

ІНСТИТУТ  
ПРОБЛЕМ  
СУЧАСНОГО  
МИСТЕЦТВА



Національна академія мистецтв України  
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА  
NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE  
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

# Сучасне мистецтво Contemporary Art

Науковий збірник  
Collection of articles

Видається з 2004 року  
Published since 2004

Випуск XVIII  
Volume 18

Київ — ІПСМ НАМ України — 2022  
Kyiv — MARI NAAU — 2022

Статті у виданні перевірені за допомогою сервісу перевірки на плагіат Unicheck.  
Articles are checked using the plagiarism check service Unicheck.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України  
(протокол № 10 від 29 листопада 2022 року)

Recommended for publication by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine  
(protocol № 10 dd. 29.11.2022)

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  
(наказ Міністерства освіти і науки України від 24.09.2020 р. № 1188)

Under the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine, "Contemporary Art", a collection of articles, is included  
into the category «B» of Ukrainian register of specialized scientific publications that publish the results of theses for  
the degrees of Doctor and, Candidate in Art Studies and Doctor of Philosophy  
(Resolution of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 1188, dated 24.09.2020)

**Сучасне мистецтво: наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; гол. ред. Віктор Сидоренко.**  
С91 Київ: ІПСМ НАМ України, 2022. Вип. XVIII. 342 с.: іл.

**Contemporary Art: Collection of articles**, ed. Victor Sydorenko. Kyiv: Modern Art Research institute of National  
Academy of Arts of Ukraine, 2022. Vol. 18. 342 p.

ISSN (print) 2309-8813

ISSN (online) 2663-0362

Щорічний науковий збірник «Сучасне мистецтво», заснований Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України, має  
за мету широке висвітлення багатоманітних явищ сьогодення крізь призму мистецтвознавства і культурології, а також виокрем-  
лення, класифікацію, виявлення засад теоретичної постановки й магістралі пошуку шляхів практичного розв'язання складних  
і неоднозначних проблем мистецтва.

Видання розраховане на знавців і практиків сучасного мистецтва, на широкий загал його шанувальників.

"Contemporary Art," and annual collection of articles, was founded by the Modern Art Research Institute of the National Academy  
of Arts of Ukraine. It aims at broad coverage of various contemporary phenomena in the light of art and cultural studies. Also, among the  
objectives are determining, classification, and revealing the foundations of theoretical thought and envisioning practical ways of solving  
the complex and controversial problems of art.

The publication is aimed at the experts and practitioners of contemporary art, at the wide audience of art lovers.

**Головний редактор:** Віктор СИДОРЕНКО, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України,  
президент НАМ України (Україна)

**Заступник головного редактора:** Ігор САВЧУК, доктор мистецтвознавства, професор,  
директор ІПСМ НАМ України (Україна)

#### **Редакційна колегія**

Мартінас ПЕТРИКАС, доцент, заступник декана з наукової роботи  
Вільнюського університету комунікацій (Литва)

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

Даріуш КОСІНСЬКИЙ, професор Ягеллонського університету в Кракові (Польща)

Тамара ГУНДОРОВА, доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України,  
завідувач відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Україна)

Йохан ФОРНАС, заслужений професор Університету Сьодерторн у Стокгольмі (Швеція)

Няша МБОТІ, доктор філософії, доцент Університету комунікаційних  
досліджень Йоганнесбургу (Південно-Африканська Республіка)

Валерій БІТАЄВ, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України,  
перший віцепрезидент НАМ України (Україна)

Олександр КЛЕКОВКІН, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України,  
завідувач відділу естетики ІПСМ НАМ України (Україна)

Руслана БЕЗУГЛА, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу  
теорії та історії культури ІПСМ НАМ України (Україна)

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу театрознавства  
ІПСМ НАМ України (Україна)

Ірина ЗУБАВІНА, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України,  
головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

Юрій МОСЕНКІС, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу методології  
мистецької критики ІПСМ НАМ України (Україна)

Ольга ПЕТРОВА, доктор філософських наук, професор, головний науковий співробітник  
ІПСМ НАМ України (Україна)

Леся СМІРНА, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
начальник відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України (Україна)

Іветта ХАСАНОВА, старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

**Відповідальний редактор:** Асмагі ЧІБАЛАШВІЛІ, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник,  
заступник директора з наукової роботи ІПСМ НАМ України (Україна)

**Chief editor:** Victor SYDORENKO, candidate in Art Studies, Professor,  
Academician, President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Deputy chief editor:** Ihor SAVCHUK, doctor in Art Studies, Professor,  
Director of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

#### **Editorial board**

Martynas PETRIKAS, Ph.D., Assoc. Prof., Vice-dean for studies, Vilnius University of Communication (Lithuania)

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

Dariusz KOSIŃSKI, doctor habilitatus, professor of the Jagiellonian University in Krakow (Poland)

Johan FORNÄS, Ph.D., professor Emeritus of Media and Communication Studies,  
Södertörn University in Stockholm (Sweden)

Nyasha MBOTI, Ph.D., Associate Professor of Communication Studies University  
of Johannesburg (South Africa)

Valery BITAYEV, doctor in Philosophy, Professor, Academician,

First Vice-President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olexander KLEKOVKIN, doctor in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts  
of Ukraine, Head of the Department of aesthetics, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Ruslana BEZUHLA, Doctor in Arts Studies, Head of the Department of Theory and History of Culture,  
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Hanna VESELOVSKA, doctor in Art Studies, Professor, Head of the Department of theatre studies,  
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Tamara HUNDOROVA, doctor in Philology, Professor, Corresponding Member of the National Academy  
of Sciences of Ukraine, Head of the Theory of Literature Department at the Shevchenko Institute of Literature  
of the National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine)

Iryna ZUBAVINA, doctor in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts  
of Ukraine, chief researcher at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Iurii MOSENKIS, Doctor of Philology, leading researcher of the department of methodology  
of art criticism of Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olha PETROVA, doctor of Philosophy, chief researcher at the Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Lesia SMYRNA, Doctor in Art Studies, senior researcher, Head of the Department of International Research  
Affairs of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Ivetta KHASANOVA, senior researcher at the Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Executive editor:** Asmati CHIBALASHVILI, candidate in Art Studies, deputy director for scientific affairs  
at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

# ЗМІСТ

## МИСТЕЦТВО І ГЕОПОЛІТИКА: РЕАЛІЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Руслана БЕЗУГЛА. Конкурсно-фестивальний рух в Україні в часи російсько-української війни.....	9
Ірина ЗУБАВІНА. Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку ХХІ століття.....	19
Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА. Виклики війни: трансформації в архітектурі та дизайні України .....	27
Марина ПРОТАС. Деколоніальний дискурс та global public art в українських реаліях .....	43
Оксана ЧЕПЕЛИК. Українські проекти на бієнале «Manifesta 14» та «Ars Electronica»: проблема суб'єктності в культурно-політичному контексті війни .....	65

## ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Наталія БУЛАВІНА. Симбіоз цифр і сучасного мистецтва. Новий світ NFT .....	85
Майкл Д. МЕРФІ. Еротизм постмодерного лібертінажу на прикладі творчості сучасних американських художниць Еліс Ніл, Ханни Вілке, Джуді Чикаго. ....	97
Ольга ПЕТРОВА. Гіперреалізм струшеної свідомості.....	107
Олег СИДОР. Актуальний дискурс бойчукізму: ілюстративний цикл Б. Бланка та М. Фрадкіна 1935 року.....	111
Асмагі ЧІБАЛАШВІЛІ, Поліна ХАРЧЕНКО. Гендер-тема в мистецтві нових медіа .....	123
Ігор АБРАМОВИЧ. «Нова українська скульптура» та спрямування сучасного українського мистецтва .....	131
Максим ДЕМИДЕНКО. Національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографа в роботах зарубіжних дослідників.....	141
Олександр КЛИМЕНКО. Цивілізаційна пропозиція України світові: ідеї ноосфери та космічне світобачення в українському мистецтві ХХ–ХХІ сторіччя.....	151
Марина ПОЛЯКОВА. Майстерні художників на культурній мапі Києва 1960–1980-х років.....	167
Галина СКЛЯРЕНКО. Український стінопис 1960–1980-х років: еволюція художньої мови.....	175
Богдан СТРУТИНСЬКИЙ. Деякі аспекти сценічних втілень мюзиклів у Київському національному театрі оперети у 2005–2021 роках .....	189
Ірина ХОМЕНКО. Тіло як медіум у творчості Марії Куліковської.....	201
Маруна YUR. Discourse “academic — experimental”: theory and practice. [МАРИНА ЮР. Дискурс «академічне — експериментальне»: теорія та практика] .....	211

## МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: СУЧАСНИЙ ВИМІР

Liudmyla LARIKOVA. Genre and performing style of instrumental compositions for bandura by Kostiantyn Miaskov. [Людмила ЛАРИКОВА. Виконавська стилістика інструментальних композицій для бандури Костянтина Мяскова] .....	221
---	-----

Оксана САПІГА. Дитячий фестиваль як перформативний феномен .....	233
Ся МІН. «Сценарність» як основа формування драматичного жанру у Першому фортепіанному концерті К. С. Цепколенко.....	243
Igor SAVCHUK. Mythopoetics of Boris Lyatoshynsky's 1910–1930s: the wagnerian context. [Ігор САВЧУК. Міфопоетика Бориса Лятошинського 1910–1930-х років: вагнеріанський контекст] .....	255
Oleg TONKOSHKURA. The Opera Studio of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Stages of achievements. [Олег ТОНКОШКУРА. Оперна студія Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Етапність звершень] .....	267
Zhang HAN. Unique features of the performing style of Ivan Karabyts 24 preludes for piano [Чжан ХАНЬ. Особливості виконавської стилістики циклу Івана Карабиця «24 прелюдії для фортепіано»].....	277
Zhang ZIJING. Bohdana Filts's vocal chamber works of the late-life period: artistic design and performance implementation. [Чжан ЦЗИЦЗІН. Камерно-вокальні твори Богдани Фільц пізнього періоду: художній задум і виконавське втілення].....	285
Марина СЕВЕРИНОВА. Трансформація архетипу в семіозисі музичної культури: від архетипового первобразу до концепту та метаконцепту.....	295

#### ІСТОРІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ТА ХУДОЖНІХ НАПРЯМІВ

Oleksandr FEDORUK. The Kyiv artistic life in the late 19th and early 20th centuries. Polish discourse. [Художнє життя Києва кінця ХІХ — початку ХХ століття: польський дискурс] .....	307
Marianna KOPYTSIA. Borys Liatoshynskyi and the artists of Lviv: epistolary notes to the biography of the artist. [Борис Лятошинський і митці Львова: епістолярні примітки до біографії митця] .....	321
Iryna BERMES. On the issue of organizing and holding music festivals. [До питання про організацію та проведення музичних фестивалів] .....	329
Valerii VITAIEV, Svitlana PRYSHCHENKO. The evolution of the advertisement graphics in Ukraine: the ethnic art path. [Становлення рекламної графіки в Україні: етномистецький вектор] .....	335



МИСТЕЦТВО І ГЕОПОЛІТИКА:  
РЕАЛІЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

ART AND GEOPOLITICS:  
THE REALITIES OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR



# Конкурсно-фестивальний рух в Україні в часи російсько-української війни

## Competition and festival movement in Ukraine during the Russian-Ukrainian war

РУСЛАНА БЕЗУГЛА

RUSLANA BEZUHLA

Доктор мистецтвознавства, доцент,

Doctor of Arts Studies,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,

Modern Art Reserch Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,

завідувач відділу теорії та історії культури

Head of the Department of Theory and History of Culture

r.bezuhla@gmail.com

orcid.org/0000-0003-1190-3646

**Анотація.** У статті проаналізовано особливості проведення конкурсів і фестивалів в Україні в умовах повномасштабного вторгнення російських військ. Значні безпекові ризики, що є наявними в багатьох регіонах країни й досі, зумовили пошуки нових форматів проведення мистецьких заходів. З'ясовано, що ключовими завданнями стали: підтримка морального духу суспільства, акумулювання допомоги для ЗСУ, промоція української культури як в країні, так і за її межами. Зміна формату самих подій зумовлена означеними завданнями: тема війни стала важливою частиною тематики фестивалів, ключового значення набула благодійна спрямованість заходів. Територіальні зміни пов'язані як із загрозовою ситуацією в деяких регіонах, так і з співпрацею та підтримкою з боку організаторів інших подій, що знаходяться у більш безпечних місцях.

Мета статті — створення комплексного архіву матеріалів, який дозволить проаналізувати функціонування конкурсно-фестивального руху в Україні в часи російської воєнної агресії, розуміння культурних стратегій, обумовлених завданнями воєнного сьогодення.

У статті застосовуються такі загальнонаукові підходи, принципи й методи, що дали змогу розглянути особливості функціонування конкурсно-фестивального руху в Україні у воєнний час з різновекторних позицій. Так, за допомогою порівняльного методу зіставляються формати та завдання заходів, феноменологічний метод застосовано на етапі розкриття сутності феномену конкурсно-фестивального руху в Україні та його трансформації у часи воєнного вторгнення РФ.

*Ключові слова:* фестиваль, конкурс, війна, культура, мистецтво, цінності.

**Постановка проблеми.** Складність і суперечливість процесів, що відбуваються в усіх сферах життєдіяльності глобалізованого суспільства, обумовлюють зміну сутності культурних практик та їх нове розуміння з огляду на зростання впливу на моделі соціальної поведінки та перетворення на один із провідних чинників суспільного поступу. Однією з найбільш привабливих сучасних форм в культурному житті довоєнної України були фестивалі і конкурси, а фестивально-культурна індустрія репрезентувала чисельні заходи, орієнтовані на різну цільову аудиторію. Воєнна агресія РФ призвела до зламу установленої інфраструктури культурного й мистецького життя, що складалася в попередній історичний

період, та зміни ціннісних орієнтацій у суспільстві. Відкрита фаза російсько-української війни, що розпочалася 24 лютого 2022 року, стала ще одним випробуванням, після COVID-19, для всього українського суспільства й, зокрема, для фестивально-конкурсної індустрії. Представники цієї галузі відреагували на виклики війни досить неоднозначно — від повної відмови щодо проведення заходів до кардинальних змін в форматі та цільовій аудиторії, ціннісних установках та вибору майданчиків. Обґрунтування таких видозмін і трансформацій є також різним: від неможливості та несвоечасності проведення розважальних заходів до необхідності підтримати Збройні Сили України, вирішити гуманітарні питання,

відволікти найбільш вразливі верстви суспільства від трагізму воєнних буднів тощо. Зазначеним вище обумовлена актуальність теми статті, оскільки видається важливим — і в теоретичному, і в практичному сенсах — проаналізувати функціонування конкурсно-фестивальної індустрії України в часи російської агресії, розуміння культурних стратегій, обумовлених завданнями воєнного сьогодення.

**Аналіз досліджень та публікацій.** В сучасній гуманітарній науці репрезентовані різні підходи до дослідження культурних індустрій та конкурсно-фестивального руху, розроблені як зарубіжними, так і вітчизняними авторами, які працюють в руслі філософії, мистецтвознавства, культурології, лінгвістики, соціології, політології, релігієзнавства тощо. Важливою в контексті нашого дослідження могла б стати робота Д. Хезмондаша (*Hesmondhalgh*) «Культурні індустрії», в якій автор аналізує культурну політику та трансформації в культурних індустріях в політичному, економічному та соціокультурному сенсах. Проте в зазначеній роботі повністю відсутній аналіз існування та функціонування культурної індустрії в часи війни. Зважаючи на те, що стаття фактично відображає, описує події останніх кількох місяців, ґрунтовних теоретичних праць, на які можна було спиратись, поки не існує, проте фактологічні дані щодо нових умов та форматів проведення конкурсів та фестивалів сприятимуть створенню підґрунтя для подальшого теоретизування досліджуваної теми.

Дослідження питань, що порушені в цій статті, відбувається в воєнний період, який став дуже непростим для конкурсно-фестивальної індустрії України, що призвело до значних трансформацій цієї культурної складової, адже конкурси і фестивалі проводяться в воєнних умовах. Матеріал, репрезентований у статті, зібрано в результаті моніторингу веб-ресурсів різних мистецьких заходів та подій.

**Мета статті** — створення комплексного архіву матеріалів, який дозволить проаналізувати функціонування конкурсно-фестивального руху

України в часи російської агресії, розуміння культурних стратегій, обумовлених завданнями воєнного сьогодення.

**Викладення основного матеріалу.** Структурні, функціональні, динамічні й змістові процеси, що відбуваються в соціокультурному середовищі, постають як складно організована взаємодія, яка потребує аналізу з аксіологічних позицій, а виявлення глибинних законів будови, розвитку й функціонування культури завжди було актуальним завданням для соціогуманітарного знання. В цьому зв'язку на особливу увагу заслуговує завдання аналізу феномену конкурсно-фестивальної індустрії України як актуального формату розгортання культурних стратегій і практик в часи російської воєнної агресії. Сучасний етап соціокультурного розвитку оцінюється з погляду синергії воєнних, економічних, соціальних, технологічних та ментальних факторів, що вплинули на функціонування конкурсів і фестивалів в Україні у воєнний час. У такий період важливо прояснити, що відбувається сьогодні, зафіксувати події і відстоювати правду перед давніми нападками російського режиму на саме поняття правди, які призвели до цієї війни. Створення комплексного архіву матеріалів, письмового, візуального контенту війни є одним із важливих завдань сьогодення.

Цілком зрозуміло, що війна негативно відобразилась на фестивально-конкурсній галузі. Так, у традиційному форматі вдалося провести лише частину заходів. Серед них — офлайн-кінофестиваль «Миколайчук OPEN», що пройшов у Миколаєві з організацією кінопоказів у Харкові, проект «Focus on Ukraine» у межах фестивалю «BRIDGES. East of West Film Days», що відбувся в Брюсселі вже 26–27 лютого і в рамках якого були показані головні українські фільми року, а також кінофестиваль «Untold Ukraine» у Дубліні, що проходив упродовж липня в Ірландському кіноінституті і на якому зібрано понад 25 000 євро для організації «Nova Ukraine», яка здійснює в Україні гуманітарні проекти [22].

Майже незміненою в час війни залишилася мережа комерційних дитячо-юнацьких конкурсів

і фестивалів, що зумовлено, з одного боку, власне комерційною природою цих проєктів, з іншого — необхідністю відсторонити дітей від жахів війни, надати, в першу чергу, саме їм можливості релаксації, в тому числі за допомогою творчого самовиявлення. Серед таких проєктів — багатожанровий міжнародний конкурс «Зірки Європи» [5], Міжнародний фестиваль народного танцю «Bukovina Folk Dance», фестиваль «Lviv Show Time», фестиваль-конкурс «Sea of stars» (Одеса), фестиваль «Лови момент» (Кам'янець-Подільський), Міжнародний фестиваль-конкурс «New Wave Prague» (Львів, Будапешт, Відень, Прага, Дрезден, Краків, Львів), «Stars of Georgia», «Stars of Greece», «Stars of Albena», «Київська веселка», «Буковельський Зіркафест», «Мамине щастя» (Вінниця), «Підкори сцену» (Київ), «Велика родина моя Україна» та багато-багато інших. Варто зазначити, що частина таких конкурсів передбачає очно-дистанційну участь або ж взагалі суто дистанційну, як, наприклад, канадсько-український фестиваль дитячо-юнацької творчості «Best Fest» [7] або Середземноморський фестиваль дитячої та юнацької творчості «TOTAFEST» [19] чи Всеукраїнський фестиваль-конкурс мистецтв «Львівська рапсодія» [3].

Жанровий діапазон зазначених фестивалів максимально широкий. Крім музичних, включно з конкурсами класичної музики, танцювальних, театральних, художніх, в цю групу входять також літературні конкурси, зокрема конкурс рукописів від видавництва «Читай українською» [10], конкурс детективів «Це сталося на Різдво» від БукБанда [9], конкурс оповідань «Open World»-2022 [18], конкурс поетів-початківців «Віршометрія» [16].

Більшість українських конкурсів і фестивалів, які проводилися 2022 року, так чи інакше відгуквалися на події війни. Серед таких — Всеукраїнський екологічний конкурс «Відповідальність за створіння», організований Українською греко-католицькою церквою, що поставив перед учасниками завдання «сприяти лікуванню ран, які Боже створіння зазнало внаслідок війни» [21]. У низці літературних проєктів конкурсантам було запропоновано розкрити тему російсько-української

війни, як, наприклад, у конкурсі оповідань «Open World»-2022, що цього року був присвячений темі «Україна 4.5.0» (4.5.0 — це умовний сигнал, що застосовується українськими військовими у значенні: «все спокійно, ситуація під контролем») [18]. За словами організаторів, вони очікували отримати оповідання, де «знайдуть відображення подій, що відбуваються в Україні та світі: боротьба, героїзм, виживання, переселення, обнадійливі історії та історії, які показують увесь трагізм ситуації... мрії про мирне життя після війни, плани та візуалізації, яким стане світ» [18].

Схожі завдання стояли перед учасниками конкурсу документальної прози «Українці в Польщі: історія порятунку», який мислився як такий, що покликаний задокументувати «досвід українців, які стали біженцями внаслідок війни в Україні і знайшли притулок у Польщі» [6]. Також метою Міжнародного конкурсу-фестивалю дитячо-юнацької журналістики «Прес-весна на Дніпрових схилах» стало донесення світові правди про війну в Україні, для чого в його рамках було започатковано мініпроєкт — «Щоденники війни» [4].

Організатори більшості конкурсів і фестивалів намагаються підтримати Збройні Сили України, забезпечити гуманітарні потреби постраждалих від війни. Трапляються серед фестивалів воєнного часу й такі, що задумані передусім як благодійні. Наприклад, проведення фестивалю повітряних куль «Монгольф'єрія» заплановано на час перемоги. Втім, оргкомітет уже зараз продає благодійні квитки, які будуть дійсними на будь-який з фестивалів «Монгольф'єрія» протягом року після закінчення війни. Всі зібрані кошти призначені для гуманітарної допомоги українцям, що постраждали від російської агресії [23].

Війна зумовила зміну традиційного формату цілого ряду конкурсних та фестивальних проєктів: або перенесення їх на інший період, або переміщення в інший регіон, зокрема за кордон, або суттєву трансформацію, або ж і взагалі відміну. Серед причин — безпекова ситуація, залученість організаторів та учасників у воєнні дії та волонтерський рух [22], втрата актуальності традиційних

програм тощо. Так, на невизначений час відклали проведення Міжнародного фестивалю-конкурсу юних баяністів та акордеоністів імені Миколи Різоля, Міжнародного конкурсу піаністів імені Дезидерія Задора [12; 14]; Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева [13], Міжнародного фестивалю «Книжковий Арсенал».

Перенесли до моменту скасування воєнного стану проведення Міжнародного фестивалю документального кіно про права людини «Docudays UA» (однак вже в березні організатори почали збір коштів для українських кінематографістів, які документують події війни в Україні, створивши фонд підтримки «DOCU/HELP») [20]. Перенесли проведення столичного фестивалю «Atlas», який мав відбутися в липні. Однак ще з березня «Atlas Festival» започаткував міжнародний благодійний телемарафон-концерт «Save Ukraine», який ретранслювали понад 20 країн та зібрали понад 40 млн грн для допомоги пораненим та постраждалим внаслідок війни [20].

Про перенесення до перемоги заявили фестивалі «Zaxidfest», «Leopolis Jazz Fest», «UPark Festival» та багато інших. З такою самою заявою виступили організатори фестивалю «Бандерштат». Не відбувся цьогоріч Нью-Йоркський літературний фестиваль, започаткований минулого року на Донеччині, неподалік від тодішньої лінії розмежування. Наразі його команда провадить волонтерську діяльність — збирає гроші на ЗСУ, аби втримати й звільнити український Нью-Йорк та інші українські міста. Відклав свої заходи на невизначений термін Київський міжнародний кінофестиваль «Молодість» [20].

Не планує відновлювати наразі мистецьку діяльність Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «ГОГОЛЬFEST», оскільки після вторгнення його команда взялася забезпечувати армію та вирішувати гуманітарні питання. Крім того, «ГОГОЛЬFEST» запустив на своїх сторінках та сторінках ЦСМ «ДАХ» проект «Щоденник війни», де у відеоформаті зафіксовані роздуми учасників команди про події війни. «Шевченко буде чинити опір», — таке гасло для «Ше.Fest '22» — Всеукраїнського

фестивалю Тараса Шевченка, який щороку відбувається в селі Моринці Черкаської області, — затвердила його команда ще в січні. Війна відсунула проведення фестивалю, проте зробила його гасло актуальним [20].

Міжнародний літературний фестиваль «Фронтера» в Луцьку не відбувся вчасно, однак, за словами його директорки Елли Яцути, команда не полишає намірів організувати фестиваль, який вони поки що «поставили на паузу». Тернопільський мистецький фестиваль «Ї» відбудеться через рік від запланованих дат, 3–7 травня 2023 року [20].

Одеський міжнародний кінофестиваль цього року відбувся в екзилі — на майданчиках кінофестивалів Норвегії, Португалії, Чехії, Косово, Польщі. Фестиваль «Чілдрен Кінофест» мав пройти в гібридному форматі — не лише онлайн, а й у кінотеатрах, зокрема у Маріуполі, Херсоні та Севе-родонецьку. Однак з початком вторгнення стало зрозуміло, що неактуальними є як формат події, так і коло партнерів. Зрештою, фестиваль був проведений онлайн, однак його дивилися не лише в Україні, а й в Польщі.

Не зміг відбутися у традиційному форматі «Тиждень швейцарського кіно — 2022», проте вдалося зберегти формат його спеціальної події. Ним став показ фільму режисера, який уже багато років мешкає в Києві, Марка Вілкінса, — «Свята покровителька неможливого» [22].

З міркувань безпеки кінофестиваль «Kharkiv MeetDocs» мав пройти не в Харкові, а в Києві, до того ж у гібридному форматі за участі спікерів Одеського міжнародного кінофестивалю, фестивалів «FILM.UA Group» та «Ukrainian Film School» [15].

Заплановано, що Міжнародний літературний фестиваль «BookForum» має відбутися у змішаному форматі, а завдяки підтримці фестивалю «Hay Festival» (Велика Британія) його трансляцію має побачити увесь світ. У форматі офлайн заходи фестивалю зможуть відвідати сто спеціально запрошених гостей [1].

На Міжнародному літфестивалі «Meridian Czernowitz» «з огляду на заходи безпеки цього року не відбуватимуться надто масові культурні

заходи на кшталт театральних постановок чи великих концертів» [20].

В особливому форматі відбувся цього року фестиваль «Мельпомена Таврії». Замість Херсону гостей фестивалю з 10 по 19 червня приймав Львів, а дистанційно його вистави транслювалися на десятках сцен України та світу [20].

Міжнародний фестиваль «Віртуози-2022» пройшов у Львові наприкінці травня винятково онлайн, а кошти від продажу квитків та благодійні пожертви було передано на потреби ЗСУ та музикантів, які залишаються в Україні [17].

Міжнародний вокально-хоровий конкурс-фестиваль «Хай пісня скликає друзів», заснований на Луганщині, цьогоріч, як і раніше, починаючи з 2018 року, проводився на Буковині, у Чернівцях, в рамках проекту «Схід+Захід=Мир» [11]. Міжнародний фестиваль-конкурс «Україна єднає світ», що зазвичай проводився у Києві, цього року відбувся в м. Торунь у Польщі [2].

Представництво українських артистів на зарубіжних фестивалях привертає увагу світу до війни РФ проти України. Так, важливу роль для українського конкурсно-фестивального руху воєнного періоду відіграли підготовка, участь і перемога українського гурту «Kalush Orchestra» в «Євробаченні-2022». Ця подія сприяла згуртуванню українського суспільства, зростанню його віри у власні можливості, поширенню в світі інформації про російсько-українську війну.

Підтримку українцям висловлюють знаменитості світового рівня. Так, на відкритті 79-го Венеційського кінофестивалю солідарність з Україною продемонструвала легендарна французька акторка Катрін Денюв, а Президент України Володимир Зеленський у своїй промові на урочистостях з нагоди відкриття фестивалю наголосив, що війна в Україні — це драма, про яку Європа не має права мовчати [8].

**Висновки.** Воєнне вторгнення РФ в Україну, руйнація об'єктів культури та мистецтва, прагнення знищити все, що ідентифікує Україну як незалежну суверенну державу, призвело до консолідації українського соціуму. Війна зумовила

раптові та кардинальні зміни у житті країни. Важливим аспектом у продовженні культурно-мистецької діяльності стала інформаційна підтримка України на міжнародному рівні, привернення уваги до української культури та подій, що відбуваються вже протягом останніх восьми місяців. Реакція на воєнну агресію з боку РФ актуалізувала і новий тренд — відмову від всього російського: пришвидшився процес категоричного несприйняття символів російської культури та мистецтва, представники України відмовляються брати участь у проєктах, в яких задіяні росіяни, відмінюються міжнародні культурні заходи (адже практика, коли у одному заході беруть участь дві країни, що знаходяться в стані війни, є неприпустимою) тощо. Сьогодні, коли Україна захищається від російської агресії, надзвичайно важливим є не тільки збереження національної культури, мистецтва та спадщини, але й донесення всьому світу правди про Україну та війну на нашій землі.

Саме одним із таких дієвих культурних інструментів, який дозволяє виконати поставлені завдання, став конкурсно-фестивальний рух в Україні, який зазнав суттєвих змін, переорієнтувавшись на підтримку морального духу людей, підтримку ЗСУ. В статті зібрано та систематизовано джерелознавчий і фактологічний матеріал за обраною темою, проаналізовано умови функціонування конкурсно-фестивального руху в Україні у воєнний час, виявлено основні напрями діяльності на підставі політичних, економічних та соціокультурних чинників. Зібраний пласт матеріалу щодо конкурсів і фестивалів в цей період сприяє розумінню культурних стратегій, обумовлених завданнями воєнного сьогодення. Аналіз конкурсів та фестивалів, які продовжили своє функціонування у воєнний час, дозволив виокремити наступні спільні ознаки руху, як-от: адаптивність, креативний підхід у подоланні поточних викликів, згуртованість навколо ідеї збереження культурної спадщини України, промоція української культури як в межах країни, так і в світі.

## Література

1. Білаш К. Львівський міжнародний BookForum змінює формат // LB.ua. URL: [https://lb.ua/culture/lvivskiy\\_mizhnarodniy\\_bookforum.html](https://lb.ua/culture/lvivskiy_mizhnarodniy_bookforum.html) (дата звернення: 28.08.2022).
2. Вінничанки Анастасія Побережна та Марія Ніколаєць посіли призові місця на міжнародному фестивалі-конкурсі «Україна єднає світ» // Місто над Бугом: сайт радіокомпанії. URL: <https://mistonadbugom.com.ua/article/ukrajina-yednae-svit> (дата звернення: 07.05.2022).
3. Всеукраїнський фестиваль-конкурс мистецтва «Львівська рапсодія» // Творча спілка «Асоціація діячів естрадного мистецтва України»: сайт. URL: <http://estrada.org.ua/lvivska-rapsodiya> (дата звернення: 31.08.2022).
4. Діаспору запросили до Міжнародного конкурсу дитячо-юнацької журналістики // УКРІНФОРМ: Мультимедійна платформа іномовлення України. URL: <https://www.ukrinform.ua/diasporu-zaprosili-do-mizhnarodnogo-konkursu-ditacounackoi-zurnalistiki.html> (дата звернення: 01.07.2022).
5. Зірки Європи | Stars of Europe — міжнародні конкурси // Алея зірок України: сайт. URL: <https://alley.constellation.org.ua/stars-of-europe-contests/> (дата звернення: 26.06.2022).
6. Інститут літератури оголошує Конкурс документальної прози «Українці в Польщі: історія порятунку» // LITCENTR: інтернет-портал. URL: <https://litcentr.in.ua/news/2022-10-15-14332> (дата звернення: 28.07.2022).
7. Канадсько-український фестиваль дитячо-юнацької творчості. Торонто 2022. URL: <https://konkurs.kiev.ua/> (дата звернення: 04.08.2022).
8. Катарина Х. Драма, сценарій якої пишуть справжні кати: як на Венеціанському кінофестивалі говорили про Україну // Перший. Український. Інформаційний: сайт. URL: <https://www.5.ua/kultura/drama-stsenarii-iaкои-pyshut-spravzhni-katy.html> (дата звернення: 15.07.2022).
9. Конкурс детективів «Це сталося на Різдва» від БукБанда // LITCENTR: інтернет-портал. URL: <https://litcentr.in.ua/news/2022-11-25-14447> (дата звернення: 13.08.2022).
10. Конкурс рукописів від видавництва «Читай українською» // LITCENTR: інтернет-портал. URL: <https://litcentr.in.ua/news/2022-12-31-12992> (дата звернення: 21.07.2022).
11. Міжнародний вокально-хоровий конкурс-фестиваль «Хай пісня скликає друзів». URL: <http://festchoral.luguniv.edu.ua/> (дата звернення: 08.08.2022).
12. Міжнародний конкурс піаністів імені Дезидерія Задора // Facebook. URL: <https://www.facebook.com/KonkursZador> (дата звернення: 17.07.2022).
13. Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. URL: <http://krainev-competition.com.ua/> (дата звернення: 28.08.2022).
14. Міжнародний фестиваль-конкурс юних баяністів та акордеоністів ім. М. Різоля // Facebook. URL: <https://www.facebook.com/groups/931744973578960/> (дата звернення: 23.08.2022).
15. Найденко Ю. Пройде в Києві замість Харкова. Представлено постер кінофестивалю Kharkiv MeetDocs // NB Life: сайт медіахолдингу. URL: <https://life.nv.ua/ukr/art/kharkiv-meetdocs.html> (дата звернення: 05.07.2022).
16. Open-кол історій про досвід війни від #безпробілів // LITCENTR: інтернет-портал. URL: <https://litcentr.in.ua/news/2022-09-01-14283> (дата звернення: 09.07.2022).
17. Перший фестиваль класичної музики під час повномасштабної війни пройде у Львові // Kyiv Daily: сайт. URL: <https://kyivdaily.com.ua/virtuozu-2022/> (дата звернення: 25.08.2022).
18. Прийом творів на Конкурс оповідань «Open World»-2022 // LITCENTR: інтернет-портал. URL: <https://litcentr.in.ua/news/2022-11-01-14286> (дата звернення: 01.07.2022).



19. Середземноморський фестиваль дитячої та юнацької творчості TOTAFEST // Apply Board. URL: <https://artfest.com.ua/> (дата звернення: 08.07.2022).
20. Толокольнікова К. Війна і фестивалі. Які події відбудуться попри воєнний стан // Суспільне. Культура. URL: <https://suspilne.media/vijna-i-festivali> (дата звернення: 05.06.2022).
21. Увага! Всеукраїнський екологічний конкурс «Відповідальність за створіння» // Українська Греко-Католицька Церква. URL: <https://ugcc.ua/vidpovidalnist-za-stvorinnya> (дата звернення: 20.06.2022).
22. Усачова О. Кіноіндустрія воєнного часу: що відбувається зі зйомками та прокатом. Як галузі вдається виживати після 24 лютого // MIND. URL: <https://mind.ua/publications/kinoindustriya-voennogo-chasu> (дата звернення: 31.07.2022).
23. Фестиваль повітряних куль «Монгольферія». URL: <https://balloonfest.com.ua/> (дата звернення: 22.08.2022).

## References

1. Bilash K. L`vivs`ky`j mizhnarodny`j BookForum zminyuye format // LB.ua. URL: [https://lb.ua/culture/lvivskiy\\_mizhnarodniy\\_bookforum.html](https://lb.ua/culture/lvivskiy_mizhnarodniy_bookforum.html) (last accessed: 28.08.2022).
2. Vinny`chanky` Anastasiya Poberezhna ta Mariya Nikolayecz` posily` pry`zovi miscya na mizhnarodnomu festy`vali-konkursi «Ukrayina yednaye svit» // Misto nad Bugom: sajt radiokompaniyi. URL: <https://mistonadbugom.com.ua/article/ukrajina-yednaye-svit> (last accessed: 07.05.2022).
3. Vseukrayins`ky`j festy`val`-konkurs my`steczstva «L`vivs`ka rapsodiya» // Tvorchа spilka «Asociaciya diyachiv estradnogo my`steczstva Ukrayiny`»: sajt. URL: <http://estrada.org.ua/lvivska-rapsodiya> (last accessed: 31.08.2022).
4. Diasporu zaprosy`ly` do Mizhnarodnogo konkursu dy`tyacho-yunacz`koyi zhurnalisty`ky` // UKRINFORM: Mul`ty`medijna platforma inomovlennya Ukrayiny`. URL: <https://www.ukrinform.ua/diasporu-zaprosili-do-mizhnarodnogo-konkursu-ditacounackoi-zurnalistiki.html> (last accessed: 01.07.2022).
5. Zirky` Yevropy` | Stars of Europe — mizhnarodni konkursy` // Aleya zirok Ukrayiny`: sajt. URL: <https://alley.constellation.org.ua/stars-of-europe-contests/> (last accessed: 26.06.2022).
6. Insty`tut literatury` ogoloshuye Konkurs dokumental`noyi prozy` «Ukrayinci v Pol`shhi: istoriya poryatunku» // LITCENTR: internet-portal. URL: <https://litcentr.in.ua/news/2022-10-15-14332> (last accessed: 28.07.2022).
7. Kanads`ko-ukrayins`ky`j festy`val` dy`tyacho-yunacz`koyi tvorchosti. Toronto 2022. URL: <https://konkurs.kiev.ua/> (last accessed: 04.08.2022).
8. Katary`na X. Drama, scenarij yakoyi py`shut` spravzhni katy`: yak na Venecians`komu kinofesty`vali govory`ly` pro Ukrayinu // Pershy`j. Ukrayins`ky`j. Informacijny`j sajt. URL: <https://www.5.ua/kultura/drama-stsenarii-iaкои-pyshut-spravzhni-katy.html> (last accessed: 15.07.2022).
9. Konkurs detekty`viv «Ce stalos` na Rizdvo» vid BukBanda // LITCENTR: internet-portal. URL: <https://litcentr.in.ua/news/2022-11-25-14447> (last accessed: 13.08.2022).
10. Konkurs rukopy`siv vid vy`davny`cztva «Chy`taj ukrayins`koyu» // LITCENTR: internet-portal. URL: <https://litcentr.in.ua/news/2022-12-31-12992> (last accessed: 21.07.2022).
11. Mizhnarodny`j vokal`no-xorovy`j konkurs-festy`val` «Xaj pisnya skly`kaye druživ». URL: <http://festchoral.lguniv.edu.ua/> (last accessed: 08.08.2022).
12. Mizhnarodny`j konkurs pianistiv imeni Dezy`deriya Zadora // Facebook. URL: <https://www.facebook.com/KonkursZador> (last accessed: 17.07.2022).

13. Mizhnarodny`j konkurs yuny`x pianistiv Volody`my`ra Krajnyeva. URL: <http://krainev-competition.com.ua/> (last accessed: 28.08.2022).
14. Mizhnarodny`j festy`val`-konkurs yuny`x bayanistiv ta akordeonistiv im. M. Rizolya // Facebook. URL: <https://www.facebook.com/groups/931744973578960/> (last accessed: 23.08.2022).
15. Najdenko Yu. Projde v Ky`yevi zamist` Xarkova. Predstavleno poster kinofesty`valyua Kharkiv MeetDocs // HB Life: sajt mediaxoldy`ngu. URL: <https://life.nv.ua/ukr/art/kharkiv-meetdocs.html> (last accessed: 05.07.2022).
16. Open-kol istorij pro dosvid vijny` vid #bezprobiliv // LITCENTR: internet-portal. URL: <https://litcentr.in.ua/news/2022-09-01-14283> (last accessed: 09.07.2022).
17. Pershy`j festy`val` klasy`chnoyi muzy`ky` pid chas povnomasshtabnoyi vijny` projde u L`vovi // Kyiv Daily: sajt. URL: <https://kyivdaily.com.ua/virtuozy-2022/> (last accessed: 25.08.2022).
18. Pry`jom tvoriv na Konkurs opovidan` «Open World»-2022 // LITCENTR: internet-portal. URL: <https://litcentr.in.ua/news/2022-11-01-14286> (last accessed: 01.07.2022).
19. Seredzemnomors`ky`j festy`val` dy`tyachoyi ta yunacz`koyi tvorchosti TOTAFEST // Apply Board. URL: <https://artfest.com.ua/> (last accessed: 08.07.2022).
20. Tolokol`nikova K. Vijna i festy`vali. Yaki podiyi vidbudut`sya popry`vovenny`j stan // Suspil`ne. Kul`tura. URL: <https://suspilne.media/vijna-i-festivali> (last accessed: 05.06.2022).
21. Uvaga! Vseukrayins`ky`j ekologichny`j konkurs «Vidpovidal`nist` za stvorinnya» // Ukrayins`ka Greko-Katoly`cz`ka Cerkva. URL: <https://ugcc.ua/vidpovidalnist-za-stvorinnya> (last accessed: 20.06.2022).
22. Usachova O. Kinoindustriya voyennogo chasu: shho vidbuvayet`sya zi zjomkamy` ta prokatom. Yak galuzi vdayet`sya vy`zhy`vaty` pislya 24 lyutogo // MIND. URL: <https://mind.ua/publications/kinoindustriya-voennogo-chasu> (last accessed: 31.07.2022).
23. Festy`val` povitryany`x kul` «Mongol`f`yeriya». URL: <https://balloonfest.com.ua/> (last accessed: 22.08.2022).

### ***Bezuhla R. I. Competition and festival movement in Ukraine during the Russian-Ukrainian war***

**Abstract.** The article analyzes the peculiarities of conducting contests and festivals in Ukraine in the conditions of a full-scale invasion of Russian troops into Ukraine. Significant security risks, which are still present in many regions of the country, led to the search for new formats of events. It was found that the key tasks of artistic events were: support of the moral spirit of society, accumulation of aid for the Armed Forces, promotion of Ukrainian culture both in Ukraine and abroad. The change in the format of the event itself is due to the specified tasks: the theme of war has become an important part of the theme of the festivals, and the charitable focus of the events has acquired key importance. Territorial changes are associated both with a threatening situation in some regions and with cooperation and support from other events located in safer places.

The purpose of the article is to create a comprehensive archive of materials that will allow analyzing the functioning of the competition-festival movement of Ukraine during the time of Russian military aggression, understanding the cultural strategies determined by the tasks of the military today.

**Methodology of work.** The article uses the following general scientific approaches, principles and methods that made it possible to consider the peculiarities of the functioning of the competition and festival movement of Ukraine during the war from different vector positions, thus, with the help of the comparative method, the formats for the task of events are compared, the phenomenological method is applied at the stage of revealing the essence of the phenomenon of competition festival movement of Ukraine and its transformation during the military invasion of Russia.

*Keywords:* festival, competition, war, culture, art, values.

Актуалізація архетипу діви-воїтельки  
в кінематографі України початку XXI століття  
Actualization of the warrior maiden archetype in  
Ukrainian cinema of the beginning of the 21st century

ІРИНА ЗУБАВІНА  
Доктор мистецтвознавства,  
професор,  
учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України,  
академік НАМ України;  
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,  
головний науковий співробітник відділу історії і теорії культури  
kinoira@ukr.net

IRYNA ZUBAVINA  
Doctor of Arts Studies, professor,  
Academic Secretary of the Department of Cinematography  
of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine;  
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Chief Researcher of the Department of History and Theory of Culture  
orcid.org/0000-0002-0816-0207

**Анотація.** В статті зосереджено увагу на екранних втіленнях жіночих персонажів, образи яких, будучи рівночасними ви-кликам сьогодення, асоціюючись з архетипом *Воїтельки*, руйнують характерні для традиційної (тобто фалоцентричної/патріархатної) культури стереотипні уявлення про жіноче начало як слабке й пасивне. Нині такий есенціалістський погляд видається не просто дискусійним, а знаходить альтернативне осмислення як в буттєвих реаліях, так і в мистецьких практиках. Зокрема, кінематограф України початку XXI століття переконливо свідчить про розширення корпусу репрезентацій *фемінного*. Фільмічний матеріал початку 2020-х переконливо свідчить про актуалізацію екранних втілень образу-концепту войовниці, що є симптоматичним для воєнно-політичних контекстів сьогодення. Нове українське кіно прагне осягнути маловивчений досвід участі жінок у бойових діях та особливості їхнього перебування в військовому полоні, реалізуючи сучасні феміністичні підходи до вивчення теми «жінка й війна». У прагненні вийти за рамки стереотипного бачення жінки в межах диполя «героїня — жертва», екран демонструє трансформацію гендерних шаблонів і водночас є продовженням традиції з глибоким історичним корінням.

**Ключові слова:** гендер, жіноче начало, архетип Воїтельки, концепт діви-войовниці, екранна репрезентація, патріархатна культура.

**Контекст і дослідженість проблеми.** Повноцінний аналіз сучасної культури, зокрема культури екранної, нині практично неможливий без урахування гендерних аспектів. У творах літератури, образотворчого мистецтва й кінематографа доволі часто спостерігаємо традиційний розподіл соціальних ролей, стереотипних моделей поведінки, де й досі знаходять прояв відлуння домінацій, властивих «патріархтним» форматам. А саме — закріплення виключно за маскулінним началом функцій войовничого/силового/активного протистояння загрозам. Опис «героїчного» архетипу, з відповідними реалізаціями через дії на війні та полюванні, знаходимо в розвідках різних часів та дослідницьких шкіл/напрямів. Визначення

функціоналу «героїчного» через автентичку чоловічого начала надають, зокрема, Карл Густав Юнг, Микола Бердяєв, Отто Вейнінгер. Натомість жіноче начало у того ж О. Вейнінгера обмежується тріадою архетипів *Мати, Повія, Незайманка*, базовими характеристиками яких є чуттєве, несвідоме, інтуїтивне, нерациональне, пасивне, внутрішнє. На противагу такій детермінації мізогінічного стибу швейцарська психоаналітикиня Тоні Вольф, близька колега й однодумниця К. Г. Юнга, повернула історично виплекану «войовничу» складову жіночому началу, запропонувавши модель чотирьох основних жіночих архетипів: *Матір, Гетера, Медіум* й *Амазонка*. Архетип *Амазонки* — діви-воїтельки, можливо пораненої травматичним

досвідом, — передбачає бойову позицію, вочевидь тяжіючи до таких «атестацій» *маскулінного*, як активність, раціональність, свідомість, духовність, експансія назовні.

Більш сучасне осмислення гендерних ролей з погляду новітньої метаантропології надають вітчизняні філософіні Ганна Чміль та Надія Корабльова; розкриття гендерних аспектів культурних символів, міфологічних та теологічних образів знаходимо в працях Олени Луценко, Вікторії Суковатої; на соціокультурних аспектах проявів *фемінного* фокусують дослідницьку увагу представниці вітчизняної гендеристики та феміністичного дискурсу Оксана Кісь, Ольга Плахотнік та ін.

**Актуальність** заявленої теми обумовлена назрілою необхідністю вивести розуміння «жіночності» за рамки стереотипного сприйняття в межах типологічного трикутника «*мати — новія — незайманка*». Не потребує додаткових обґрунтувань, що актуалізація архетипу дів-воїтельки в українському кінематографі початку 2020-х значною мірою обумовлена радикальним переворотом соціокультурного, політичного тла буття країни. У змінених контекстах надзвичайних історичних обставин вітчизняний кінематограф артикулює моделі жіночності поза усталеними нормами конвенцій «гендерного мейнстріму» (термін Ольги Плахотнік). Концепт-образ дів-воєчки цілком узгоджується з національно-етнічними особливостями української ментальності та водночас відповідає транскультурним/загальносвітовим тенденціям до подолання наявної гендерної асиметрії.

**Метою статті** є обґрунтування рівночасності викликам доби процесів розвінчання гендерних упереджень щодо пасивності так званої слабкої статі та виявлення контекстуальної обумовленості звернень до архетипу *Воїтельки* в сучасних вітчизняних екранних практиках.

**Виклад основного матеріалу.** Потужний архетип *Дів-воїтельки* відомий з давніх часів. Воївниця, жінка зі зброєю в руках — образ звабливий та смертоносний, що упродовж століть відбивався/зберігався у міфах, легендах, усній народній творчості, отримуючи контраверсійне

сприйняття. За свідченнями німецького дослідника давніх культур і становища жінки в стародавньому світі Ернста Вардимана, серед таких «альтернативних» осмислень — хтонічна богиня грецької міфології Теката, яка мала за атрибути влади кинджал, бич і факел [1].

Сучасні дослідники наводять численні факти існування активного жіночого начала в архаїчних поглядах на призначення жінки, не детерміноване дітородними функціями. Українська філософіня, фахівець з теорії маскулінності В. Суковата вважає, що прикладами феміноцентрованого суспільства може слугувати неоязичницька релігія вікка, «міфологічні образи північних дів-воєчок, валькірій, давньослов'янських дів-багатирок, амазонок стародавньої Скіфії» [2]. Упродовж історії образи безстрашних воївниць пов'язувались з такими постатями, як амазонки з давньогрецьких міфів, римські жінки-гладіаторки та міфологічні весталки, на одночасний зв'язок яких з двома статусами — жіночо-незайманим та чоловічим — вказують численні дослідники (Джон Шайд, Франц Альтхайм та ін.), жінки-самураї в Японії, амазонки на теренах України, згадувані в «Повісті минулих літ». У тому ж літописі знаходимо оповідь про княгиню Ольгу. Образ цієї сильної, суворої, рішучої та нещадної правительки — легендарної жінки-месниці — належить до популярних міфоконцептів вітчизняної історії.

Для українського символічного універсуму репрезентації дів-воїтельок глибоко/міцно укорінені в національній міфологічній традиції, де жіночі божества мали статус рівності в магічно-містичному пантеїстичному світі дохристиянської доби. Відтак, репрезентації дів-воєчок виглядають стихійним/несвідомим проривом «матріархатних» уявлень з-під шару патріархатних норм, стверджених православ'ям. На думку дослідниці філософії та культури статі Олени Луценко, «особливий національний жіночий тип детермінований своєрідним характером української культури: життєвістю фольклорної та етнічної традицій, збереженням язичницьких (міфологічних) елементів, а також особливостями становлення

українського національного характеру, історичними умовами його формування, тобто особливостями етногенезу» [3].

Про яскраві постаті жінок-воїнів Запорізької Січі знаходимо відомості в історика, етнографа, фольклориста, дослідника козаччини Дмитра Яворницького. У праці «Вольності запорізьких козаків» [4] історик згадує про отаманку Настю, яка у чоловічих стріях кілька років правила за козака. До самої смерті воїтельки ніхто не здогадувався, що вона дівчина, бо, як відомо, жінок не допускали на Січ. Та коли козаки-запорожці відправлялись «парубкувати» на Січ, незалежні й сильні жінки несли на собі подвійну відповідальність за дім та його безпеку, майстерно вправляючись із рушницею.

У Новітній історії, у роки Другої світової війни, жінки брали активну участь у бойових діях: варто згадати про жінок-зв'язкових, добровольців УПА, збереглися документальні екранні свідчення про партизанок, льотчиць, снайперок, воєнних фотокореспонденток тощо.

Слід визнати, що кінематограф періодично засвідчує актуалізацію архетипного ядра «войовничої діви». Насамперед таке звернення до образу жінки-воїтельки є маркером непростих часів — від агітфільмів радянського періоду, типу «Вона захищає Батьківщину» (1943) Фрідріха Ермлера, до екранних осмислень сьогоденного воєнного протистояння. Образи жінок, що ламають стереотип екранних уявлень про «питомо жіноче», оновлюючи гендерно-рольовий формат, нині входять на авансцену.

Попри те, що головними героями сучасних українських екшен-бойовиків і воєнних драм досі є переважно чоловіки, все частіше жіночі персонажки проявляють себе яскраво, руйнуючи усталену другорядність «соратниць-помічниць».

Для усвідомлення радикальності гендерного повороту, що з необхідністю позначився на екранному продукті, наважимося на невеличкий історичний бекграунд.

У найбільш «автентичному» поетичному напрямі українського кіно з його схильністю до оприявлення певних міфо-символічних структур усталилася

своєрідна традиція поетичної метафоризації долі України через жіночий образ, що корелювала з характерною для українців ментальною настановою на примат жіночого начала. Ці символічні репрезентації — від довженківської «Звенигори» до поетичних картин шістдесятників, як-от: «Вечір на Івана Купала» Юрія Ілленка (1968), «Вавилон ХХ» (1979) Івана Миколайчука, «Judenkreis, або Вічне колесо» (1996) Василя Домбровського тощо — мали переважно трагічне забарвлення, асоціюючись або з безнадією згорьованої вдови, або ж з беспорядністю знещешеної чужинцем покритки. Такий міф «діви-у-біді», орієнтований насамперед на «внутрішнє споживання», на рівні гендерного аналізу цілком вкладаючись у параметри чоловічоцентричної світомоделі, містив латентні риси меншовартості, пов'язані з «вторинністю» ролі жінки у порівнянні з домінантою чоловічого призначення/покликання воїна-захисника.

Чи не першою ігровою картиною доби незалежності, що радикально постаала проти комплексу беспорядної «вторинності» жінки та домінації Логосу патріархальної культури, стала містерія про бунтаря Мазепу, де відбулася очевидна переакцентація усталених поглядів на історичні події, персонажів та їхні гендерні ролі. Йдеться про фільм Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001). Попри свідчення історичних джерел, одним з головних персонажів цієї фантазмагорії постає жінка — Люба Кочубей. Вона стає наочним втіленням образу «оргазмичної матері», «матері насолоди» (так визначає відомий теоретик постмодернізму Юлія Кристева жіночий тип, що поєднує ознаки матері й самиці з традиційної типології жіночого начала). Жінка, яка не тільки стверджує власну сексуальність та вирізняється розкутістю бажань та поведінки, а й являє найрадикальнішу версію міфу *войовничої «жіночності» в українському кіно* всупереч історичним, релігійним традиціям та соціальним, психоаналітичним, іншим упередженням.

На відміну від наочної національної кодифікації образу героїні-воїтельки, що запропонував на початку «нульових» років у своїй картині Юрій

Ілленко, наступна репрезентація радикальної жіночої войовничості у стрічці Сергія Мокрицького «Незламна» (2015) великою мірою побудована ще на уламках радянського міфу Великої Вітчизняної. Військова драма «Незламна» (друга назва — «Битва за Севастополь»), створена 2015 року, охоплюючи події 1937–1957 рр., отримала тематичний резонанс із подіями війни нинішньої, центруючи фокус уваги на темі «жінка в професійній армії». Байопік українсько-російської копродукції, де йдеться про боротьбу радянських солдат за Одесу та Севастополь проти спільного ворога, виглядає доволі дивно після 24 лютого 2022 р.

Фільм про жахіття війни презентує не тільки руйнацію фізичну та психологічну, а й деструкцію усталеного архетипного ряду, виводячи на авансцену жінку-воїна. Прототипом екранної героїні стала українська дівчина з Білої Церкви Людмила Павліченко, найуспішніша снайперка в історії, на рахунок якої — понад 300 фашистських окупантів, військовослужбовців, загарбників. Ці страхи носіїв маскуліності опосередковано свідчать про встановлення символічної домінації героїні над чоловічим началом. Водночас, з кожною смертю снайперка втрачає риси жіночності: злившись зі зброєю, вона поступово ніби перетворюється на «машину знищення». Можливо, це стало однією з підстав для запеклих дискусій навколо стрічки.

Усталена гендерна ієрархія домінації-субординації наочно похитнулась після червня 2016-го, коли Міністерство оборони України на 63 позиції розширило список бойових посад, доступних для жінок, у такий спосіб започаткувавши радикальні зміни в гендерній ситуації Збройних Сил. Нині не новина побачити дівчат у повній екіпіровці на блокпостах, жінки воюють поряд з чоловіками — загалом близько 30% особового складу. Мистецтво екрану аніяк не могло оминати увагою таке вирішення «жіночого питання». З одного боку, це акт спростовування дискримінації за гендерним принципом/цензом, з іншого — підтвердження, що війна не вирізняє людей за гендером, радше ламає будь-які шаблони й стереотипи, в тому числі й упередження в ставленні до жінки-воячки.

Цю ідею, зокрема, осмислює Максим Наконечний у військовій драмі «Бачення метелика» (2022), де спустошення, принесене війною в міста, оселі, душі, проявлене через трагедію аеророзвідниці добровольчого батальйону з позивним/ніком «Метелик». На війні вона прожила найпрекрасніші моменти свого життя (весілля у фронтових умовах) та найстрашніші миті — знущання й гвалтування в полоні. Повернувшись до мирного життя через процедуру обміну полоненими, дівчина розуміє, що вагітна. Панічна втеча з крісла абортарію не вирішила колізію «воїтелька чи мати» на користь материнства. Народивши дитину і залишивши її своїй матері, дрон-розвідниця повертається на фронт. Саме цей вчинок «Метелика», а не зовнішнє маркірування себе майже чоловічою зачіскою стверджує домінацію в неї енергій воїтельки-захисниці над типологічною атрибуцією «матері» чи «жертви».

На перший погляд, доволі несподіваним видається введення до корпусу кінематографічних втілень образу дівчи-воїтельки героїні фільму Михайла Ілленка «Толока» (2019). Адже, за твердженням автора, картина створена за мотивами шевченківського вірша «У тієї Катерини хата на помості...». Що ж це: наступна репрезентація типу «безпорадної дівчи-у-біді», хату якої раз-у-раз руйнували навали загарбників усіх мастей, що упродовж багатомісячної історії зазіхали на українські землі за «волею сильного»? Аж ніяк. Достатньо пригадати енциклопедичне тлумачення архетипічного образу дівчи-воїтельки, жінки-воїна. За дефініцією, «Войовниця — вигадана персонажка, що... володіє сильним характером; займається типово "чоловічою" справою, зазвичай війною (хоча подекуди й ремеслом)» [5].

Своїм невтомним повторенням моральної дії — наполегливим відновленням власної хати — героїня фільму «Толока», по суті, протистоїть агресивним нашествиям усяких загарбників. Попри позірну традиційність моделі поведінки (плекає дітей і хатину як «народжуючий, материнський» простір), символічна Катерина нищить стереотипні уявлення про слабкість і пасивність як норми

прояву жіночої сутності, постає проти характерного для українського кіно втілення образу України через тип згорьованої «вічної вдови» або згвалтованої чужинцем безпорадної покритки. Замість трагізму й безсилля, що були характерними ознаками цього стереотипного міфу для «внутрішнього споживання», героїня (поетична символізація України) являє життєствердні чесноти незламності, терпіння та внутрішньої сили.

Глибоко патріотичним наративом прочитується знаковий акт толоки — співдії гуртом, колективної підтримки та єднання у відновленні оселі. Адже хата є не просто традиційним місцем прихистку, а й своєрідним тотемом, з яким пов'язана обрядовість всіх важливих етапів людського життя: народження, ініціації, смерті. Отже, роль незламної берегині цього символу миролюбного існування виходить за межі побутової стереотипізації гендерної ролі жінки.

Одним із факторів, що сприяють знищенню стійких гендерних стереотипів в українському кіно, слід визнати активну фемінізацію, що стала ознакою кінопроцесу останніх десятиліть. Загалом, це — світова тенденція. У сучасному кінематографі України жінки, чимдалі активніше опановуючи традиційно «чоловічі» професії, запроваджують нові моделі творчої поведінки, руйнують мачистські, мізогінічні уявлення про «жіночий погляд», отримуючи очевидний професійний реванш, коли йдеться про альтернативність суджень, більш універсальну «оптику» та відмову від усталеного жанрового «канону».

Саме такий погляд — незвичний, принциповий і безстрашний — явлено у воєнній драмі Наталі Ворожбит «Погані дороги» (2020) — режисерському дебюті сценаристки з вагомим стажем. З п'яти новел про повсякденне життя людей в умовах війни на Донбасі, архетип діви-воїтельки найбільш переконливо проявлено у двох сюжетах.

Дія однієї історії відбувається між українською журналісткою та російським сепаратистом, що захопив дівчину й хоче її згвалтувати. Вкрай залякана заручниця обставин спочатку діє так, як психологи радять поводитись

з гвалтівниками — не пручатись, не чинити протидію, оскільки це лише збуджує злочинця. Журналістка, перебуваючи у полоні страху, зовні наче примиряється з неминучим, втім, зрештою, чинить нестандартно. З метою самозахисту вигадливо розповідає чоловікові про своє кохання до нього. Коли ж образник втрачає пильність, розслабившись у передчутті задоволень, дівчина вбиває свого кривдника. Такий вчинок — не просто символічна відплата жертви гвалтування. Долаючи скутість остраху, дівчина вивільняє енергію воячки, месниці, героїні. Це не тільки бунт патріотки проти гнобителя, а й повстання слабкої жіночності проти зухвалої чоловічої агресії.

Остання, п'ята новела була визнана надто жорстокою для «зовнішнього» сприйняття, а тому була показана лише в обмеженому вітчизняному прокаті. Героїня, військова медсестра, везе обезголовене тіло свого коханого, українського військового Віктора, аби передати його законній дружині для поховання. Перевозка з тілом загиблого важко пересувається по страшних, брудних, кривавих дорогах та бездоріжжю, ніби долаючи отруйні води міфологічного Стікса. Замість міфологічного старця-паромника Харона — юний солдат, що сидить за кермом, та жінка-воїн — коханка, партнерка в бою, яка не покинула свого Віктора-переможця після його гибелі, ритуально супроводжуючи загиблого в «інший світ» — той, що за межами епіцентру бойових дій.

Наталя Ворожбит пропонує суто жіночий та зовсім несподіваний ракурс — погляд на смерть героя через трагічне відлуння цієї фатальної події у житті його бойової подружки-коханки в реаліях війни, де всі моральні норми розкривають свою відносність.

Перегляд значного масиву вітчизняних фільмів, що були створені упродовж останніх двох років, лише підтвердив: війна є провідним наративом сьогодення, з відповідними проєкціями на екран. Навіть якщо фільми не говорять про війну прямо, риторика, не присвячена війні, стає певним способом розмов про її наслідки, емоції, психологічні травми та посттравматичні стани.

На цьому тлі хочу виділити кілька стрічок, центральні образи яких репрезентують архетип воїтельки. Попри те, що героїні різні за вдачею, «войовничість» кожної з них великою мірою спровокована травматичним досвідом різного штибу, що урізноманітнює уявлення про войовничу діву. В короткометражному ігровому фільмі Кирила Жаровського «Сіорі» («Зламана гілка», 2021) молода приваблива жінка успішно бореться з мафією, наркодилерами, злочинцями всіх рангів за допомогою сучасної зброї та прийомів східного двобою. З'ясується, ця «амазонка» не просто викоринює Зло, вона — професійний кілер. Суперечливість образу обумовлена не тільки конфліктом морально-етичних та юридичних норм, а й відсутністю адекватної комунікації зі світом: її роботодавець колись забрав маленьку дівчинку з інтернату, відчувши її хворобливу дискомунікацію як наслідок втрати матері.

Героїня короткометражної ігрової стрічки Соломії Тимошук «Поламані» (2022) — військова Янка. У понівеченому війною житті вона не може знайти себе — ані завести серйозні стосунки й створити родину, ані допомогти старому батькові, адже не бачить себе ані дружиною, ані матір'ю, ані донькою. Після поранення Янка прагне якнайшвидше повернутися на місце бойових дій — туди, де почуває себе потрібною. Таке бажання повернення на війну як на місце найбільш повної реалізації характерно для воїна.

Навіть побіжний огляд екранних висловлювань сьогодення переконливо свідчить про актуалізацію архетипу діву-воїна. У такий спосіб

у вітчизняному кінопросторі послідовно руйнуються залишки мачистських уявлень про жінку як пасивну та мовчазну «функціональність».

**Висновки.** Помічена в українському кінематографі початку XXI століття актуалізація архетипу *Воїтельки*, в усьому розмаїтті угрунтованих у ньому концепт-образів, пояснюється насамперед соціокультурним контекстом фільмотворення на тлі загострення воєнно-політичних викликів доби. Як і годиться у складні часи, екранні твори демонструють своєрідне припадання до «культурного коріння», відроджуючи символізування, притаманне стародавнім міфологіям, де ієрархія домінації ще не передбачала фіксації субординаційної «підлеглості» жінки як безальтернативного «природного призначення». Новий кінематограф України початку 2020-х запропонував кінематографічні моделі жіночності поза обмеженнями такого есенціалістського підходу, відродивши духопідйомний потенціал екранних репрезентацій архетипів *Воїтельки*, *Сильної матері* тощо.

Руйнуючи узвичаєні століттями гендерні шаблони, новітній вітчизняний кінематограф все частіше пропонує екранні репрезентації архетипу *Войовниці-захисниці*. Отже, цілком можна визнати симптомом часу помічену тенденцію до варіантно-образних екранних втілень «андрогінних» героїнь, які реалізуються через прояв характеристик, познак та атрибутів, що в кодах статевого символізму зазвичай співвідносилися з чоловічим началом: активністю, мінливістю та спрямуванням назовні — в обшири світу. Такий-собі «замах» на основи патріархатного гендерного порядку.



## Література

1. Вардиман Е. Женщина в древнем мире / Пер. с нем. М. С. Харитоновна. М.: Наука, 1990, 335 с.
2. Суковатая В. А. Новые спиритуальные религии: поиски источников силы // Практическая философия. 2002. № 1. С. 183–194.
3. Луценко О. Філософія та культура статі: гендерний аналіз. Суми: ФОП Цьома С. П., 2019. 350 с.
4. Яворницкий Д. И. Вольности запорожских казаков: историко-топографический очерк. Санкт-Петербург, 1898.
5. Діва-воїтелька // Вікіпедія: вільна енциклопедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%96%D0%B2%D0%B0-%D0%B2%D0%BE%D1%97%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0> (дата звернення: 18.09.2022).

## References

1. Vardiman E. Zhenschina v drevnem mire / Per. s nem. M. S. Haritonova. M.: Nauka, 1990, 335 s.
2. Sukovataya V. A. Novyie spiritualnyie religii: poiski istochnikov silyi // Prakticheskaya filosofiya. 2002. # 1. S. 183–194.
3. Lucenko O. Filosofiya ta kul`tura stati: genderny`j analiz. Sumy` : FOP Cz`oma S. P., 2019. 350 s.
4. Yavornitskiy D. I. Volnosti zaporozhskih kazakov: istoriko-topograficheskiy ocherk. Sankt-Peterburg, 1898.
5. Diva-voyitel`ka // Wikipediya: vil`na ency`klopediya. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%96%D0%B2%D0%B0-%D0%B2%D0%BE%D1%97%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0> (last accessed: 18.09.2022).

*Iryna Zubavina. Actualization of the warrior maiden archetype  
in Ukrainian cinema of the beginning of the 21<sup>st</sup> century*

**Abstract.** The article focuses on the screen incarnations of female characters, whose images, being contemporary with the challenges of today, associated with the archetype of the Warrior, destroy the stereotypical notions of the feminine as weak and passive characteristic of traditional (that is, phallogentric/patriarchal) culture. Nowadays, such an essentialist view seems not just debatable, but finds an alternative interpretation, both in material realities and in artistic practices. In particular, the cinematography of Ukraine at the beginning of the 21<sup>st</sup> century convincingly testifies to the expansion of the body of representations of the feminine. The film material of the early 2020s convincingly testifies to the actualization of the screen incarnations of the image-concept of the warrior woman, which is symptomatic of the military and political contexts of today. New Ukrainian cinema seeks to understand the little-studied experience of women's participation in hostilities and the peculiarities of their stay in military captivity, implementing modern feminist approaches to the study of the topic "woman and war". In an effort to go beyond the stereotypical vision of women within the dipole "heroine-victim", the screen demonstrates the transformation of gender patterns and at the same time is a continuation of a tradition with deep historical roots.

*Keywords:* gender, femininity, warrior archetype, warrior virgin concept, screen representation, patriarchal culture.

Виклики війни:  
трансформації в архітектурі та дизайні України  
Challenges war:  
transformations in architecture and design

НАТАЛІЯ КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА  
Кандидат архітектури,  
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,  
завідувач відділу дизайну та архітектури  
kondepermn@gmail.com

NATALIA KONDEL-PERMINOVA  
Candidate of Architecture,  
Modern Art Reserch Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Head of the Department of Design and Architecture  
orcid.org/0000-0001-9512-4783

**Анотація.** Російсько-українська війна засвідчила повну вичерпаність запасу міцності «архітектури післявоєнного світу». Проблеми людства, що роками накопичувалися і не вирішувалися, досягли кульмінації. Війна в усіх проявах її гібридних форм спричинює руйнування українських міст і сіл, травматизацію і загибель людей, масову міграцію населення, втрату культурних цінностей. Подолання наслідків війни в Україні по її завершенні потребуватиме багато людських зусиль і часу. У публічному просторі розгорнуто дискурс, спрямований на переосмислення довоєнної України і наповнення архітектури і дизайну новими сенсами. У статті зроблено спробу систематизації змістів цих обговорень.

На світ очікує повне переформатування міжнародних відносин. У світовому просторі Україна постає активним суб'єктом розбудови архітектури повоєнного світу. Важливим є розробка концепцій й стратегій розвитку України. Держава повинна мати загальне узгоджене бачення майбутнього і зрозумілі етапи реалізації конкретних проєктів та планів. У рамках державної стратегії можливе вирішення актуальних завдань, пов'язаних із забезпеченням житлом сотень тисяч людей, які втратили свої домівки, подолання інших наслідків війни. Особливої актуальності набуває універсальний дизайн. Війна актуалізує інтеграцію в життя суспільства людей з інвалідністю, розкриття і розвиток їхнього потенціалу. Розуміння інвалідності як аспекту людського різноманіття має стати основою нової соціальної політики держави.

**Ключові слова:** російсько-українська війна, виклики, травма, публічний дискурс, актуальні завдання, архітектура, універсальний дизайн.

**Постановка проблеми.** Найбільша від 1945 року континентальна російсько-українська війна з великими ставками і задіяними в ній силами засвідчила про повну вичерпаність запасу міцності «архітектури післявоєнного світу». Людство сповна відчуло ефект «два в одному», коли *важливе й актуальне* історично перетнулися в одній точці. Потужна конструкція світу, створена після Другої світової війни з таких інституцій як ООН, МВФ, МБРР та інших, орієнтованих на спільне існування попри конфронтацію різних соціально-політичних систем, вже не працює і руйнується на наших очах. Проблеми людства, що роками накопичувалися і не вирішувалися, досягли кульмінаційного рівня.

У світі відбуваються тектонічні зміни, і у цьому контексті особливого значення набуває *важливе*, що розуміється на граничному рівні розвитку людства як осмислення суті подальшого суспільного буття. Якою має бути будучність людства? Як буде влаштований майбутній світ, адже після цієї війни будуть інші ресурси? На тлі епохальних змін Україна стала світовим трендом. Історичні процеси на світовій арені вивели нашу державу у суперсуб'єктність, і перед Україною поставили виклики світового масштабу.

Переживаючи *актуальне* — спочатку загальну екзистенційну кризу, спровоковану пандемією COVID-19, світове суспільство вперше опинилося

по один бік по відношенню до зовнішньої загрози, яка стосується всіх країн, кожної людини. І тут у людства не виявилось ні чужих, ні своїх, адже вірус одночасно руйнівню вплинув на управлінські та банківські системи, бізнес, соціальні відносини тощо. Невдовзі *актуальне* на європейському континенті вибухнуло проявом протиріч онтологічних основ, відмінних картин світу — повномасштабним військовим вторгненням РФ в Україну.

Російсько-українська війна в усіх проявах її гібридних форм загострила не тільки задавлені проблеми України, але й загальносвітові. Війна спричинює руйнування українських міст і сіл, травматизацію і загибель людей, масову міграцію населення, втрату культурних цінностей. Подолання наслідків війни в Україні і, по її завершенні, творення майбутнього шляхом виходу архітектури та дизайну на нові мистецькі практики потребуватиме багато часу та людських зусиль.

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** У публічному просторі в активній фазі (станом на серпень — жовтень 2022 року) триває дискурс, спрямований на осмислення й аналіз подій, що відбуваються в Україні й світі, переосмислення довоєнної України і наповнення архітектури та дизайну новими сенсами. На численних локаціях у різних форматах у режимах онлайн і офлайн розгортаються дискусії стосовно підходів до продуктивної реконструкції та відбудови зруйнованих міст, етапів будівних процесів, залучення досвіду інших країн. Особливого значення набувають питання комунікацій між владою, громадами, бізнесом, фахівцями, а також — між інтелектуальними групами, які на різних локаціях обговорюють майбутнє світу і майбуття України. Зміни відбуваються набагато швидше, ніж ми встигаємо їх усвідомлювати. Динаміка подій неймовірна, за маленький проміжок часу відбуваються настільки значні трансформації, що унеможливаються будь-які прогнози стосовно соціального, політичного, економічного аспектів майбутнього суспільства, які визначають розвиток архітектури та дизайну. Ґрунтовні дослідження та наукові публікації,

присвячені цій проблематиці, ще попереду. Основний об'єм дописів та публікацій поки що припадає на соцмережі. На даний момент можна зазначити випуск часопису А+С під назвою «Війна й архітектор» (#1–2'2022), в якому здійснено першу спробу усвідомлення масштабів проблем та професійних завдань стосовно облаштування України після руйнацій, завданих війною.

**Метою статті** є систематизація змістів стосовно відновлення/оновлення повоєнної України, які обговорюються у різних форматах на численних локаціях під час активної фази російсько-української війни.

**Викладення основного матеріалу.** Повномасштабне вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 року стало найбільшим викликом щодо основ нашого буття та подальшого існування як незалежної держави. Бойові дії, які тривають на сході з 2014 року, з усіма жахливими наслідками як для військових, так і для мирного населення, розгорнулися за значних територіях української землі. «За даними Київської школи економіки (станом на 22 серпня 2022 р. — *Н. К.-П.*) близько 860 тис. родин втратили житло від початку повномасштабного вторгнення. Знищено або пошкоджено понад 40 млн кв. м житлового фонду, також постраждали десятки медустанов і навчально-виховних закладів, торговельних центрів і нафтобаз, тисячі метрів автомобільних доріг і залізничного полотна. <...> Загальні втрати України, пов'язані з руйнуванням інфраструктури та втратою економічного потенціалу, становлять до 4 млрд доларів на день. <...> Окрім прямої шкоди є супутні втрати, пов'язані з руйнуваннями: зменшення ВВП, відтік інвестицій та робочої сили, зниження туристичної привабливості країни тощо» [1].

Війна видозмінила обличчя українських міст. Міські простори наїжачилися протитанковими металевими загородами, що унеможливають просування військової техніки ворога і з певного ракурсу виглядають як хрести; стратегічно важливі локації фланкують бетонні блокпости. Пам'ятники «вдягнулися» у захисну «броню», складену з рядів мішків, наповнених піском та землею. У доквіллі



*Замаскована княгиня Ольга*, Київ, квітень 2022

домінуючим став незвичний дизайн військового стану. У міському середовищі з'явився новий вид перформансу — демонстрація залишків ворожої техніки, знищеної Збройними Силами України. Ці події — спершу на майдані біля Михайлівського собору, а пізніше, на День Незалежності, на Хрещатику та в інших містах України і Європи — здійснюють потужний вплив на суспільну свідомість. Найбільш вражаючими і глибоко травматичними є людські втрати, величезні масштаби нищення міст і містечок, перетворення затишного та впорядкованого середовища на жахливі згагрища. На тілі українських міст щодня з'являються кровоточиві рани від рашистських бомбардувань: впорядковані будинки перетворюються на руїни, вирвами усюються дороги та стежки. Та попри всі жахи війни життя переборює смерть. Метафоричним висловом непереборної життєвої сили є складені з мішків заслони, які зсередини розриваються могутньою енергією життя.

**Нові реалії вимагають нових рішень.** Архітектура за своєю суттю є діяльністю з подолання хаосу, деструкції, гармонізації життєвого середовища людини. Звернення до засад професійної роботи завжди відбувається в переломні моменти, коли руйнується усталене і виникає потреба у створенні нового. Україна здійснила свій цивілізаційний вибір: з радянського минулого — у європейське і світове товариство. За це, як підкреслює Сергій Дацюк, РФ невблаганно знищує спільно нажите майно у вигляді індустріальної структури,



*Вхід до метро на станції «Хрещатик»*, Київ, квітень 2022

розвинених міст на сході України. Путінська Росія розуміє, що Україна полишає її цивілізацію, інтегрується у західну, і говорить: йдіть без нічого, без промислової інфраструктури, без житлових і громадських будівель, зведених за часів радянщини [2]. Руйнування та забруднення життєвого середовища внаслідок воєнних дій — надзвичайно складний виклик, який потребує нової архітектури та нового дизайну суспільного буття. Визначення дійсних масштабів завданої соціальної, економічної та екологічної шкоди ще попереду, але зрозуміла актуальність переосмислення зруйнованих регіонів, визначення перспектив їх розвитку.

Існуючі підходи до розуміння розвитку України у вигляді наявних просторових (територіальних) схем виходять від радянської традиції планування, що історично складалася в рамках єдиного народногосподарського плану у форматі «п'ятирічок». Великомасштабний проєкт під назвою «СРСП» розгортався у межах індустріальної парадигми, яка ґрунтується на ресурсних засадах, тобто відношенню і до природи, і до людини виключно як до ресурсу, що вживається.

У цьому контексті схеми, що належать до сфери управління, були просторово розподіленим планом, який супроводжувався пояснювальними записками з базовими плановими показниками за галузями та територіями (скільки потрібно ресурсів, терміни виконання тощо). Схеми, затверджені та перетворені на державні акти, могли

працювати в умовах планування (в межах конкретного проекту), яке завжди потребує чіткої визначеності (що, де, коли та скільки це коштує, коли буде зроблено тощо). Але, як показав досвід, прийняті рішення часто не реалізовувалися. Спеціалісти вимушені були констатувати: «...розвиток об'єктів суттєво відхиляється від намічених програм, темпи їх не відповідають передбаченим, функціональна та планувальна структура розвивається в непередбачених напрямках» [3, с. 3].

Наприкінці ХХ століття фахівцями вже чітко усвідомлено «суперечність між динамічністю об'єкта проектування та статичними формами його подання у проектах у вигляді жорстко детермінованих у часі станів, нездатність існуючих методів проектування гнучко та оперативно реагувати на зміну зовнішніх умов та факторів» [3, с. 4]. У генпланах здійснюється одностороннє віднесення об'єктів до різних предметних областей (економіки, демографії, інженерної інфраструктури тощо) та їх проектування на території. Зворотна процедура співвіднесення предметних просторових уявлень ніколи не передбачалася і не проводилася. У ситуаціях невизначеності не тільки з майбутнім, але вже й з сьогоденням (у якому проявляються зрушення в архітектурі устрою світу) такі схеми об'єктивно перестають працювати, оскільки всі ці простори треба утримувати у гармонійній цілісності, бачити взаємозв'язки між ними. Тому потрібен перехід від мислення у категоріях територіального проектування та планування до поліпросторового мислення.

Нові реалії змушують виходити на стратегічний рівень, на якому можлива робота з уявленнями про майбутнє, що принципово відрізняється від існуючого — з безліччю його невизначеностей та ще й за умов, коли ті чи інші визначеності постійно порушуються. І необхідно утримувати певну цілісність з урахуванням припущення невизначеностей та надання майбутнім поколінням можливості для проектування, створюючи та зберігаючи їм місця для цієї роботи.

На потребі належного осмислення нових реалій, в яких опинилася Україна, наголошує один

з патріархів вітчизняного містобудування, народний архітектор України, доктор архітектури, професор Микола Дьомін, підкреслюючи, що треба охоплювати й осмислювати всю систему розселення в країні, рухатися від загального до локального. «Економіка — це лише засіб, який ми витрачаємо для підтримки життя, заробляючи гроші. А соціальна інфраструктура — те, що забезпечує нормальну життєдіяльність. <...> Перше — це осмислення регіональної ситуації. На країну треба подивитися загалом. Друге: визначити, де та як доцільно формувати соціальну інфраструктуру. Що таке соціальна інфраструктура? Люди і на хуторі, і в столиці мають бути у рівних умовах стосовно соціального забезпечення, для них мають бути доступні всі блага цивілізації. <...> Перше питання — від загального до локального, розібратися взагалі у ситуації, в економіці. Потім подивитися, накласти на цю ситуацію кальку, що зараз, що сталося, які руйнування, що далі? Просто порахувати втрати. І далі зрозуміти, чи потрібно відновлювати те, що зруйновано, наприклад, Маріуполь? Чи зробити меморіальну зону, посадити парк, а місто збудувати поряд? Це вже питання локального вирішення. <...> Локальні речі вирішуються з урахуванням місцевих умов, смаків, традицій. <...> Новий час ставить нові завдання та потребує нових рішень» [4, с. 14–15]. І неодмінно треба налагоджувати комунікацію з місцевими громадами, зважати на специфіку життя кожного українського міста і містечка.

Серед вже наявних стратегічних розробок — стратегія розбудови Криму після деокупації в межах європейського курсу Green Deal. В її основі — концепція «Крим відкритий для світу», візія півострова як сучасного європейського курорту з якісно новою інфраструктурою цілолітнього відпочинку. Проектом нового бренду Crimea365 передбачається перш за все ліквідація наслідків мілітаризації півострова Росією та відновлення екосистеми Криму. А також (у співпраці зі світовими лідерами туристичного ринку) — будівництво готелів, створення інфраструктури для проведення бізнес-форумів, відродження культових фестивалів,



Виставка російської військової техніки, знищеної Збройними Силами України, на Хрещатику, Київ, серпень 2022

підтримка історичних осередків крафтового виробництва вин та іншої аграрної продукції [5].

Великим викликом для України надовго залишатиметься географічне сусідство з непередбачуваними країнами (Росія, Білорусь). Фахівцям доведеться опанувувати й удосконалювати архітектуру оборони і цивільного захисту, повертаючись до глибинних засад професіоналізму, викладених римським архітектором Марком Вітрувієм Полліоном ще у I ст. до н. е. у класичних «Десяти книгах про архітектуру». Верховною Радою України прийнято Закон «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо забезпечення вимог цивільного захисту під час планування та забудови територій», в якому викладено вимоги техногенної та пожежної безпеки під час проектування, будівництва та експлуатації захисних споруд [6].

Уряди Польщі, Чехії, Італії, Японії, Данії, країн Балтії та інших висловлюють наміри долучитися до відродження конкретних міст України, надаючи фінансову допомогу і підтримку фахівців. У червні 2022 року підписано Указ Президента про створення Національної ради з відновлення України від наслідків війни. Серед основних завдань Ради — підготовка стратегічних ініціатив, напрацювання пропозицій щодо пріоритетних реформ та збереження культурної спадщини, проектів нормативно-правових актів, планів заходів, прийняття і реалізація яких необхідні

для ефективного відновлення України у воєнний і післявоєнний час [7, ст. 3].

У липні 2022 року на конференції в Лугано (Швейцарія) представлено План відновлення України, розділений на три етапи: відновлення тут і зараз; fast recovery — відновлення пошкодженої інфраструктури; довгострокова трансформація. Попереду структурна модернізація всіх аспектів суспільного життя в Україні: житлової, соціальної, комунальної, транспортної, виробничої, медичної інфраструктури, військово-промислового комплексу, енергетики, зв'язку тощо.

Першочерговий виклик — житло. Величезний потік внутрішньо переміщених осіб зі сходу на захід країни зумовив гострий дефіцит житла та потребу у швидких рішеннях стосовно тимчасового прихистку. На даний час обговорюються й визначаються кілька можливих етапів надання житла тим, хто вимушений був залишити свої домівки чи втратив їх, а саме: короткострокові (тимчасові прихистки в обладнаних приміщеннях) — 1–3 місяці, середньострокові (модульні містечка) — 3–6 місяців, довгострокові — 1–4 роки.

Серед перших рішень щодо термінового пристосування спортивних залів під житло — концепція Drozdov&Partners стосовно зонування великих просторів на окремі чарунки за допомогою модульних каркасів з картонних труб за проектом японського архітектора Сігеру Бана, наданих у значній кількості польськими колегами. Таким

чином засобами обмеженого бюджету вдалося структурувати первісний хаос розміщення людей за форс-мажорних обставин у приміщеннях іншого функціонального призначення. Архітектори та дизайнери продовжують вдосконалювати нашвидкуруч створені прихистки, опрацьовуючи проекти модульних кухонь, які, після забезпечення людей повноцінним житлом, можуть надалі застосовуватися при потребі на інших локаціях [8].

Другим напрямом швидкого вирішення житлової проблеми є розробка та впровадження модульних систем, які адаптуються і швидко збираються на місці з метою забезпечення потреб у житлі та робочих приміщеннях. У цьому напрямі працюють багато архітекторів, пропонуючи свої архітектурні проекти. Як приклад можна зазначити адаптивну модульну систему «Unit E» архітектора Дмитра Аранчія, яка являє собою універсальний конструктор, систему модулів кубічної конфігурації, що з'єднуються між собою у кластери, створюючи розмаїття просторово-планувальних рішень. Модулі цілком придатні до експлуатації, оскільки повністю оздоблені, мебльовані та забезпечені необхідним обладнанням. Автор зазначає наступні переваги даного проекту: модульність (універсальність/взаємозамінність), еволюція, реконфігуруваність (гнучкість, адаптивність, варіативність), мобільність, автономність, сталість (екологічність, енергоефективність), готовність до використання та штучний інтелект» [9, с. 44].

Впровадження модульних систем потребує відповідної інженерної підготовки території, виготовлення фундаментів та монтажу конструкцій. Все це можливо за наявності схем генеральних планів забудови нових кварталів, до розробки яких активно залучилися архітектори. Нові модульні містечка, в яких надається житло найбільш постраждалим, постають в Україні на різних локаціях. Серед пілотних проектів — квартал для переселенців у Тячеві на Закарпатті. Автори (архітектори Юрій Сergyгін, Олександр Андiлошi, Стас Дем'яник) опрацьовували цілісний житловий квартал з комплексною забудовою громадськими спорудами із застосуванням технології швидкого

монтажу австрійської фірми Wolf, яка спеціалізується на виготовленні будинків для надзвичайних ситуацій. У подальшому проектом передбачається реконструкція цих будиночків з метою покращення умов проживання, а також ущільнення забудови будинками середньої поверховості [10].

Великі руйнування — це водночас можливість усвідомлення спадку забудови радянського і пострадянського періоду й вирішення за давнених проблем. Відновлення постраждалих міст не означає суцільну відбудову того, що існувало, а навпаки, — проектування й будівництво на засадах сучасних, вже усвідомлених цінностей. Слід відмовлятися від розрекламованих 25–30-поверхових житлових «мурашників» з переповненими автівками дворами і покласти край тотальному обдурюванню мешканців, на що спрямовувалися спокусливі маркетингові «легенди» щодо проживання у хмарочосах. Вимушена дистанційна робота, зумовлена карантинним режимом через епідемію COVID-19, стала поштовхом до переосмислення доцільності існування високощільної багатоповерхової забудови з невеликою кількістю зелених насаджень і відсутністю необхідної соціальної інфраструктури. Ракетні обстріли, повітряні тривоги та буденні труднощі воєнного часу змушують переглядати уявлення про безпеку і шляхи вирішення суспільних проблем засобами архітектури та дизайну.

У контексті цих усвідомлень визначаються недоліки наявної державної житлової політики в Україні, яка є економічно неефективною (тому що на житло невисокої якості йдуть значні витрати) і соціально несправедливою, оскільки не гарантує забезпечення житлом усіх громадян. Також йдеться про розуміння складнощів, які полягають у потребі швидкого зведення житла, врахування інтересів різних соціальних груп і місцевих мешканців, а також — довготривалих наслідків таких рішень.

Широка публічна дискусія про нову житлову політику в Україні та як саме забезпечуватиметься конституційне право кожної людини на житло, які для цього існують ресурси, ще попереду. Але вже все чіткіше окреслюється вимога щодо різноманіття





Дитячі малюнки на асфальті, Київ, квітень 2022

варіантів володіння та оренди житла (муніципальна, кооперативна, приватна). І крім того — вимога щодо соціальної сталості, спрямованої через економічно доступне житло до спільного життя мешканців з різними рівнями доходів шляхом створення внутрішніх і зовнішніх просторів для спілкування та побудови міських спільнот. Так, зокрема, у звіті аналітичного центру CEDOS, підготовленому 2019 року за результатами проекту «Комплексний аналіз державної політики в Україні», зазначається: «замість численних державних житлових програм, ніяк не узгоджених між собою, Україна потребує цілісної та всеохоплюючої державної політики, яка чітко пояснюватиме, як саме держава створюватиме умови для реалізації права на житло. <...> Міжнародний досвід показує, що гарантування доступу до житла можливе за балансування форм володіння. Для цього державна політика має підтримувати і орендний сектор, і власність. Щодо орендного сектору, то найбільш ефективними є унітарні ринки орендного житла, де не існує адміністративних бар'єрів для оренди неприбуткового житла» [11, с. 9].

Україна стійко виборює свою свободу і незалежність, приковуючи до себе погляди всього світу. Сучасний світ настільки стрімко трансформується, що випереджає наші можливості миттєво усвідомлювати ці зміни. На наших очах в Україні народжується нове глобальне суспільство. У США, Канаді, Ізраїлю, країнах Європи світовий тренд великої України унаочнюють українські громадяни,



Дитячі малюнки на асфальті, Київ, квітень 2022

які вимушено там перебувають. Постраждали українські міста мають відновлюватися достойно і, порівняно з довоєнним станом, ставати кращими, розбудовуватися в антропоцентричному підході. Проектування має бути виключно індивідуальним, адже природні та культурно-історичні умови кожного міста відмінні один від одного. Необхідно повертатися до базових принципів зонування, до гармонійного пропорційного співвідношення людини й забудови. Саме на таких засадах можливе створення життєвого середовища, в якому люди почуватимуться комфортно. У цьому контексті маємо велику надію на мільйони українських біженців в країнах Європи та Америки, які отримують власний тривалий досвід проживання за правилами нового урбанізму і при поверненні на батьківщину вимагатимуть їх дотримання у відбудові власної країни. Це може стати потужним імпульсом до творення нової архітектури України.

**Від архетипу жертви до архетипу переможця.** У цій війні вкотре посилюється багатовікова колективна травма українського народу і кожної родини, людини зокрема. Адже конфлікт тягнеться від XVII століття, змінюється всього-на-всього назва Росії — Московське царство, Російська імперія, Радянський союз. Як свідчить історик Ярослав Грицак, конфлікт «почався з козацької доби, тому що вхід козацької держави у московське царство, російську імперію створив величезні проблеми для українців і для самих росіян. І тому ці стосунки не могли бути нормальними.

Це непопулярно звучить, але українці самі доклалися до будівництва російської імперії, тому що вони розуміли, що є більш освіченими, ніж росіяни. Цей проект перетворення Росії у велику українську імперію ніколи не вдавався — він заходив у глухі кути. Конфлікт був закладений у тому, що українці сподівалися, що їм вдасться провести в Росію ідею свободи, яку вони здобули і мали після козацької революції і яка була європейською практикою, та створити нормальну європейську імперію. Цього ніколи не вдавалося. У конфлікті між росіянами та українцями йдеться не лише про мову, ідентичність, а набагато глибше: про протистояння цінностей. І цією цінністю є свобода. Україна завжди прагнула до свободи. Росія також мала певні спроби до свободи, але це завжди закінчувалося ще більшою реакцією, в якій в першу чергу страждали українці» [12]. Одні тільки ХХ століття з трьома голодоморами, репресіями, війнами, насильницьким вигнанням українців із рідних домівок закарбувало в колективній пам'яті народу стільки страхів, болючих ран, втрат, які лише підживляють архетип жертви, який Україна представляла світові.

Під час війни сталася докорінна зміна: українці, виявляючи свій козацький драйв, долають «другу армію світу» і постають перед усім світом героями-переможцями. Ця подія має отримати міцний фундамент, символічну прив'язку та стати державною й національною політикою в колективному й індивідуальному подоланні травм. І це — ще один значний виклик перед архітектурою та дизайном, адже пропрацювання травми — дуже складна й важка тривала робота. Переживання й опрацювання людьми групового травматичного досвіду як частини спільного життя спонукає до самоусвідомлення в нових реаліях, сприяє формуванню нових сенсів, запускає механізм народження нового розуміння спільноти [13; 14].

Війна не тільки змінила сьогодення України, вона змінила й минуле, оголивши біль травми. «Колективна травма — це завжди відкладене у часі явище, адже травмуючий досвід має не власне сама подія, а наш спогад, наш спомин про неї. Можна

сказати, що колективна травма прокладає собі дорогу повільно: якщо для людини це миттєвий досвід, що залишається з нею, то для спільноти травма завжди буде формою шоку» [13]. Фактаж травмуючих подій як частини спільної історії громад потребує перегляду існуючих метанаративів, їх переосмислення й опрацювання нових практик спільного згадування та пам'ятання. Ця проблема гостро проявилася під час війни і красномовним прикладом є громадські протистояння у м. Полтава. Детонатором громадського вибуху у вересні 2022 року стали рекомендації Експертної ради Міністерства культури та інформаційної політики з питань подолання наслідків русифікації стосовно подальшого існування у публічному просторі Полтави пам'ятників, встановлених у часи російської імперії та присвячених Полтавській битві (1709), всесвітньо відомої події Великої Північної війни (1700–1721) у Європі [15].

У громаді спалахнула дуже гостра дискусія між представниками протилежних позицій, адже до «страсти», до знесення з історично усталених локацій, рекомендовано монумент Слави, пам'ятники на місці відпочинку Петра та славним захисникам Полтави і коменданту фортеці Олексію Келіну — унікальні автентичні пам'ятки монументального мистецтва ХІХ — початку ХХ ст., зразки талановитого і гармонійного поєднання різних видів мистецтв: містобудування, архітектури, монументально-декоративного мистецтва, скульптури. Їх автори — відомі зодчі, скульптори, художники; при виготовленні пам'яток застосовувалися новітні на той час технології, залучалися висококваліфіковані майстри.

Монумент Слави є однією з перших триумфальних колон в Європі та домінують класицистичного ансамблю Круглої площі — пам'ятки містобудування національного значення. Пам'ятник захисникам Полтавської фортеці і коменданту О. О. Келіну та пам'ятник на місці відпочинку Петра — домінанти двох локальних містобудівних ансамблів. Усі вони композиційно з'єднані між собою осями вулиць історичного центру та є невід'ємною частиною системи містобудівних перспектив міського



Майдан біля Михайлівського собору, Київ, травень 2022



Майдан біля Михайлівського собору, Київ, травень 2022

середовища. Держава Україна взяла ці пам'ятники під захист, вони внесені до Державного реєстру національного культурного надбання і є пам'ятками з відповідним охоронним статусом. Будь-які дії над ними поза межами реставраційних заходів априорі є ризикованими, адже призведуть до руйнації автентичних об'єктів та втрати цілісності історичного міського середовища. Історичний центр Полтави розплановано і забудовано на початку XIX століття за принципами класицизму (притаманними всім імперіям, починаючи з давньоримської) як цілісний містобудівний ансамбль, гармонійно інтегрований у мальовниче природне довкілля. У буремному XX столітті подтавські архітектори й реставратори доклали всіх зусиль, щоб зберегти культурну спадщину як найцінніший міський «нерухомий антикваріат», який належить передавати у спадок майбутнім поколінням у цілісному вигляді.

Україна впевнено повертається до співдружності європейських країн зі спільними греко-римськими витоками в архітектурі та монументальному мистецтві. Втрата класицистичного культурного надбання Полтави була б незначущим, недоцільним й неприйнятним для культурного суспільства рішенням. Культурні цінності жодним чином не повинні використовуватися у воєнних цілях — це зазначено в «Інструкції про порядок виконання норм міжнародного гуманітарного права у Збройних Силах України» (Стаття I. 2, п. 30).

Свідома громадськість міста виступила на захист власної культурної спадщини з пропозиціями, висловленими у Відкритому листі до міської влади м. Полтави (співавтор Н. Кондель-Пермінова) [16]. Зокрема, перш за все, під час війни в жодному разі не вдаватися до демонтажу зазначених пам'яток монументального мистецтва, а розпочати процес публічної комунікації. Поряд із кожним із зазначених об'єктів виставити стенди з інформацією-поясненням, якій події він присвячений і як ця подія зараз переосмислюється, чому цей пам'ятник вважається видатним твором мистецтва. З метою розвінчання російських імперських міфів про події Північної війни і, зокрема, Полтавської битви, розпочати широку просвітницьку кампанію з висвітлення фактів історичної битви, що мала вплив на геополітичний розвиток Європи. Серед можливих першочергових заходів — термінове оновлення інформації на всіх доступних інтернет-ресурсах і розміщення науково-популярних дописів на сторінках соціальних мереж про пам'ятки як видатні мистецькі твори, свідчення невід'ємної складової історії Полтави, враховуючи їхнє важливе містобудівне значення та цінність як туристичних ресурсів й активів.

Предметом публічних дискусій неодмінно має стати зміна наративу про Полтаву як міста «перемоги російської армії Петра I» на Полтаву — яку? Передусім це обговорення можливостей втілення нового бачення Полтави з урахуванням важливого

значення події Полтавської битви 1709 року в контексті загальноєвропейської історії. Переосмислення факту, що конфлікт XVIII століття за контроль над Балтикою був вирішений під Полтавою, на українській землі (де Балтика, а де Полтава?), коли була підірвана гегемонія Швеції та започатковано зростання Російської імперії. І — усвідомлення найболючішого: справжня причина колективної травми — у постійному розбраті всередині українців. Саме ця причина й підсилювала впродовж століть архетип українців як жертви.

Тому публічна комунікація щодо ролі культурної спадщини у міському середовищі має стати інструментом опрацювання задавленої колективної травми й сприяти виробленню іншого метанаративу минулого, іншому смислового наповненню автентичних мистецьких форм високого гатунку. І, таким чином, налагодженню взаєморозуміння серед різних груп містян і формуванню нових суспільних практик згадування і пам'ятання.

Все, про що йшлося вище, є особливою практикою дизайнерської діяльності, яка ще не отримала належного розвою в Україні. Дизайн стрімко почав розвиватися після проголошення незалежності держави (раніше, за радянської доби, ми мали «технічну естетику»). Дизайнерські розробки спрямовувалися переважно на задоволення потреб зростаючих заможних соціальних груп. У свідомості пострадянських людей щодо поняття «дизайн» поступово формувалася і закріплювалася архетип «глянцевого», гламурного життя суспільства споживання. На іншому полюсі майже без змін залишався масштабний радянський спадок — середовище, при створенні якого не враховувалися потреби людей з інвалідністю, людей похилого віку тощо. Переважна більшість будівель та різноманітних об'єктів громадського простору не адаптувалися для можливості користування ними маломобільними групами населення. Проблема ускладнюється тим, що об'єкти, зведені за радянськими нормами, не завжди можна реконструювати відповідно до нових вимог і потреб маломобільних людей. Непристосованим, недоступним для цих груп є й рухомий склад всіх видів

транспорту. Фізичні та інші бар'єри суттєво обмежують можливості людей до активного включення в суспільне життя, до реалізації своїх прав і творчого потенціалу.

Однак, починаючи з 2000-х років, об'єднаними зусиллями громадських організацій почалося просування принципів універсального дизайну, відомого як дизайн для всіх, вже на початкових стадіях проектування та виготовлення різноманітних речей, надання послуг, а також — проведення інформаційно-просвітницької кампанії щодо подолання упереджень стосовно людей з інвалідністю. «Універсальний дизайн» означає дизайн предметів, середовища, програм та послуг, покликаний зробити їх максимально можливою мірою придатними для використання для всіх людей без необхідності адаптації чи спеціального дизайну. «Універсальний дизайн» не виключає допоміжних пристроїв для конкретних груп осіб з інвалідністю, де це необхідно» [17, ст. 2]. Поняття «універсального дизайну», спрямованого на створення просторів, безпечних і зручних для всіх, у суспільний вжиток було введено в середині XX століття американським архітектором Роном Мейсом. Загальновідомими є сім його засадничих принципів: рівність та доступність, гнучкість, простота й інтуїтивність використання; доступно викладена інформація; терпимість до помилок; малі фізичні зусилля; наявність необхідного розміру, місця, простору.

За своїм наявним рівнем доступності громадських просторів Україна значно поступається іншим державам, займаючи «...101 місце із 132 у світовому рейтингу 2019 Inclusiveness Index, який оцінює рівень інклюзивності та маргінальності, та 63 місце із 163 у рейтингу 2020 Social Progress Index, де визначають, як країна забезпечує соціальні та екологічні потреби громадян» [18].

Втім, розуміння доступності міського середовища, підвищення рівня соціальної інклюзії з кожним роком зростає. Ці питання актуалізувалися 2014 року, після подій Революції гідності та з початком воєнних дій на сході України. У квітні 2021 року розпорядженням КМ України



Софія Київська, Серпень 2022

схвалено Національну стратегію зі створення безбар'єрного простору в Україні, якою охоплюється широке коло просторів (фізичний, інформаційний, цифровий, суспільний та громадський, освітній, економічний) для кожної людини, незалежно від її можливостей. Такий підхід спрямований на докорінні зміни життєвого середовища та суспільства в цілому [19].

З метою просування ідеї архітектурної доступності та мотивації людей з інвалідністю до активного життя працюють численні громадські організації, які налагоджують комунікації громадян, бізнесу, уряду щодо трансформування ставлення до інвалідності, створення зручного для всіх простору, виокремлення ініціатив, проєктів (інклюзивних, культурних тощо), спрямованих на покращення якості життя. З початком війни цілу низку викликів війни прийняли на себе громадські організації («Карітас Україна», ГО «Побратими», благодійні фонди «Повернись живим», «Міжнародна асоціація підтримки України» та інші), що надають психологічну, соціальну, юридичну допомогу військовим та їхнім сім'ям, займаються вирішенням різних нагальних проблем. У воєнних умовах формується нова архітектура суспільних відносин, що базується на принципах взаємної допомоги, підтримки, поруки, злагоженої взаємодії.

Війна актуалізувала необхідність розробки і впровадження програм реабілітації військових і цивільних, що повертаються з районів бойових дій. Надалі дуже багато людей, які зазнали травм, вимушені будуть адаптуватися до іншого життя, життя з певними особливостями. Урбаністичне середовище не має бути суцільною перешкодою для їхньої фізичної активності, а, навпаки, заохочувати до входження у нове життя, до розкриття творчого потенціалу кожного. Повага до людей, які боронили свою країну чи стали жертвами воєнної агресії і втратили здоров'я, розуміння інвалідності як природного стану людини, як аспекту людського різноманіття мають стати основою нової соціальної політики держави. І — засадничим підґрунтям розвою нових напрямків дизайну в Україні, створення людяного, дружнього середовища життя.

Архетип «глянцевого» життя, притаманний суспільству споживання, має бути деконструйовано, адже суспільство, в якому ховають очі від негараздів і труднощів співгромадян, не може бути здоровим та життєздатним. Як ніколи життя вимагає від дизайнерів високої соціальної та моральної відповідальності щодо задоволення справжніх потреб людей, а не миттєвих примх і штучно створюваних рекламою бажань. Війна істотно змінює життя українців, які проходять через стани

екзистенційних криз, коли переосмислюються колишні цінності й вибудовуються нові життєві орієнтири. На часі — дизайн для реального світу (за В. Папанеком) з його незмінною людиноцентричністю, увагою до соціального контексту та проблем збереження довкілля. Люди мають жити у дружньому до них середовищі та користуватися екологічно відповідальними, добре виготовленими і естетично приємними речами. «Дизайн має бути інноваційним, креативним і придатним до використання всюди інструментом. Він мусить відповідати справжнім потребам людства і стати більш орієнтованим на дослідження своїх об'єктів — годі засмічувати навколишній світ об'єктами та структурами з поганим дизайном» [20, с. 8]. Повоєнний дизайн в Україні має бути спрямованим на творення суспільного блага. Дизайнерам належить повернутися до справжньої суті діяльності — дослідження істинних проблем і потреб суспільства, які вимагають професійного вирішення, на засадах соціальної і моральної відповідальності за результати своїх дій.

Попереду в архітекторів та дизайнерів велика робота з увічнення пам'яті героїв, полеглих за свободу України. У серпні 2022 року КМ України затверджено «Порядок проведення публічного обговорення місця розташування та намірів будівництва Національного військового меморіального кладовища на території територіальної громади». Публічні обговорення мають проводитися з метою з'ясування та врахування думки громад щодо визначення місць «почесного поховання загиблих (померлих) людей, які захищали незалежність, суверенітет та територіальну цілісність України, забезпечували виконання службових обов'язків та присяги на вірність українському народу» [21].

Згідно з Постановою, результати обговорення є підставою для прийняття організатором (органом місцевого самоврядування) рішення про визначення місця розташування Національного військового меморіального кладовища та розроблення відповідної містобудівної документації місцевого рівня або про відмову у розташуванні

такого об'єкту. Публічні обговорення, врахування громадських інтересів, організація та проведення конкурсів на краще рішення ключових міських локацій та об'єктів неодмінно мають стати звичайною практикою нової архітектури та дизайну України.

Україна має впоратися з викликами війни, наша країна заслуговує на посттравматичне зростання, на якісно вищий рівень життя, порівняно з довоєнним. У цьому сенсі в нагоді може стати досвід відбудови міст різних країн Європи після воєнних конфліктів, врахування їхніх ризиків та невдач. Війна відкрила вікно можливостей щодо довгоочікуваної інтеграції нашої держави до Європейського Союзу і світової спільноти загалом.

**Висновки.** Глобальна світова криза, посилена російсько-українською війною, спонукає до звернення до основ і принципів устрою світу, що є прерогативою архітектури. Саме архітектура творить інше, те, чого ще не було, і цим вказує на можливе майбутнє, яке потрібно не передбачати, а творити. Творення майбутнього починається у мисленні в орієнтації на розбудову сприятливого середовища для розвитку людських спільнот на принципах загального блага, дбайливого та раціонального використання ресурсів, забезпечення особистої та суспільної свободи.

У наш час архітектура подолала багатівкове ототожнення з будівництвом й усвідомлюється як втілена принципова основа, онтологічний каркас соціальної організації, програмних та технологічних рішень («архітектура міжнародних відносин», «архітектура повоєнного світу», архітектура «хмарних обчислень» тощо). Архітектура — це особливе професійне мислення цілого у конкретному втіленні, і вона не зводиться лише до проектування. Відокремлення архітектурного мислення від потреб тільки будівництва дозволяє брати участь у формуванні глобального і локального життєвого середовища, в обговоренні та створенні нових технологій і соціальних структур.

У цьому контексті перед архітектурою постають *важливі й актуальні* завдання, обумовлені наслідками російсько-української війни. Як з'ясувалося,

війна в Україні колосально впливає на світові ринки продовольства, на постачання продуктів, технологій, транспортні маршрути, реалізацію гігантських інвестиційних проєктів тощо. Стало зрозуміло, що Україна є важливою частиною світового устрою. На світ очікує повне переформатування міжнародних відносин у нових умовах і в цьому процесі Україна постає активним суб'єктом розбудови архітектури повоєнного світу.

*Важливим* є також розробка архітектурними засобами концепції й стратегії розвитку України, прийняття яких на державному рівні дозволить отримати загальне узгоджене бачення майбутнього і зрозумілі етапи реалізації конкретних проєктів та планів. І саме в цих стратегічних рамках можливе дієве вирішення *актуальних* завдань, пов'язаних із забезпеченням житлом сотень тисяч людей, які втратили свої домівки, подолання інших наслідків російської військової агресії. Особливої актуальності набуває дизайн для реального світу (за В. Папанеком), спрямований на опрацювання колективної травми та індивідуальних травм українців, обтяжених війною. Війна істотно змінює ставлення до питань інвалідності, актуалізує інтеграцію та включення у нормальне життя суспільства людей з інвалідністю, розкриття і розвиток їх потенціалу. Розуміння інвалідності як природного стану людини, як аспекту людського різноманіття має стати основою нової соціальної політики держави.

Фундаментальні трансформаційні процеси, що зараз відбуваються в Україні, обумовлюють

нагальну потребу в їх оснащенні новими знаннями, у перегляді способів мислення щодо об'єктів культурного надбання, якими володіє наша держава. Ці знання на медійних площинах війн концепцій і стратегій є надзвичайно важливою «зброєю» особливого гатунку. Тривала історія перебування України у складі інших імперій (Австро-Угорської, Російської, Радянського союзу) залишила по собі значний колоніальний спадок, чисельні артефакти архітектури та дизайну, що потребують переосмислення й усвідомлення можливостей і перспектив подальшої роботи з ними. У цьому контексті особливої важливості набуває деконструкція культурних змістів як набору культурних кодів творів архітектури та дизайну, що закладені в них при їх створенні.

Виклики, що постали перед Україною, — це виклики побудови нової архітектури суспільного устрою і міжнародних відносин, які вимагають переосмислення основ та інструментів архітектури та дизайну, усвідомлення їх сенсів і творення нових практик за межами усталеного розуміння архітектури лише як будівництва, а дизайну — як вироблення речей для споживання. Дискурси, що розгортаються у нашому сьогоденні на різних медійних майданчиках, є важливим підґрунтям для підйому архітектурно-дизайнерського мислення до роботи на щаблях цінностей й відповідного віддзеркалення складних соціальних процесів у предметно-просторовому середовищі.

## Література

1. Повоєнне відновлення України. Стати кращими, ніж були // Ukraïner: сайт проекту. URL: <https://ukraïner.net/povoienne-vidnovlennia-ukrainy/> (дата звернення: 01.11.2022).
2. Дацюк С. Россия не хочет уснуть, она хочет умереть сражаясь, но сражается недостойно // Uklife. TV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2znYa3qtzWk> (дата звернення: 01.11.2022).
3. Дёмин Н. М. Управление развитием градостроительных систем. К., 1991, 184 с.
4. Война и профессиональный ландшафт (интервью с Н. Дёминым) // А+С. 2022. № 1–2. С. 10–17.
5. Прем'єр-міністр: Після деокупації Криму його розвиток стане невід'ємною частиною Плану відновлення України // UKRAINE.ua. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/premier-ministr-pislia-deokupatsii-krumu-yoho-rozvytok-stane-nevidiemnoiu-chastynoiu-planu-vidnovlennia-ukrainy> (дата звернення: 01.11.2022).
6. Закон України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо забезпечення вимог цивільного захисту під час планування та забудови територій». URL: <https://itd.rada.gov.ua/billInfo/Bills/pubFile/1326315> (дата звернення: 01.11.2022).
7. Указ Президента України «Питання Національної ради з відновлення України від наслідків війни». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/266/2022#Text> (дата звернення: 01.11.2022).
8. Дроздов О. Тимчасові прихистки // А+С. 2022. № 1–2. С. 30–39.
9. Аранчій Д. Адаптивна модульна архітектурна система для життя та роботи // А+С. 2022. № 1–2. С. 44–49.
10. Серьогін Ю. Квартал для переселенців у Тячеві // А+С. 2022. № 1–2. С. 26–29.
11. Федорів П., Ломоносова Н. Державна житлова політика в Україні: сучасний стан та перспективи реформування. К.: Аналітичний центр CEDOS, 2019. 132 с.
12. Перша російсько-українська війна розпочалась ще з Козацької доби! У 2022 — це чергова фаза // Факти ICTV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UfLTsnK6yQ4> (дата звернення: 01.11.2022).
13. Колективна травма та формування української нації // Beauty HUB. URL: <https://bhuh.com.ua/uk/kolektivna-travma-ta-formuvannya-ukrayinskoji-natsiyi/> (дата звернення: 01.11.2022).
14. Пережити колективну травму — проблема чи задача? // Beauty HUB. URL: <https://bhuh.com.ua/uk/perezhati-kolektivnu-travmu-problema-chi-zadacha/> (дата звернення: 01.11.2022).
15. Експертна рада МКІП рекомендувала демонтувати російські імперські пам'ятники у Полтаві // UKRAINE.ua. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/ekspertna-rada-mkip-rekomenduvala-demontuvaty-gosiiski-imperski-pamiatnyku-u-poltavi> (дата звернення: 01.11.2022).
16. У Полтаві історики та науковці закликають не демонтувати Монумент Слави, пам'ятники на місці відпочинку Петра I та коменданту Келіну: з'явився відкритий лист до влади // Andrii Baumeister: YouTube-канал. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_hifjDE0BL0](https://www.youtube.com/watch?v=_hifjDE0BL0) (дата звернення: 01.11.2022).
17. Конвенція про права осіб з інвалідністю. Конвенцію ратифіковано Законом № 1767-VI від 16.12.2009. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995\\_g71#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text) (дата звернення: 01.11.2022).
18. Доступно. UA. Жити без бар'єрів // Ukraïner: сайт проекту. URL: <https://ukraïner.net/dostupno-ua/> (дата звернення: 01.11.2022).
19. Національна стратегія зі створення безбар'єрного простору в Україні. URL: [https://www.minregion.gov.ua/napryamki-diyalnosti/bezbaryernist/nacjonalna-strategiya-zi-stvorenniya-bezbaryernogo-prostoru-v-ukrayini/nacstrategy\\_bb/](https://www.minregion.gov.ua/napryamki-diyalnosti/bezbaryernist/nacjonalna-strategiya-zi-stvorenniya-bezbaryernogo-prostoru-v-ukrayini/nacstrategy_bb/) (дата звернення: 01.11.2022).
20. Папанек В. Дизайн для реального світу. Екологія людства та соціальні зміни / Пер. з англ. Київ: ARTHuss, 2020. 448 с.
21. Постанова КМ України від 19 серпня 2022 р. № 934 «Про затвердження Порядку проведення публічного обговорення місця розташування та намірів будівництва Національного військового меморіального кладовища на території територіальної громади». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/934-2022-%D0%BF#Text> (дата звернення: 01.11.2022).



## References

1. Povoyenne vidnovlennya Ukrainy. Staty` krashhy`my`, nizm buly` // Ukrayiner: sajт proyektu. URL: <https://ukrainer.net/povoyenne-vidnovlennia-ukrainy/> (last accessed: 01.11.2022).
2. Datsyuk S. Rossiya ne hochet usnut, ona hochet umeret srazhayas, no srazhaetsya nedostoyno // Ukrlife. TV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2znYa3qtzWk> (last accessed: 01.11.2022).
3. Dyomin N. M. Upravlenie razvitiem gradostroitelnyh sistem. K., 1991, 184 s.
4. Voyna i professionalnyy landshaft (intervyu s N. Dyominyim) // A+C. 2022. # 1–2. S. 10–17.
5. Prem'yer-ministr: Pislja deokupaciyi Kry`mu jogo rozvy`tok stane nevid'yemnoyu chasty`noyu Planu vidnovlennya Ukrainy` // UKRAINE.ua. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/premier-ministr-pislja-deokupatsii-krymu-ioho-rozvytok-stane-nevidiemnoiu-chastynoiu-planu-vidnovlennia-ukrainy> (last accessed: 01.11.2022).
6. Zakon Ukrainy` «Pro vnesennya zmin do deyaky`x zakonodavchy`x aktiv Ukrainy` shhodo zabezpechennya vy`mog cy`vil`nogo zaxy`stu pid chas planuvannya ta zabudovy`tery`torij». URL: <https://itd.rada.gov.ua/billInfo/Bills/pubFile/1326315> (last accessed: 01.11.2022).
7. Ukaz Prezy`denta Ukrainy` «Py`tannya Nacional`noyi rady`z vidnovlennya Ukrainy`vid naslidkiv vijny`». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/266/2022#Text> (last accessed: 01.11.2022).
8. Drozdov O. Ty`mchasovi pry`xy`stky` // A+C. 2022. # 1–2. S. 30–39.
9. Aranchij D. Adaptivna modul`na arxitekturna sy`stema dlya zhy`ttya ta roboty` // A+C. 2022. # 1–2. S. 44–49.
10. Ser`ogin Yu. Kvartal dlya pereselenciv u Tyachevi // A+C. 2022. # 1–2. S. 26–29.
11. Fedoriv P., Lomonosova N. Derzhavna zhy`tlova polity`ka v Ukraini: suchasny`j stan ta perspekty`vy`reformuvannya. K.: Anality`chny`j centr CEDOS, 2019. 132 s.
12. Persha rosijis`ko-ukrayins`ka vijna rozpochalas`shhe z Kozacz`koyi doby`! U 2022 — ce chergova faza // Faky` ICTV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UfLTsnK6yQ4> (last accessed: 01.11.2022).
13. Kolekty`vna travma ta formuvannya ukrayins`koyi naciyi // Beauty HUB. URL: <https://bhub.com.ua/uk/kolektivna-travma-ta-formuvannya-ukrayinskoyi-natsiyi/> (last accessed: 01.11.2022).
14. Perezhy`ty` kolekty`vnu travmu — problema chy`zadacha? // Beauty HUB. URL: <https://bhub.com.ua/uk/perezhyti-kolektivnu-travmu-problema-chi-zadacha/> (last accessed: 01.11.2022).
15. Ekspertna rada MKIP rekomenduvala demontuvaty`rosijs`ki impers`ki pam'yatny`ky`u Poltavi // UKRAINE.ua. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/ekspertna-rada-mkip-rekomenduvala-demontuvaty-rosiiski-imperski-pamiatnyky-u-poltavi> (last accessed: 01.11.2022).
16. U Poltavi istory`ky`ta naukovci zakly`kayut`ne demontuvaty`Monument Slavy`, pam'yatny`ky`na misci vidpochy`nku Petra I ta komendantu Kelinu: z'yavy`vsya vidkry`ty`jly`st do vlady` // Andrii Baumeister: YouTube-kanal. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_hifDE0BL0](https://www.youtube.com/watch?v=_hifDE0BL0) (last accessed: 01.11.2022).
17. Konvenciya pro prava osib z invalidnistyu. Konvenciyu raty`fikovano Zakonom # 1767-VI vid 16.12.2009. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995\\_g71#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text) (last accessed: 01.11.2022).
18. Dostupno. UA. Zhy`ty`bez bar'yeriv // Ukrayiner: sajт proyektu. URL: <https://ukrainer.net/dostupno-ua/> (last accessed: 01.11.2022).
19. Nacional`na strategiya zi stvorennya bezbar'yernogo prostoru v Ukraini. URL: [https://www.minregion.gov.ua/napryamki-diyalnosti/bezbaryernist/nacjonalna-strategiya-zi-stvorennya-bezbaryernogo-prostoru-v-ukrayini/nacstrategy\\_bb/](https://www.minregion.gov.ua/napryamki-diyalnosti/bezbaryernist/nacjonalna-strategiya-zi-stvorennya-bezbaryernogo-prostoru-v-ukrayini/nacstrategy_bb/) (last accessed: 01.11.2022).
20. Papanek V. Dy`zajn dlya real`nogo svitu. Ekologiya lyudstva ta social`ni zminy` / Per. z angl. Ky`yiv: ARTHuss, 2020. 448 s.
21. Postanova KM Ukrainy`vid 19 serpnja 2022 r. # 934 «Pro zatverdzhennya Poryadku provedennya publichnogo obgovorennya miscya roztashuvannya ta namiriv budivny`cztva Nacional`nogo vjjs`kovogo memorial`nogo kladovy`shha na tery`toriyi tery`torial`noyi gromady`». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/934-2022-%D0%BF#Text> (last accessed: 01.11.2022).

*Natalia Kondel-Perminova. Challenges war: transformations in architecture and design*

**Abstract.** The Russian-Ukrainian war proved that sustainability of the “architecture of the post-war world” is non-existent. The problems of humanity, which were accumulating and not solved for years, reached a top point. War in all of its hybrid forms causes destruction to Ukrainian cities and villages, traumatization and death of people, mass migration of the population, and the loss of cultural values. Overcoming the consequences of the war in Ukraine after its end will require a lot of human effort and time. A discourse aimed at rethinking pre-war Ukraine and filling architecture and design with new meanings was opened in public space. The article attempts to systematize the contents of this discourse.

A complete reformation of international relations awaits the world. In the world space Ukraine becomes an active subject of the development of post-war world architecture. It is important to develop a concept and strategy for the recovery of Ukraine. The state must have a general joint vision of the future and clear stages of implementation of specific projects and plans. State strategy makes possible to solve urgent tasks related to providing housing for hundreds of thousands of people who lost their homes and overcome other consequences of the war. Universal design is gaining special relevance. The war actualizes the social cohesion and integration of people with disabilities, opens and develops their potential. Understanding disability as an aspect of human diversity should become the basis of the new social policy of the state

*Keywords:* Russian-Ukrainian war, challenges, injury, public discourse, actual objectives, architecture, universal design

# Деколоніальний дискурс та global public art в українських реаліях

## Decolonial discourse and global public art under Ukrainian conditions

МАРИНА ПРОТАС

Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,  
головний науковий співробітник відділу кураторської виставкової  
діяльності та культурних обмінів  
protas.art@gmail.com

MARYNA PROTAS

Doctor of Arts Studies, Senior research associate,  
Modern art research institute of National Academy of Arts of Ukraine,  
Leading research associate in Department of curatorial exhibition activities and  
cultural exchange  
orcid.org/0000-0001-8137-0342

**Анотація.** Доводиться актуальність переосмислення в сучасному мистецтві України ідеї деколоніальної ідентичності як апорії поширеній в постколоніальному світі неоліберальної панідеології плюріверсально-євроцентристського прогресу, вплив якої когерентний моделі імперської радянської парадигми, що зокрема нав'язувалась фейковому утворенню «єдиний совєцький народ». Адепти західних теорій деколоніалізму і руху індігенізму викривають темний бік уніфікованого global public art, що регресує, ігноруючи архетипальні особливості традицій ментально-духовного досвіду етносів. Вчені досліджують небезпечність дихотомії суб'єктивної когніції сучасника, бо усвідомлена ідентичність мистецького бачення, пов'язана з емпатійно-трансцендентальним світосприйняттям нації, еволюціонує завдяки естетичному судженню; натомість ринкова артепістема глобалізованого contemporary-досвіду, як запозичений з економіки бенчмаркінг, шкодить національним культурам та цивілізаційному розвитку, провокуючи сутнісну деградацію і фаховий дескілінг. Для подолання сучасної кризи культуротворення художня свідомість мусить розрізнити регресивні парадигми і чинити опір культуріндустріальним стратегіям global-маркетології євроцентризму, гарантуючи різноманітний розквіт національних / регіональних культур в єдиній родині цивілізаційного полілогу.

*Ключові слова:* contemporary art, global public art, девестернізація, деколонізація, євроцентризм, індігенізм.

*Поширений вираз «глобальна сучасність» означає «глобальні колоніальності».*

Вальтер МІГНОЛО

**Постановка проблеми.** В останні два десятиліття спостерігаємо увагу низки західних аналітиків до питання ефективності деколоніальної і девестернізаційної політики в постмодерному глобалізованому світі, що зазнав фінансової кризи, яка викликала 2011 року руху «Оскуру Wall Street» в США та «Індігнадос» в Іспанії, активізуючи міжнародний спротив ре-вестернізації і переоцінку регіональних культуротворчих традицій. Деколоніальна парадигма постколоніального світу, у якому ми живемо, ставить життя людини та її ціннісну шкалу самоідентифікації (вільну від синдрому меншовартості) на перше місце,

вимагаючи «епістемної непокори», тобто усвідомленого розрізнення й відокремлення від усіх імперських біотехнологій, котрі колонізували геополітичний простір й індивідуальне сприйняття прискорення часу абстрактом бенчмаркінг-гонитви за успіхом і формально уніфікованим оновленням. І якщо з позицій постмодерністської парадигми культурна традиція не має онтологічної екзистенції, маркуючи скоріше відстале минуле уявних спільнот, то це не означає, що вона не є істинною трансцендентною категорією. Деколоніальний дискурс вимагає усвідомлення генези поширення авторитету західного універсального знання

на правах «global linear thinking» («глобального лінійного мислення»), що функціонує в домінантних правах «epistemic sovereign» («епістемічного суверена»), толерантного до маніпулювання і зневаги до тих, хто не погоджується з «об'єктивним» тлумаченням фактів, за висловом чілійського вченого Умберто Матурано (Humberto Maturana) [1]; а також вимагає розуміння контексту девестернізації (або індигенізації) епістем культуротворчих практик корінних народів та титульних націй, особливо в аспекті духового зв'язку з їхньою архетипальною сутністю, що уможливорює мультикультурну множинність (pluriverse) автохтонних деколоніальних рухів. Парадигмальний зсув відбувся у 1980-х роках: тоді термін «глобалізація» замінив термін «розвиток», через що в політиці, економіці, культурі «глобалізація стала риторичним терміном, що використовувався для фіксації імперських задумів», які й утворили темний бік «глобальної колоніальності», бо історично «космополітизм був проектом західного експансіонізму (який сьогодні оновлюється як глобалізм)» [2, с. 258–259]. Цьому опирається індигенізаційне бачення явищ сучасності, що сприяє позбавленню від «епістемічної залежності країн третього світу, зокрема їхніх науковців та інтелектуалів», активізуючи самодостатній культурно-мистецький розвиток навіть в умовах економічної залежності від успішних країн-донорів, оскільки опір комодинізованій свідомості нейтралізує дію меркантильного кластеру «modernity/coloniality» [2, с. 119, 143–144]. Відповідно, критичний дискурс, на думку автора монографії «Cultural Studies in the Future Tense» Лоуренса Гроссберга, є ефективним засобом переосмислення фундаментальних парадигм та генези contemporary-євроцентричної кон'юнктури (як складової темного боку кластеру «modernity/coloniality») із визначенням слабких місць, майбутніх глобальних викликів і нинішньої регресії в інтелектуальну безплідність «euro-modernity», що мистецтво поширює в статусі global public art, скочуючись до «нестерпної суміші політичного, теоретичного фактажу та емпіричного невігластва»; через те вчений пропонує майбутню

культурологію й онтологію сучасного розглядати трансдисциплінарною потенційною множинністю часових й просторових конфігурацій з акцентуванням трансцендентної специфіки культури в колективній і суб'єктивній екзистенції [3, с. 66, 181]. Думку Л. Гроссберга ілюструють проекти global public art: спротив візуальних практик диктату бюрократії (за Мішелем Фуко) і досвіду Просвітництва, що закріпив сприйняття традиції навільним періодом «науково недорозвинутого знання» та залишився в зоні меркантильного інструментального мислення, бо відкидання/афазія/редукція всієї повноти знання як ніби агента влади призвело в теорії та практиці до фахового дескінгу. Історія приватизувала час хронологією розвитку від варварства давніх цивілізацій до сучасних технократичних культур, де стріла «прогресу» прямувала зі Сходу на Захід і до сьогодні найрозвинутішого західного світу. Така стратегія колонізувала розуміння часу, що стає не лише «колонізаторським пристроєм» тлумачень розвитку і відсталості, але й «фундаментальним поняттям колоніальності в цілому», тим обумовлюючи суперечливі способи сприйняття та уявлення про культуру, бо від XVI сторіччя Європа розуміє «час» синтезом енциклопедичного знання, меркантилізму і комерційного зиску [2, с. 152, 166]. Тож, світова культура, Україна постколоніальної доби зокрема, розуміє *сучасність* виключно в межах євроцентричного нарративу універсальною моделлю панідеологізму «Western idea of modernity», в той час як опонуючі критики поширюють рух індигенізму як синонім визволення від концепту колоніального домінування та актуалізації регіональних традицій трансцендентного світобачення, що не заперечує оптиці космополітичних візій, бо «деколоніальний космополітизм пропонує радикальний зсув у геополітиці пізнання та буття», враховуючи «вимоги і потреби, що висувують в усьому світі» [2, с. 283, 285].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Як зазначали західні фахівці з деколонізації Східної Європи, «постсоціалістична антропологія та соціологія дуже ефективно відстежували та критикували

політико-економічні зміни, які супроводжували інтеграцію колишніх соціалістичних країн у систему глобального капіталізму»; «основним аргументом деколоніальної теорії є те, що, хоча колоніалізм формально припинив своє існування, колоніальність міцно вбудована в конституцію сучасності: колоніальні форми життя і знання продовжують структурувати сучасні формування капіталу, раси і гендеру»; деколоніальна теорія «враховує цивілізаційну перевагу *Western modernism*, як і “відставання” розвитку колишніх соціалістичних країн», викриваючи протиріччя неоліберальних трансформацій у контексті відродження національної ідеї, що відобразилося не лише в народних рухах, але й в зростанні артактивізму тощо [4, с. 8, 9, 13]. У цьому зв'язку вважається важливою відповідність соціокультурних теорій невикривленій конкурентоспроможній у цикловій динаміці історичного розвитку фундаментальній парадигмі постколоніальної доби, яка дотична трансцендентній істині, де, скажімо, Балкани розглядаються простором із власною історією, практиками, соціальністю, транснаціональними зв'язками, що допомагало уникати гегемонії західного погляду в народній уяві, а тепер і в науковому дискурсі. (Щоправда, необхідно розуміти гібридність ситуацій, коли представники національного бізнесу, артбізнесу тощо толерують інтереси транснаціональних корпорацій, «займаючи позиції, з яких можуть отримати зиск від зв'язків із глобальними ринками капіталу та інвестицій» [4, с. 12], подібно до того, як в Україні корегують бізнес-стратегії відомі приватні галереї і артцентри євроцентристської орієнтації всупереч деколоніальним вимогам соціуму, а негачія кластеру «сучасність — традиція» позбавляє культуру духового імперативу як основи цивілізаційного розвитку [2, с. 180].) Американський культуролог Лоуренс Гроссберг підкреслює важливість трансцендентного судження, а якщо «екзистенційні істини не є очевидними або навіть доступними в емпіричних сферах звичайного життя, все ж вони можуть бути отримані та перевірені лише в цих царинах». Так сучасна наука

опонує Канту і доводить, що «Всесвіт не є ньютонівським, то що ж станеться, коли нинішній передовий край наукового знання сам по собі дискредитується, адже новий грандіозний синтез змусить реальність виглядати суттєво інакшою?» [5, с. 67]. Вже зараз контемпорарна артепістема з концептом феноменології речі руйнується. Так, Майкл Бейкер, погоджуючись з Гроссбергом, констатує: «чинником, чому нинішню кон'юнктуру краще розуміти боротьбою за сучасність, є те, що євро-модерність розпадається», і це недивно з урахуванням того, що «європейська цивілізація є наймолодшою з усіх цивілізацій світу», але самоусвідомлення її концепції як квазісучасної цивілізації залишиться обмеженим знанням контрїсторичної істини євроцентризму, якщо не з'ясувати генезу хиб цієї концепції, де сучасна європейська система знання, вгапована у міжнародний ринок праці й культуріндустріальний артбізнес, успадкувала «епістемологічний расизм, який відає перевагу одній культурній системі знань перед усіма іншими», що було притаманне й гегелівському світогляду, віддзеркаленому в «сучасній європейській расовій системі знання», потребує тепер «децентрування євроцентричного усвідомлення знання та доміантності західного розуму» [6, с. 42–44]. Як століття тому, при осмисленні феномену постмодернізму, з уніфікацією глобалізованого знання не погоджується латиноамериканська група науковців, пропонуючи змінити наратив глобальної системи «*modern/colonial*», ідентифікованої пережитком колоніального імперського мислення, страгатею «епістемної непокори і відривом від магії західної ідеї сучасності», її ідеалів та обіцянок розвитку, що фактично є космополітичною/глобалізованою ре-вестернізацією [2, с. 120]. Науковці переконані, що міжкультурний епістемний діалог на засадах керовано-уніфікованої ринкової ідеології, «благодатної для економіки, де збільшення виробництва та заможності має пріоритет перед людським життям», веде до тоталітаризму, через те контроль за знанням з ідеологічно перлюстрованою аргументацією медіаційних джерел стає головним полем битв ХХІ століття,

провокуючи бідність, війни і планетарну руйнацію [2, с. 70, 120]. Справді, нині Україна переконалася в тому, що імперське зазіхання сусідньої країни-терориста на наші території і культуру призводить до постійних варварських нападів і злочинів. Тому українці мають прискіпливо аналізувати імперську логіку, з якого б боку вона не походила, зі сходу чи заходу, адже відстоюючи суверенітет нашої країни в теперішній найтрагічніший час боротьби, ми прагнемо відновлення історичної справедливості, ствердження миру й світової гармонії, актуалізації здобутків національної культури, переосмислення нашої спадщини та історії як найціннішого підґрунтя майбутньому розквіту. Таку мету обумовляє більш ніж 300-річний досвід боротьби України з Московією, пропагандисти якої викривили логіку західноцентристської епістемі до абсурду і деградації, легітимуючи воєнні злочини й геноцид. Такий схиблений імперський наратив критикував сингапурський політик і вчений Кішор Махбубані (Kishore Mahbubani), згадуючи якого В. Мігноло уточнює, що «опції деколонізації і девестернізації розходяться в одному важливому і незаперечному пункті»: остання рятує вимирання цивілізації через технічне удосконалення інститутів ліберальної демократії й економіки з метою нарощування матеріального добробуту «за рахунок використання праці всіх інших та ресурсів планети, аніж завдяки індивідуальним досягненням», тоді як деколоніальна програма планує розвиток через вдосконалення духовної складової передусім індивідуальної свідомості, адже «відродження життя має переважати над ресайклингом виробництва та товарообігом». А також через критичний аналіз і «викриття риторики та обіцянок сучасності як прояву її темного боку в обстоюванні й побудові повноти життя в глобалізованому майбутньому» [2, с. 121–122, 144]. І митці мають зважати на цей нюанс.

Інший американський дослідник постколоніалізму Майкл Бейкер, осмислюючи генезу панування західного знання як «концептуально-культурно-цивілізаційних конструктів» пізнання та буття, передбачає «децентрування євроцентричних

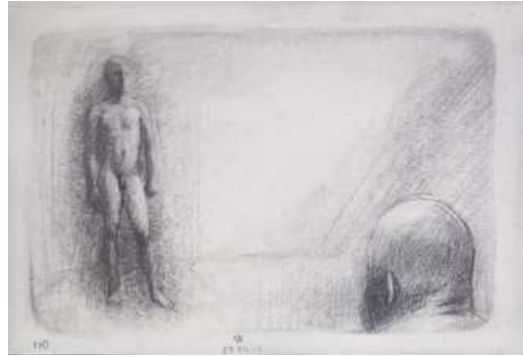
припущень про знання та перевагу західного розуму», адже концепція «сучасності/колоніальності», сформована ще в XVI–XVII сторіччях ранньомодерною європейською ідентичністю, редукує протягом останніх століть до євроцентричного самозадоволеного позиціонування, «до якого мають прагнути всі інші цивілізації та культури»; а це є колоніальною логікою, згідно якої просвітництво Заходу, «так само як європейський колоніалізм, є натхненим, раціоналізованим та узаконеним у межах християнської місії навернення світу», так «цивілізація сакралізується під маскою світського просвітництва та модернізації», й «низка постмодерністських феноменів насправді слугує інтелектуальним підґрунтям для нового імперіалізму неоліберальної глобалізації» [6, с. 32, 42, 46]. Отже, постколоніальні візуальні практики, з позицій цього вченого, належать епістемі євроцентризму, як і контемпорарні постколоніальні арттеорії зберігають ознаки імперського колоніалізму «у дисциплінарних структурах мислення та епістемологічних припущеннях, які складають сучасний світогляд» [6, с. 41]. Втім, тонкощів епістемних тлумачень українські митці уникають, адаптуючи хибне розуміння універсальної цінності знання техноцивілізації як просвітницької сучасності, де, за М. Бейкером, апорія «цивілізований — варварський» або «сучасний — традиційний» є маніпулятивним аргументом на користь найсучаснішого досвіду, творчості, освіти, що вимагає неупередженої філософської аналітики. На жаль, подібна логіка поширена теренами постколоніального світу феноменом «самоколонізації», досліджуваним мною в низці статей [7]. Між тим війна в Україні примушує митців з нових позицій подивитися на справжню сучасну цивілізаційну ідентичність: не вузько вестернізаційно, але транскультурно, з пріоритетом переосмислених у нових реаліях регіональних традицій духовного надбання нації, що й буде становити той фоновий горизонт, що сприяє істинному розквіту вітчизняного культуротворення в родині європейських країн, де жодний цивілізаційний патерн не нав'язується іншим, а кожна нація має право



З альбому Володимира Кочмара.  
Аркуш 105 «За мить до...»

відрізнятися і збагачувати інших, і вчитися самій на множинних прикладах пізнання та буття. І саме такі заклики до епістемної непокори світової спільноти можна було почути 2019 року в США на міжнародному форумі викладачів National Council of Teachers of English, де наголошували: сьогодні панівні ідеології перетворюють ідею деколонізації на абстрактну метафору «верифікованої академічної політики», яка профанує й анігілює саму можливість деколонізації, викривляючи її методи, сутність, колонізуючи людські тіла, спогади, мову; натомість вчені мають «керувати термінами, контролюючи їх», а митці й культурні діячі — «ставити під сумнів те, як затверджується влада в поглядах на мову, історіографію, картографію, відновлюючи і переосмислюючи практики сенсотворення» [8, с. 33–36].

Враховуючи багаторівневість американо-європейської деколоніальної парадигми, доречно акцентувати незалежні критичні дискурси, що доводять: протягом 500 років просвітницький патерн західної епістеми разом зі знанням насаджував колоніальні патерни взаємовідносин. Через те українці, прагнучи увійти в родину Європейської спільноти, мусять критично переосмислити на хвилі національних рухів самоідентифікації та девестернізації той факт, що «набір медіацій (риторика сучасності та логіка колоніальності), на яких Захід будував себе і за допомогою яких він розширювався, здобув заперечення,



З альбому Володимира Кочмара.  
Аркуш 110 «Давид і Голіаф»

але не оскарження»; через те західний технокультурний прогрес загубив важливу гуманістичну складову — трансцендентну істину, що всупереч його репресивному впливу зберігає актуальність, зокрема в незахідних народів, котрі переконують світ у нагальності деколоніального духового культуротворення [2, с. 67]. Варто згадати: витончений духовий досвід, плеканий традиційною культурою українства, є дотичним, скажімо, досвіду корінних американців, на що звертав свого часу увагу Олександр Архипенко, роздивляючись кераміку індіанців, дивовижно подібну до витворів культури Трипілля. Історіографічна й метафізична схожість їх епістем, дотичних внутрішнього зв'язку свідомості народу з сутнісним буттям природи, що постмодерністські наративи відкидали, допомагає сьогодні цим народам обстоювати не «а-історичного суб'єкта» із загубленою ідентичністю, але свідомого борця за волю нації. Тому адепти деколоніалізму визначають трансцендентні когніції не стільки релігійним, скільки розширеним світоглядом із потужним зв'язком з природою, землею. Про відродження мотивуючого національну культуру історико-культурного надбання говорилось багато, проте ця інформація залишалась осторонь contemporary-артпрактик. Тому, дистанціюючись від імперської русифікації минулого, нині мусимо критично переглядати пастки ре-вестернізації, що від зламу міленіумів адаптуються, за визначенням Олександра

Кюссева, на правах самоколонізації м'якою силою імперських переконань. Відповідно, в умовах нападу країни-терориста на Україну є привід придивитися до аргументів таких фахівців, як-от: Андреа Сміт (Andrea Smith), Габріель Тайят (Gabrielle Tayat), Луїс Віллоро (Luis Villoro), Нельсон Мальдонадо-Торрес (Nelson Maldonado-Torres), Стівен Чарльстон (Steven Charleston), Вальтер Мігноло (Walter Mignolo) — вони говорять про необхідність вивчення місцевої (індіанської) епістемології крізь розуміння того факту, «що наше релігійне гноблення ґрунтується не на невігластві, а на захопленні індіанських земель, на яких ґрунтується індіанська духовність»; і такий аспект проблеми, де «деколоніальні аргументи корінних народів / індіанців, які пов'язують землю з духовністю, а не з товаром», не зрозумілий для неоліберальних, постмодерністських або марксистських аналітиків (згадаємо діатрибу Р. Люксембург і Д. Лукача про суверенітет «Російської України» і «дурниці українського націоналізму». — *М. П.*); через те, хоча «корінні американці й радіють, коли англомовні білі послідовники New Age звертаються до індіанської духовності, аби послабити провину суспільства достатку; проте, коли стає зрозумілим, що така духовність дотична території, яка не визначається ані товаром, ані приватною власністю, ані джерелом природних ресурсів, то ця духовність змінює обличчя», тьмяніє, позаяк справжня «деколоніальна духовність не тільки протистоїть modernity, але пропонує позбутися її». Коротко кажучи, «сучасність/колоніальність вивчає не дихотомію між Заходом та рештою світу, а комплекс заплутаних гетерогенних історико-структурних перехресть, де девестернізація разом з деколонізацією завдячують тому, що західна цивілізація, а отже modernity, навіть якщо і не претендують на всеосяжність, обумовили специфіку дискурсу та практик обох “Д” (девестернізації та деколонізації), а разом й переорієнтацію лівих» [2, с. 63, 67]. Чи не про ці тонкощі розмірковував Володимир Винниченко, констатуючи, що лібералізм завершується рівно на тому моменті, коли починається вирішення проблеми

української нації? Викриття російського лібералізму, що виродився в тваринний расизм й чергове нелюдське рішення «українського питання», зробила війна, де окупант килимовим бомбардуванням нищить історію і культуру, церкви, пам'ять нації. Але культурний евроцентризм витончений, з ним складніше в українському контексті, де гуманітарні діячі й візуальні артпрактики ототожнюють глобалізацію мислення з драми демократії. Втім, трагічні події героїчного спротиву українського народу довели реальність зв'язку духовного архетипу української нації з землею предків (згадаємо феномен Чорнобаївки, легендарного аеропорту, що після 24 лютого став символом всієї України, кожен сантиметр землі якої українці захищали з несамовитою звитягою). І митці також виявили у підсвідомості глибинні архетипальні пласти, що з'єднало націю в потужний кулак відсічі і захисту своєї мови, культури, віри — духовних цінностей власної землі. Тому варто аналізувати тенденцію повернення до трансцендентного екстазису образотворчого вислову, що в стресових умовах художня свідомість втілювала справжньою деколоніально-національною ідентифікаційною епістемою. А тим, що технокультура західного патерну послабила духовну складову цивілізації, користуються адепти війн і нацизму, в обличчі расизму зокрема. Цинізм ситуації *deja vu* підкреслюється тим, що раніше «для європейців жах нацизму — це жах не стільки вбивства, скільки вбивства білих людей на засадах аргументів і стратегій, які Європа застосовувала протягом 450 років стосовно неєвропейського світу» [2, с. 67]; і тепер здичілий шовініст-расист вбиває людину, яка має спільну расу й віру, але культурно-ментально належить до іншої, історично давнішої та освіченішої нації. Тож творча свідомість українських митців, опираючись небезпеці двох імперських епістем — хронополітики західного універсалізму, що потребує критичної девестернізації, та викоріненню залишків русифікації минулого, — має знайти оптимальний деколоніальний вектор власного майбутнього розвитку,



де духовні традиції є справжнім ґрунтом образотворчих експериментувань.

**Мета статті** — довести актуальність деколоніального дискурсу в поточній ситуації національного буття й висвітлити темний бік неоліберально-євроцентристської логіки прогресу в культуротворчих практиках тих митців, які некритично калькують хибні проколоніальні моделі інструменталізованої свідомості, що на тлі дії в Україні закону десовєтїзації є парадоксальним дозволом нарративу імперського мислення.

**Виклад основного матеріалу.** Вальтер Мігноло, закликаючи фахівців до епістемічного спротиву «тоталізуючій ієрархії глобалізованої сучасності», вважав суттєвою роль деколоніального дискурсу в перезавантаженні постколоніальних теорій, в царині мистецтва тощо, аби обійти уніфікованість мислення та по-іншому поглянути на постмодерністський досвід з метою затвердження справжнього плюралізму культурно-мистецьких позицій. Дискурс досліджували відомі митці та аналітики, серед яких Gloria Anzaldúa, Aimé Césaire, Enrique Dussel, Waman Puma de Ayala, Aníbal Quijano, Frantz Fanon. Зокрема, Karsten Schulz доводить важливість деколоніальних соціокультурних моделей, бо вони формують майбутнє антропоценової політики, і резюмує: «Немає західної сучасності без колоніальності та її експлуататорських відносин. Сучасність і колоніальність, по суті, є двома боками однієї медалі. У цьому сенсі деколоніальна наука значно відрізняється від історичних досліджень деколонізації, оскільки вона не стверджує, що колоніалізм закінчився і, таким чином, він може бути історизований. Деколоніальні теоретики воліють наголошувати, що сучасні форми колоніальності поширюються в глобальному масштабі через дискурсивні й матеріальні процеси імперіалізму, привласнення й нерівноправний економічний обмін зокрема. <...> Проте, хоча партикуляристські та орієнтовані на захід нарративи сучасності все частіше ставлять під сумнів, досі небагато вчених досліджували концепцію антропоцену з точки зору деколоніальності» [9, с. 50–51, 58]). Чинником того є й пасивно-адаптивне мислення.



Ірина Калюжна. *Обійми мене*, олія на полотні

21 травня 2022 року в соцмережі Facebook А. Баумейстер стисло занотував спостереження за реальністю: «Те, що сталося і станеться, вимагає глибокого і радикального переосмислення. Та чи затребуване саме мислення? Від мислення ховаються. На Заході та на Сході, у центрах та на периферіях, нагорі та внизу. Від експертів та блогерів, від політиків та публіцистів, від інтелектуалів та “діячів культури” вимагається найчастіше протилежне: відображати настрої, страхи та надії. Заспокоювати чи збуджувати, втішати чи мобілізувати. <...> Можливо, мислення внутрішньо і затребуване, але “зараз не на часі”...». На жаль, в мистецькій галузі — та сама історія, де критичне мислення «не на часі», хоча війна просить поквапитися. І наші бійці-інтелектуали поміж воєнними діями не цураються інтелігібельних міркувань (з окопу навіть лекцію читали студентам). Так само ті пасіонарні українські митці, які в перші ж тижні гострої фази російсько-української війни, тобто від 24 лютого і протягом березня, підсвідомо



*Ната Леньо. Мурал, Гданськ, 02.04.2022*

звільнили з глибин душі споконвічні архетипи, підсилені емпатією з рефлексією на жахіття воєнних злочинів і геноцида, та втілили у фігуративний чи символічний спосіб творчого вислову, де відчувались усі культурно-історичні пласти і наративи минулого, зокрема бароковий іконопис чи парсунні образи козака-Мамая, або експресивно-малювничі чи плакатно-графічні образотворчі візії, так що про концептуальні абстрактні проекти митці на якийсь час забули. Війна вперше за історію цивілізації документально фіксується онлайн у реальному часі, що впливає на мистецьку уяву, яка залежна від медіаційного контенту ЗМІ, так що дехто з митців ретранслювали відомі інформаційні меми, що були «вірусними» в мережах. Так виникли «Непереможний погляд Новітньої історії» Романа Бончука з серії «Мегасталь», «Київська Мадонна» Марини Соломеннікової, «Юхимівна і Боня» Анастасії Усенко, навіть вуличні мурали за кордоном фіксували поширені ЗМІ фотодокументи, як робота Нати Леньо в Гданську, де матір з автоматом за спиною веде під авіабомбами дитину до безпечної зони... Багато з'явилося творів із суто суб'єктивними, внутрішньо переосмисленими і пережитими експресивно-емпатійними



*Едгар Дега. Ukrainian dancer, пастель, London National Gallery*

враженнями автора, символіко-екзистенційною медитацією, серед яких цикл картин Олега Шупляка «Велика битва України з Мордором», виставка Олі Гайдамаки «Душа України», роботи Ірини Калюжної «Сонце» й «Обійми мене», Люби Міненко «Виття сирен», Владислава Шерешевського «Паляниця», Віктора Бабака «Україна-Мати», емоційна пластика Люби Якименко «2022»... Проте на відміну від цих дотичних широкого спектру глибинних почуттів образів невдовзі почали продукуватися контемпорарні візуальні проекти, хоч з деяким запізненням у часі через переїзд авторів у більш безпечні регіони, але в них тема страждань і війни ставала лише концептуальним тлом абстрактно-технічних алюзій. Як, скажімо, в сакральних графемах Андрія Набоки, який, опанувавши нову для себе технологію, переплітав на маскувальній сітці клаптики кольорової тканини, присвячуючи їх, наприклад, обороні Маріуполя й Азовсталі, чи Ірпеню, а в перспективі тримаючи задум монументально гаптованого проекту, присвяченого загальновідомому мему «Русській военний корабль...». На жаль, візуальні митці ігнорують той факт, що прагнення технічного ексклюзиву та «оригінальності»

є однією з основних умов сучасного контролю бі-овлади над суб'єктивністю, яка залишається керованою, а не вільною, позаяк біополітика як некрополітика системи влади разом з хронополітикою, що відокремлює, на взірць Ренесансу, сучасність від «примітивних» традицій, і «в епоху неоліберальної глобалізації є одним із головних знарядь розвитку конкуренції, заохочуючи тим самим миттєву швидкість й успіх» [2, с. 122, 178]. До речі, якось виконавчий директор Глобальної федерації рад з конкурентоспроможності Роберто Альварес, не погоджуючись з тезою Томаса Фрідмана, що світ у XXI столітті є плоским, наголошував: «Існує глобальна конвергенція, яку не слід сприймати за належне... позаяк існують великі відмінності між країнами та їхніми інноваційними екосистемами» [10]. Але, скажімо, плакатно-графічна інвектива Дмитра Іва зі зварного заліза «Застрелись», встановлена в центрі Києва, ілюструючи палкі бажання українців щодо кончини агресора-терориста, є продовженням євроцентристської неоліберальної глобалізації артвистову і по факту є популістською редукцією візуального вислову засобами десклінгової пластики, есхатологічна фабула якої дисонувала з сенсом деколонізації, як і з аурую травневої столиці, що поверталася до повноцінного життя. Тобто контемпорарна західна артепістема продовжує реплікуватися в змінених українських реаліях, навіть в умовах необхідності очищення від імперських епістем, коли нація боронить суверенітет, мотивуючись історико-культурним потенціалом. Тим не менш, вища краса рятує світ, трансформує жах війни, підтримує волю до життя, в окопах передусім. Ось знаковий тому приклад.

У перекладі Віталія Коротича відомий вірш Вільяма Батлера Єйтса «Easter, 1916», де рефреном повторюються ці потужні рядки «Transformed utterly: A terrible beauty is born» [11, с. 179–181], лунає дещо інакше: «З трансформованих душ та слів / Народилась краса страшна» [12, с. 120]. Втім, український переклад відповідає наріжному визвольному посланню з екзистенційною мрією ірландського поета про народження нового буття крізь жажиття

боротьби його народу за незалежність, що волею історії відгукнулося в українських реаліях битви за суверенітет. Як би не здавалося дивним, згадка поезії Єйтса не випадкова, бо українські бійці у надскладних умовах запеклих боїв пригадують саме ці рядки, як-от боєць Сил ТрО ЗСУ Юрко Гудименко, вражаючи поціновувачів його блогів в Facebook незламною стійкістю, силою і високим щаблем духового спротиву сатанинській навалі рашистів, носіїв «імперської хворої кримінально-авторитарної ідентичності із загубленою/втраченою людяністю», за влучною характеристикою Йосипа Зісельса. Отже, мусимо критично відрізнити імперські доктрини Сходу й Заходу, агресивно-жорсткі варварські й неоліберально-м'які. Та в обох випадках важко уберегтись від втрати людяності, бо коли панує планетарна технокультура, що супроводжується детрансцендованим раціоналізмом, коли концептуальні візуальні артвислови керовані реіфікацією, бо їх «мета більше не полягає в жазі інформувати та навчати громадянське суспільство, а лише — бути кращим (швидшим) за конкурентів», — глибина почуттів і сенсу не має значення, лише миттєвість реакції на медіадеми та факти [2, с. 179]. Сучасним національним культурам тяжко, позаяк нині метафізика, на переконання М. Бейкера, застрягла в концептуалізмі й «стандартах єдиної зрозумілості», де сутнісне світовідчуття стає калькуляцією: викривлена девестернізація чи капіталістичний розвиток «космополітичного локального регіоналізму» не дає очікуваних результатів через кризу сучасного метафізичного світогляду, тож виникає потреба «ставити під сумнів історико-онтологічні відносини між технікою, математикою та культурами в контексті монокультурної кризи західної сучасності» [13, с. 3–4]. Менше з тим, критика постколоніальних відхилень не страждає на ксенофобію, бо «деколоніальність, безумовно, не означає відкинути найкраще західної науки та сучасності» [9, с. 52]. У 2016 році на Ванкуверській конференції М. Бейкер справедливо зауважує, що ми «...переживаємо незвичний перехідний світопорядок, коли основні когніції,

що вибудували сучасний світогляд і проєкт, більше не сприймаються за належне, позаяк вони все частіше є відповідальними за взаємопов'язані глобальні кризи»; але «цивілізаційний статус сучасності» залишається ключовим невирішеним питанням, адже «критика постколоніальної соціології множинних сучасностей та цивілізаційний аналіз загалом зосереджуються на подальшому тлумаченні сучасності в межах євроцентричного історичного горизонту та концептуального патерну», втім постколоніальна теорія поступово переосмислює імперські кліше, бо «багатоцивілізаційна світова свідомість протистоїть універсальній цивілізаційній моделі глобалізації, нав'язаної транснаціональними елітами» [14].

На необхідності переосмислення євроцентристських позицій наголошує й вже згадуваний американський аналітик Вальтер Мігноло, впевнений, що ідея «модерності» виникла водночас із колонізацією простору й часу, які стали в культурі «двома стовпами західної цивілізації», через що істинне деколонізуєчне знання маємо будувати на руїнах імперських парадигм, усвідомлюючи модерність/сучасність «як у її славі, так і в її злочинах», а отже маємо «тлумачити цей глобальний домен "деколоніальним космополітизмом"», позаяк «"сучасність" — це складний наратив, джерелом якого була Європа; наратив, який будує західну цивілізацію, відзначаючи її досягнення, приховуючи в той же час її темнішу сторону, "колоніальність". Іншими словами, колоніальність є складовою сучасності — сучасності не буває без колоніальності. Отже, сьогодні поширений вираз "глобальна сучасність" означає "глобальні колоніальності" <...> якщо не може бути сучасності без колоніальності, не може бути й глобальної сучасності без глобальної колоніальності» [2, с. 2–6]. Вчений доводить, як за останні п'ять століть світ адаптував таку позицію, згідно якої історично затвердилася думка, що «західне знання є товаром експорту для модернізації незахідного світу», але разом з тим знанням і промисловою революцією крокувала космологія колоніалізму, яка в аспекті «логіки колоніальності (тобто логіки, яка поєднувала

різні сфери матриці) пройшла послідовні та кумулятивні етапи, представлені риторикою сучасності, зокрема в термінах порятунку, прогресу, розвитку, модернізації та демократії» [2, с. 13]. Така історія матриці пояснює швидку адаптацію західної моделі культуротворення митцями постколоніальних економічно слабких країн, зокрема котрі щойно позбавилися імперського ярма «руського миру» і зробили хибний вибір «деколоніального космополітизму» contemporary art. На жаль, в Україні недостатньо фахівців, хто, пам'ятаючи фукіанську думку про біополітику як елемент імперської колоніальності, здібні відрізнити за візуальними концепт-проєктами колоніальну психологію поціновувачів швидких грошей і слави та не піддатися залежності від ідеологічних маніпуляцій.

Симптоматично, що перші шокуючі події гарячої фази повномасштабної війни в Україні вивільнили справжню потужну емпатію з глибинним екстазисом образотворчого вислову, що втілювалося в кращих творах українців, де фігуративізм зображення корегував з символіко-сакральною екзистенцією сенсу, як колись у роки Другої світової війни. Як і тоді, тепер виникає жанр документальних замальовок. Скажімо, цикл малюнків зробив Антон Логов, рефлектуючи на воєнні злочини рашистів («Росіянка прийшла в супермаркет за свіжим м'ясом»; папір, акрил) чи фіксує хаос біля майстерні митця, коли розірвалася ворожа ракета. Або митці переживали інформаційний контент жахів геноциду українців рашистами крізь біблійну фавулу боротьби Давида і Голіафа, як в серії ескізних малюнків олівцем намагався осмислити трагедію нації скульптор Володимир Кочмар. Таких прикладів багато. Митці створювали місткі цикли (альбом «ВІЙНА-WAR 24.02.2022» Сергія Позняка, серія ілюстрацій «Підвальні хроніки» Ірини Потапенко) або робили чернетки в блокноті під час евакуації мешканців в залізничних потягах, на вулицях міст, волонтерських центрах, розміщуючи потім в соцмережах... Або ще приклад: Інна Руда за стилістичним взірцем середньовічного гобелену й книжкової мініатюри виконала

принти з історії російсько-української війни. Весь цей трагічний час активно працювала кафедра сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв, де не лише творчі завдання виконувалися («Св. Іоан Богослов» Марії Легіновіч), але й обереги для воїнів ЗСУ, тож релігійний символізм здобув у сьогоднішній надзвичайній актуальності. І так само з глибин сутнісної екзистенції сприймалися музичні твори, що виконувались вже не в концертних залах, але в храмах. Так, в Ужгороді в приміщенні греко-католицької Преображенської церкви 24 березня Валерій Соколов виконав Чакону з партити для скріпки соло № 2 ре мінор Й. С. Баха, BWV 1004. У кожній подібній акції нестерпним болем резонували смерті наших громадян, в тому числі митців, які взяли зброю замість пензля чи різця, які загинули на фронтах, як-от Олександр Тарасенко, Святослав Пашинський, Тарас Лаврів, Руслан Мовчан. Траплялося, що митці гинули в окупації і навіть після звільнення міст, бо голодування і тяжкі умови виживання не залишали шансів літнім людям, як це трапилося в Бучі, де померла лауреатка премії Василя Стуса мисткиня відлигової хвилі шістдесятників Любов Панченко. Така велика концентрація смерті в українській землі звільняла з глибин колективного несвідомого нації потужний архетип козацтва, що максимально розкрився в живописі («Майданчик» С. Захарова, «Натюрморт» В. Шерешевського). Світова геополітична система змінюється на наших очах, і ми творимо історію тут і зараз, але це вимагає від сучасників розуміння трансформацій в образотворчій когнітивній політиці, де мусимо міняти ставлення до колоніальних біополітичних патернів старого світу, що енергетично відійшли в минуле. Видавати на-гора (як ніби нічого й не сталося) передвоєнні контемпорарні проекти, не змінюючись сутнісно й фахово, не корегуючи власне відношення до ідентифікаційного образного вислову, до фундаментальної світоглядної парадигми нації, не є справедливим на тлі героїчної битви з рашизмом. Як зауважував М. Расмуссен, сучасники, як і століття назад, знаходяться у



Саша Корбан. Мурал, Київ, Оболонь

точці перерозподілу світу та ринків нової капіталістичної експансії, але при цьому мистецтво не створює чогось революційного на кшталт авангарду початку ХХ століття, тим не менш «ми маємо революційний виклик нинішній постколоніальній світовій системі з її надзвичайною нерівністю, поділом світу на зони граничної бідності та неймовірних багатств», відповідно «існує потреба в радикальній критиці авангарду... Хоча крайні претензії авангарду та його войовнича критика існуючого світу вкрай необхідні, можливо, більше не потрібно створювати світ ex nihilo. Тоталістична позиція авангарду, його нарцисизм, його абстрактні та пусті викриття підлягають критиці», і мусимо переусвідомити його неприйняття критиками, але також критично ставитися до панування капіталу в мистецькій галузі [15, с. 129]. Така позиція дотична думки С. Жижєка про революційне мистецтво і політику, які теж утворюють одну монету, знаходячись по різні її боки, і так само вони ніколи не зустрінуться, бо мають різні соціокультурні темпоральності. То, мабуть, Петер Бюргер правий, констатуючи провал неоавангардного пастішу. Очевидно, українцям є сенс прислухатися до критичних думок західних аналітиків, зокрема до позиції Вальтера Мігноло, згідно якої глобальний культурно-цивілізаційний порядок має бути «плюральним, не універсальним», де «націоналізм є

однією з форм ідентифікації, яка протистоїть гомогенізуючим силам глобалізації. Глобалізація має два боки: наратив сучасності й логіку колоніальності. Ці наративи викликають різні реакції; деякі описуються як девестернізація, а інші — як деколоніальність. Постнаціоналізм на Заході означає кінець націоналізму, тоді як у неєвропейському світі (на пострадянських просторах також. — *М. П.*) це означає початок нової ери, в якій концепція націоналізму служить для відновлення ідентичностей як основи державного суверенітету: «Багато чого потрібно зробити, але зростаюче глобальне політичне суспільство вказує на те, що деколоніальні опції будуть зростати в геометричній прогресії і таким чином це сприятиме переплануванню фінального шляху, до якого призвели нас західна цивілізація та колоніальна матриця влади. Знову ж таки, мета деколоніальних варіантів полягає не в тому, щоб заволодіти, а в тому, щоб дати зрозуміти, обміркувати й зробити таке глобальне майбутнє, яке більше не можна розглядати як одне глобальне майбутнє, у якому є лише один варіант; зрештою, коли доступний лише один варіант, така “опція” повністю втрачає сенс» [2, с. 2, 5, 6]. Не лише неєвропейські фахівці вважають pluriversal-деколоніальність суттєвим важелем у підриві колоніальності — пасіонарна еліта пострадянських країн поділяє цю думку. Наприклад, в Україні ідеї самоідентифікації поширилися на зламі міленіумів в контексті здобуття державної незалежності, коли відбулось усвідомлення національних традицій культуротворчим підґрунтям розвитку теорій і практик. Натомість некритична частина творчої еліти сприймала і сприймає епістемологічну трансформацію (в науці, мистецтві, арткритиці) крізь концепт global democracy капіталістичної системи як пасивного наслідування євроцентризму, адже Україна прямує у дружні альянси і союзи західних партнерів, тому звичай і контемпорарний досвід адаптується і поширюється гарантією непровінційності. Причому про цей темний бік євроцентризму не прийнято згадувати, і це є небезпечною

маніпуляцією, що загрожує колапсом на кшталт того, коли українці втрачали ідентичність через колоніальну політику імперської русифікації. Тому тепер маємо бути вдвічі допитливими, позаяк бізнес-стратегема капіталу теж не відрізняється щирою турботою про людське життя та майбутній розквіт індивідуальностей у висококультурній колективній спільноті. Бенчмаркінг в артбізнесі робить з митця товар, тому прихована торгівля людиною прекаріату та її творчими здібностями (якими торгує артбізнес і сам митець на міжнародних форумах, симпозіумах, задовольняючи інтереси багатіїв) мало відрізняється від середньовічної работорівалі, на що звертав увагу і В. Мігноло. Про справжню свободу артвислову контемпорарних митців поки зарано говорити, оскільки у гонитві за тим, аби увійти в топову когорту і мати добрий заробіток від продажу глобалізованого артизму, некритичний митець здатний на будь-які кон'юнктурні дії, що відповідають потребам ринку, навіть за рахунок дескілінгу, нехтування фаховими критеріями естетичного судження. Глобалізована артепістема колонізована західною культуріндустріальною парадигмою. За висловом В. Дюбуа, «епістемічний апартеїд» підкорив простір, час та свідомість адептів візуальних практик глобалізованого світу, хоч рабська психологія не дозволяє митцям сприймати себе зомбованим невільниким артбізнесу, тому contemporary-митці декларують «свободу», яка, по суті, є фейком. Відповідно, в умовах боротьби за національний суверенітет та культурну ідентичність українцям необхідно проводити незалежну епістемологічну корекцію мислення й світобачення, бо, за Вальтером Мігноло, деколоніальні мислення та практики мусять дотримуватися епістемологічної непокори, відокремлюючи себе «від колоніальної матриці задля затвердження деколоніальних опцій — візії життя та суспільства, яке потребує деколоніальних суб'єктів, деколоніального знання та деколоніальних інституцій» [2, с. 9]. А це означає дієвий спротив євроцентричним концепціям цивілізації та розвиток критичного аналітичного

мислення, сутнісного естетичного почуття, без популізму і пастишу, тобто здібність розрізняти колоніальну логіку у привабливій риторичній квазі-сучасності, що маскує, за М. Фуко, «когнітивний капіталізм» й «біополітичний» контроль. Саме тому, наголошує Меліса Вайнер, «врешті вчені мусять звернути увагу на множинний деколоніальний опір (pluriversal decolonial resistance), зокрема в контексті доктрин глобального неоліберального економічного шоку, нескінченної війни та окупації...» [16, с. 12].

Та наразі, не дивлячись на те, що перша реакція на війну в Україні з боку більшості митців, навіть серед adeptів візуальних практик, вилилася у спонтанне звернення до призабутих від міленіуму образотворчих традицій (плакатно-графічної інвективи, мальовничої експресії, сакрального символізму вислову), поступово з переможним контрнаступом ЗСУ на фронтах і посиленням допомоги західних партнерів у боротьбі з ворогом починає повертатися в мистецтво домінування глобалізованого постнаціонального світогляду, що несе у собі чимало хиб некритичного сприйняття ідеології артринку, яку незалежні аналітики світу останні 20 або 30 років тлумачать як колонізуючу ідеологію культуріндустрії капіталістичної неоліберальної системи цінностей. Викривлений евроцентризм світосприйняття сучасною художньою уявою митців пострадянського простору, на думку низки фахівців, є проектом функціонування іншого прихованого колоніального інституту, що розповсюджує пасивну адаптацію західної моделі, яка насправді є «грабіжницьким колонізуючим цивілізаційним проектом» чи «дисциплінарною інституційною формацією, відповідальною за відтворення евроцентричної космології» в світовому масштабі, що інтерпретує сучасність спрощеним і обмеженим універсальним комплексом системи знань. Скажімо, Василь Татарський в межах програми «Emergency Residencies for artists from Ukraine» в Польщі, за підтримки Інституту Адама Міцкевича, Центру сучасного мистецтва «Уяздовський Замок», Національної галереї



Любов Якименко. «2022»

мистецтва Захента та Центру польської скульптури в Оронську, виконує металеву абстрактну вертикальну композицію «Коли гармати мовчать» (квітень, 2022). Це типовий приклад технократичного вислову байдужого до людської болю й горя global public art, мова якого дисонує зі справжніми культурними потребами доби катастрофічних змін, що пошматували долі, буття й почуття не лише українців, а й всього цивілізаційного світу. До речі, під час гарячої фази війни, коли ворог намагався окупувати Київ, було дивно спостерігати, як київські митці за контемпорарною звичкою піарились на війні, не усвідомлюючи аморальності подібних жестів, коли на початку постили в мережах недолугі фото з гаслом «а ми не боїмось» або на хвилі ейфорії від загрози смерті позували зі зброєю, робили асамбляжі зброї і творів у майстерні, або коли використовували тематику війни лише для рейтингу новостворених візуальних об'єктів з використанням касок чи броніків, для популяризації власної творчості в соцмережах, адже митці звикли несвідомо пристосовувати творчість до ринкової кон'юнктури політекономічного бенчмаркінгу. Це те, що професор Texas State University Роберт Таллі (Robert Tally) визначав звичкою від «наслідків глобалізації, що стають більш внутрішньо непомітно вживаними», бо такий вплив не контролює «жертва», але «глибоке почуття тривоги та страху, що пронизує пізньокapіталістичні суспільства»

є чинником культурної редукції та поширення у попкультурі жанру жахів, бо «у світі, де реальність сама по собі нереальна, реальна фантазія може запропонувати засоби усвідомлення цих прихованих істин», хоч би як чудернацьки вони не втілювались [17]. Техносвідомість насправді блокує згоду глибокої емпатії й розуміння толерантної поведінки в той час, коли нація, демократична держава проходять тяжкий іспит, відстоюючи право на суверенне вільне існування. Невипадково канадський аналітик Тобі Ролло ще 2017 року констатував: прогрес у напрямку сучасного раціонального суспільства є небезпечним, і є серйозні підстави незалежним критикам бути стурбованими через можливість повторення ситуації з виправдуванням науковцями чергової інволюції культури «у сучасних умовах зростання фашизму та авторитаризму» [18]. Українці мають можливість оцінити правоту сказаного, як і точність прогнозів інших американських аналітиків, серед яких Бенджамін Барбер, Джордж Рітцер чи австралійський аналітик Манфред Стегер, ексдиректор Дослідницького центру глобалізму в університеті РМІТ, який, посилаючись на названих вчених, попереджав про негативні наслідки культурного глобалізму ще на початку міленіуму: «У довгостроковій перспективі макдональдизація світу означає нав'язування єдиних стандартів, які затьмарюють людську творчість і дегуманізують суспільні відносини», так цивілізаційна культура трансформується в гомогенний McWorld Б. Барбера, де «різноманітне населення світу споживає м'яко однорідний ринок... поверхневої американської попкультури, створеної в 1950–1960-х роках, керованої експансіоністськими комерційними інтересами» [19, с. 71, 73]. Безумовно, така ситуація впливає на мистецтво, за висловом професора Террі Смита, гібридним утворенням «про(ре)гресивної» стратегією contemporary art з міксування естетики глобалізації, постколоніального нарративу артактивізму молодшої генерації та редукції артемістими «феноменологічної інтерпретації contemporaneity», коли клішують досвід модернізму, сюрреалізму,

авангардизму крізь економічне мислення «ікономії» (запропонований Т. Смітом термін), що обумовлює чудернацьку свободу в медіаціях (freedom within mediation) [20, с. 34, 235, 264–268]. Втім, Чад Докінз, Майкл Бейкер, Семюел Макінда, Емма Баттелл Лоуман, Люсі Мейблін та інші незалежні критики вбачають альтернативу євроцентристській сучасності, що квітне в умовах формування глобальної ринкової цивілізації та посилення «неоліберальних і неоконсервативних проєктів відновлення колоніальних відносин влади/знання», в усвідомленні необхідності «переоцінки епістемологічного різноманіття світу», але, на жаль, справжня деколоніальна парадигма в інтелектуальному культуротворчому русі сучасності не преважує, адже її нівелює «"Імперська парадигма" — режим істини, що сконструював способи, якими світ і суспільства пізнаються і розуміються за допомогою категорій знань, закладених у сучасних/імперських європейських мовах, укорінених у грецькій та латинській. Перспектива сучасної/колоніальної світової системи інтерпретує західну сучасність як цивілізаційний комплекс, створений частково через євроцентричну модель взаємовідносин влади/знання, що виникла в XVI столітті. Євроцентрична сучасність трактується як універсалізований цивілізаційний проєкт, що централізовано залучає західні навчальні заклади з нав'язуванням євроцентричних форм пізнання та буття», натомість деколоніальний дискурс розбіє «мовчазні передумови євроцентричної сучасності» [21, с. 78, 79]. Позиція фахівця з постколоніальної проблематики М. Бейкера постулює толерантність полілогової єдності культуротворчої множинності національних ідентичностей, з виокремленням хиб «імперської парадигми», західної й східної версії зокрема. Наразі українська культура позбавилася впливу русифікації (вулиці скрізь перейменовані, пов'язані з ідеологією і культурою окупанта пам'ятники — демонтовані), але також не мусимо втрачати критичного мислення стосовно західної системи знань та освіти, що «продовжують обслуговувати процеси культурної колонізації як у метрополії, так



і в постколоніальних національних державах»; бо толерантна когніція культур націй і народів вимагає «планетарного та реляційного розуміння сучасності, що виходить за межі західної цивілізаційної проєкції» [15, с. 77–78]. М. Бейкер закликає позбавитися раціоналізованого технокультурного домінування в світоглядно-цивілізаційній думці й досвіді, поставити під сумнів історико-онтологічні відносини між технікою, математикою та культурами: «...Захід — або те, що від нього залишилося, — проаналізував своє власне становлення, повернувся назад, щоб вивчити його походження та траєкторію, і поставив під сумнів процес розкладання сенсу, який він породив. Питання, на яке ще потрібно відповісти, полягає в тому, якою буде доля цих *місцевих* (indigenous) онтологій і практик у протистоянні сучасним технологіям, які є реалізацією натуралізму? Або ці “практики” здатні так трансформувати сучасну техніку, щоб вона набула нового напрямку розвитку, нового способу існування?», а відповіді мусимо шукати за межами колоніалізму й вузького етноцентризму [13, с. 1–3]. Отже, подолання колоніальної колективної свідомості не має зациклюватися виключно на культивуванні минулих традицій, але, поважаючи цей досвід, продовжувати еволюційний рух за циклами часової спіралі, віддаючи належне екстатичному чуттєво-емпатійному світосприйняттю цілісної свідомості національної ідентичності, бо «самоусвідомлення сучасного віку та гегемонія Заходу (культурна/матеріальна/онтологічна/космологічна) ґрунтувалися на структурі метафізичного дуалізму, що відокремлювала природу від культури та техніку від природи», тоді як «технічне різноманіття взаємопов’язане з різноманіттям культури, яке розуміється множинністю способів пізнання й буття людини»; тож відповіді усіх націй на кластер «онтологічних та космологічних питань... здатні уяснити й розкритикувати оманливо-редуктивні та нежиттєздатні техноматематично створені світи, в яких ми живемо у двадцять першому столітті» [13, с. 1–3].

Тому українці, які до війни не замислювалися над критичним сприйняттям глобалізованого візуального контенту артринку, що продукує система міжнародних бієнале, триєнале, відомих аукціонних будинків та інших культуріндустріальних форумів та акцій, на кшталт джентрифікації, саме тепер мають задуматися над комплексом питань справжньої деколоніальної програми, аби уникнути культурного колапсу разом зі згасаючою західною траєкторією культуротворення, натомість запропонувати власний варіант мистецького розвитку у спільному загальноєвропейському майбутньому, де ідеї лінійного прогресу технокультури змінить трансцендентна єдність різних культурно-цивілізаційних традицій. Західні аналітики нагадують, і серед них британська мистецтвознавиця Алана Єлінек, що арт-істину дискредитували візуальні дизайн-практики, коли мистецтво поєдналося з дизайном Баухауза, тому тепер творчість обмежена створенням речей спрощеного популістського сенсу, як вимагає неолібералізм, та постає питання «для чого потрібне мистецтво?», адже «радикальний потенціал мистецтва полягає в його здатності артикулювати та втілювати тонке й складне, що є антитезою будь-яким формам тоталізуючого дискурсу, чи то капіталізм, неолібералізм, фашизм, комунізм чи войовничий релігійний фанатизм» [22, с. 162–163]. Тому інвективний проєкт Олега Куліка «Велика мати» є лише даниною *global public art* некробіополітичній імперії культуріндустріального бенчмаркінгу. Як зауважував розстріляний 1938 року Борис Пільняк, «брешуть усі: і комуністи, і буржуа», але у час, коли триває безпрецедентна героїчна боротьба українців, які творять новий сучасний епос та історію майбутнього світу (бо в «Україні є те, на що росіяни не здатні — віддавати себе заради свого народу», — підкреслював Юрій Бутусов), підняту українством тезу про важливість збереження культурної ідентичності нації, котру напередіб виголошують у патріотичному запалі митці усіх напрямків, кожний з яких розуміє її сенс своєму, мусимо розуміти всі нюанси аллодоксії як підміни фундаментальних понять. Особливо

тепер, коли Захід намагається допомогти українцям відстояти державний суверенітет і європейські демократичні цінності.

Тож, з одного боку, питання національної ідентичності в умовах війни стає головним завданням українського образотворення, принаймні це підкреслив Остап Патики під час відкриття персональної виставки «На захисті ідентичності. Великдень!» у квітні 2022 року. З іншого боку, довоєнна логіка розвитку контемпорарної версії глобалізованого артизму також не здається і продовжує нівелювати національну ідентичність, позаяк «домінуюча ідеологія нашого часу, глобалізм, закарбував у свідомості багатьох людей у всьому світі неоліберальне розуміння глобалізації, яке, у свою чергу, підтримується і стверджується потужними політичними інститутами та економічними корпораціями» [19, с. 113]. Дихотомію підтверджує проєкт П. Макова, що був презентований навесні 2022 року на 59-й Венеційській бієнале, де культуріндустрія укріплює власні інтереси завдяки «зсуву в культурному виробництві, що триває від public art, community art та relational aesthetics 1980–1990-х років до пізнішого art activism, social practice art та socially engaged art (соціально залученого мистецтва) 2000-х років», що відповідає «соціальним, політичним й економічним умовам прекарізації» постфордизму [23, с. 8]. Формальна логіка кураторів проста: у час, коли країна-терорист намагається зітерти з лиця землі сам спомин про Україну та її громадян, коли заперечується факт існування культури українського народу, дійсно важливо презентувати вітчизняну культуру й мистецтво на міжнародній арені. Проте концепт Павла Макова, враховуючи рамкову ідею бієнале кураторки Чечілії Алемані «Молоко снів», візуалізує аквапроєкт (задуманий ще 1995 року) «Фонтан виснаження. Висока вода», акумулюючи в кінетичну структуру десятки металевих лійок (на кшталт того, як на гучних вечірках наливають шампанське в бокали, що утворюють трикутний багаторівневий зіккурат), де запас води, досягаючи підґрунтя піраміди, закінчується лише кількома краплями. Розум тлумачить візуалізацію різними

інтелектуальними шаблями. Проте ця спекуляція навколо особистісного й колективного, соціально-політичного й культурного контекстів є пасищем, далеким від культурної ідентифікації нації також. Мій колега Олексій Босенко свого часу жорстко реагував на подібні бенчмаркінг-проєкти, що не мають відношення до мистецтва, пояснюючи позицію на конференції ІПСМ НАМУ доповіддю «Виснаження», головні ідеї якої увійшли в монографію «Останній час»<sup>1</sup>.

Тим часом на хвилі деколонізації теорій і практик та переосмислення загарбницької суті рашистів-окупантів європейські музеї змінюють атрибуцію творів всесвітньо відомих митців. Як повідомляла «The Guardian», Національна галерея Лондона змінила атрибуцію серії замальовок пастеллю українських танцівниць у етнічних костюмах, виконаних Едгаром Дега, з «Російські танцівниці» на «Ukrainian Dancers» (1899) [24]. Прессекретар галереї наголосив, що найменування уточнювали багато років і лише зараз під впливом воєнних подій змінили назву жанрового сюжету, де Дега, натхнений виступом українського фольклорного колективу в Парижі, зобразив наприкінці творчого життя характерно-динамічний дух гопака.

Тож від міленіуму боротьба за контроль над знанням точиться не лише в гуманітарних сферах, в мистецтві й критиці передусім. Більше того, у герць включились політтехнології, фахова освіта, що тримаються стандарту ще доби Ренесансу, коли знання надавало право лідувати. Тому тепер, у час героїчного спротиву навалі рашистів, вважається престижним експонуватися українцям на виставках в галереях ЄС, зокрема в Берліні (виставка «The Captured House» в Арт-центрі Alte Münze), у Венеції (виставка «Це Україна: Захищаючи свободу» в Скуола Гранде дела Мізерікордія),

<sup>1</sup> «Колись давно художник Павло Маков створив фонтан "Виснаження"...» (Последнее время. К.: Фенікс, 2021. Ч. 1, С. 322); «Якщо в тебе є Фонтан — заткни його...», і можна суто естетично "насолоджуватися" цією поезією, але головне — рішуче все одно, як це називається» (Последнее время. К.: Фенікс, 2021. Ч. 2. С. 214).

а також Парижі, Амстердамі, Празі, Кракові... Між тим, зауважують незалежні аналітики, «сьогодні головною метою девестернізації є не просто наздогнати, а наздогнати та рухатися в іншому напрямку», тим паче, що галузь соціокультурного знання надто репресована «двигуном громадської думки, яким є ЗМІ», котрі профанують керовану «когнітивним капіталізмом» девестернізацію, подібно до того як «в не-західному світі міф про наукове знання досі зберігається ковдрою безпеки, яку використовують для внутрішньої колонізації» [2, с. 49]. Або за виразом А. Кюссєва, «самоколонізації», якої необхідно найскоріше позбутися, якщо нація жадає справжнього «само-ідентифікаційного» розвою, розуміючи, що мистецтво, гуманітарні науки не повинні обслуговувати проблеми біополітики, бізнесу й влади, бо мають власні внутрішні чинники розвитку. Невипадково показовим став факт спонтанної активації процесу деколонізації суб'єктивної уяви українських митців в трагічну мить 24 лютого: коли людина залишається сам-на-сам з Богом і вдачею бути живим, то далі працює і робить те, що вміє найкраще, аби виправдати збережене життя фаховими діями, і що до ринкової кон'юнктури не має ніякого стосунку. Тоді, ніби в мить Страшного Суду, з'явилися щирі образотворчі сповіді у малярстві й графіці, ужитковому мистецтві, відновилася домінанта національної ідентифікації як чуттєво-духового світосприйняття, а контемпорарний диктат феноменології речі потьмянів, бо в стресову мить превалює відчуття сакральної сутності людського буття та сил єднання з нацією у спротиві країні-терористу, що вчиняє у XXI столітті жах геноциду. І якщо історія змінює на наших очах мапу геополітичного світопорядку, час трансформації настає і для митців, для їх прискіпливої роботи та оновлення критичної свідомості з поверненням імперативів естетичного судження. Залишатися українським митцям в полі тоталітарної універсальності *global public art* значить повернутися до застарілої (пост)колоніальної когніції систем формального мислення «*Global Decolonization*», тим паче єдність розкривається в множинності

світоглядно-культуротворчих висловів, а не в їх уніфікації на кшталт «середньої температури по лікарні». А «коли постколоніальні теорії справді претендують на глобальність, або універсальність, то це може стати проблематичним» через «імперський дизайн» глобалізму; Вальтер Мігноло викриває підміну понять, підкреслюючи, що з розпадом СРСР це міг бути справді окремий шлях деколонізації неоліберальної демократії і знань, а не банальне «вигнання колонізатора з території та відокремлення від колоніальної матриці влади» [2, с. 53–58]; «*modernity і postmodernity* також можуть бути небезпечними. <...> А те, що пропонує духовний варіант, — це внесок у відкриття обривів життя, що були в заручниках (тобто колонізованими) у сучасності, у капіталізмі та вірі в перевагу західної цивілізації» [2, с. 62]. У новому ж світовому порядку мирні світи мають співіснувати у різноманітті епістем, де не буде штучної уніфікації під певні патерни. Інакше кажучи, «деколоніальність означає аналітичне розкриття логіки колоніальності та перспективне завдання зробити власний внесок у побудову світу, в якому співіснуватимуть багато світів» [2, с. 53, 54], це буде внеском в справу «деімперіалізації», за виразом Kuan-Hsing Chen, автора монографії «*Asia as Method: Toward Deimperialization*» (Durham: Duke University Press, 2010). Що стосується України як частини європейської культури, то акцент мусимо робити не на геокультурній «просторовій» відмінності, а на повноті абсолютного часу культуротворення й образотворення, де увагу сконцентровано на заміні дескілінгу інструменталізації творчого мислення імперативами трансцендентальної естетики, чуттєво-екстатичним пізнанням абсолютної краси. Бо лише за таких умов, вважав Ганс Георг Гадамер, таємниця естетичного досвіду дозволяє крізь загальне відчуті індивідуальне, позаяк історична свідомість митця переплетена з духовним досвідом, бо саме дух утримує нас в цілісності існування минулого й майбутнього, дозволяючи розуміти феномен сучасного мистецтва складовою сутності Мнемосіни, музи пам'яті і духовної свободи експериментувань.

**Висновки.** Війна в Україні загострила актуальність питання національної ідентичності як екзистенційного збереження коду українства, як генетичного джерела високодуховної системи цінностей, плеканої традиційною культурою протягом тисячоліть. Новітня історія довела: втрата культурою нації духовного досвіду перетворює її на манкурта, позаяк детрансценденталізація свідомості призводить до зникнення внутрішнього відчуття коріння роду, що загрожує втратою людяності. Мистецтво віддзеркалює маніпулятивні дії ідеологій імперського нарративу, що Захід системно нав'язував цивілізації від XVI сторіччя. Сучасна боротьба з західним імперським нарративом, посилена глобалізацією міжнародного бізнесу в царині культури разом з ринковою економікою, пропонує деколоніальний дискурс, елементом якого є аналітична критика *global public art* в пострадянських просторах, котра викриває приховану спорідненість механізмів дії колоніальних патернів контемпорарної вестернізації та пропагандистської машини «русифікації», і кожна з тих версій є руйнівною для ідентифікаційного самовизначення нації, індивідуальної мистецької свідомості зокрема. Тож в XXI столітті у світі актуалізувалися рухи девестернізації та деколонізації на правах епістемічного опору маніпулятивним стратегіям геополітичних технологій транснаціонального капіталу. Розуміння поняття «часу», що формує хронополітику суспільства споживання, викриває прогресистський нарратив, де традиційний досвід історії народів і націй вважався пережитком минулого, не вартим уваги сучасника. Хоча ще наприкінці XX століття девестернізація та деколонізація з позицій лівих і правих відповідає запиту державних демократичних систем в умовах економічної глобалізації, що укріплюються за рахунок колоніального впливу влади на свідомість м'якою силою культури, втім, розбіжність різних тлумачень пізнокапіталістичної стратегії різними країнами, націями, соціальними стратами посилює гістерезис систем влади й знання.

Причому, коли модернізацію ототожнюють із західним способом комфортного буття, технократичний комфорт існування автоматично не сприяє розвитку ідентичності нації як цілісного організму. Західна комодифікована парадигма колапсує в мить відмови від трансцендентного сенсу цивілізаційного розвитку, адже майбутнє культур обмежене усередненими рамками й штучно нав'язаними умовами, чим зловживає ринкова ідеологія бенчмаркінгу, прищеплюючи культурі й мистецтву економічний спосіб функціонування. Справжня деколонізація не пропагує відхід від модернізації як вдосконалення західного буття, а скоріше робить ставку на рівень розвитку, де капіталістичний ринок не буде нав'язливо тотальним, але буде контролюватися з боку демократичного суспільства, де образотворення стане вільним від ринкового економічного диктату, віддаючи перевагу трансцендентальній естетиці й судженню, що актуалізує в людині високі почуття і прагнення. Тож коректна девестернізація активує самоідентифікаційні/індигенізаційні процеси національного руху, де духовна складова є визначальною, такою, що превалує над інструментальною свідомістю технократичної матриці культуротворення. Тоді «девестернізація стає кінцем довгої історії західної гегемонії та расової глобальної дискримінації» [2, с. 48]; а деколонізація проявляє справді незалежний розвиток культур і мистецтв націй, звільняючи від редукованих ринкових кліше внутрішню світоглядну унікальність. За таких умов запрацюють «самобутні історії, культурні досягнення та унікальна чуйність; водночас зникнуть конотації неповноцінності, залишкові відчуття підпорядкованості» [2, с. 49], тоді як повага до традицій проявиться «не спробами повернути минуле, але прагненням вписати минуле в сьогодення й майбутнє», адже суб'єктивне мислення звільниться від біополітичного контролю й управління колоніальною матрицею, у сфері артепистеми зокрема.

## Література

1. Maturana, Humberto & Poerksen, Bernhard. (2004). *From Being to Doing: The Origins of the Biology of Cognition: A Conversation between Humberto R. Maturana and Bernhard Poerksen*, trans. Wolfram Karl Koeck & Alison Rosemary Koeck. Heidelberg: Carl-Auer, 2004.
2. Mignolo, Walter D. (2011). *The darker side of western modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press, 2011.
3. Grossberg, Lawrence. (2010). *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham & London: Duke University Press. 356 p.
4. Kušić, Katarina; Lottholz, Philipp; Manolova, Polina. (2019) *From dialogue to practice: Pathways towards decoloniality in Southeast Europe*. In: *Decolonial Theory and Practice in Southeast Europe*. <https://www.academia.edu/38666848>
5. Grossberg, Lawrence (2017). *Reality is bad enough: A consideration and critique of the ontological turn*. DOI:10.13140/RG.2.2.22944.69127, <https://www.researchgate.net/project/Reality-is-bad-enough-why-bother-with-ontology>
6. Baker, Michael. (2012). *Dialogue on Modernity and Modern Education in Dispute*. *Policy Futures in Education*. Volume 10. Number 1. 2012. P. 30–50. <http://dx.doi.org/10.2304/pfie.2012.10.1.30>
7. Protas, Maryna. (2022). *Socio-philosophical critique of the global public art's visual order: the context of national self-identity*. *American Journal of Art and Design*. Volume 7, Issue 1, March 2022. P. 29–38. DOI:10.11648/j.ajad.20220701.15
8. García, Romeo & Baca, Damián. (2019). *Hopes and Visions: The Possibility of Decolonial Options*. In: *Rhetorics Elsewhere and Otherwise: Contested Modernities, Decolonial Visions*. *The Conference on College Composition and Communication of the National Council of Teachers of English*. P. 1–48. <https://www.academia.edu/38564601>
9. Schulz, Karsten A. (2017). *Decolonising the Anthropocene: The Mytho-Politics of Human Mastery*. In: *Marc Woons & Sebastian Weier (edit.). Critical Epistemologies of Global Politics*. Bristol, England: E-International Relations. 2017. P. 46–62.
10. Alvarez, Roberto dos Reis. (2016). *The world is not flat... and that creates many opportunities!* [https://www-johnson-cornell-edu.translate.google.com/translate/g/translate?sl=en&tl=uk&hl=uk&tr\\_pto=nui,sc](https://www-johnson-cornell-edu.translate.google.com/translate/g/translate?sl=en&tl=uk&hl=uk&tr_pto=nui,sc)
11. Yeats, W. B. Easter, 1916. *The Collected Poems*. W. B. Yeats. 1889–1939. 476 s. <https://archive.org/details/WBYeats-CollectedPoems1889-1939/page/n19/mode/2up>
12. Єйтс, В. Б. (1990). *Лірика*. Київ: Дніпро. [Yeats, W. B. *Liryka*. Kyiv: Dnipro]
13. Baker, Michael. (2022). *The Western Mathematic and the Ontological Turn: Ethnomathematics and Cosmotronics for the Pluriverse*. In: *Indigenous Knowledge and Ethnomathematics*. Eric Vandendriessche & Rik Pinxten (editors). Springer International.
14. Baker, Michael. (2016). *Civilizational Analysis, European Modernity and Western Education: A Modern/colonial World System Perspective* <https://www.academia.edu/25409887>
15. Rasmussen, Mikkel Bolt. (2014). *The Self-Destruction of the Avant Garde*. In: *The Idea of the Avant Garde and What It Means Today*. Marc James Léger (ed.). Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.
16. Weiner, Melissa F. (2018). *Decolonial sociology: W.E.B. Du Bois' s foundational theoretical and methodological contributions*. *Sociology Compass*. P. 1–16. <https://doi.org/10.1111/soc4.12601>

17. Tally, Robert T. (2019). *Monstrous Accumulation: Topographies of Fear in an Era of Globalization*. In: CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Purdue University Press, Volume 21. Issue 7. Article 2. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3658>
18. Rollo, Toby. (2017). *DRAFT — Democratizing Critical Theory: Beyond the Metaphysics Voice and the Ontogenetic Turn*. Political Science, University of British Columbia. Draft paper for presentation at the 2017 Annual Meeting of the Association of Political Theory. <https://www.academia.edu/34191543/>
19. Steger, Manfred B. (2003). *Globalization: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
20. Smith, Terry. (2009). *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
21. Baker, Michael. (2009). *Situating Modern Western Education in the Modern/colonial World System*. <https://www.academia.edu/1518842>
22. Jelinek, Alana. (2014). Introduction. *Journal of Visual Art Practice*. Special issue: Responses to This Is Not Art: Activism and Other Not Art. Vol. 13, No. 3. P. 159–168. <http://dx.doi.org/10.1080/14702029.2014.974395>
23. Léger, Marc James. (2017) Good. In: *Good Effort*. Stavanger: Rogaland Kunstsenter, Norway. P. 8–17.
24. Quinn, Ben. (2022) National Gallery renames Degas' Russian Dancers as Ukrainian Dancers. *The Guardian*. 3 Apr 2022. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/03/national-gallery-renames-degas-russian-dancers-as-ukrainian-dancers>

## References

1. Maturana, Humberto & Poerksen, Bernhard. (2004). *From Being to Doing: The Origins of the Biology of Cognition: A Conversation between Humberto R. Maturana and Bernhard Poerksen*, trans. Wolfram Karl Koeck & Alison Rosemary Koeck. Heidelberg: Carl-Auer, 2004.
2. Mignolo, Walter D. (2011). *The darker side of western modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press, 2011.
3. Grossberg, Lawrence. (2010). *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham & London: Duke University Press. 356 p.
4. Kušić, Katarina; Lottholz, Philipp; Manolova, Polina. (2019) *From dialogue to practice: Pathways towards decoloniality in Southeast Europe*. In: *Decolonial Theory and Practice in Southeast Europe*. <https://www.academia.edu/38666848>
5. Grossberg, Lawrence (2017). *Reality is bad enough: A consideration and critique of the ontological turn*. DOI:10.13140/RG.2.2.22944.69127, <https://www.researchgate.net/project/Reality-is-bad-enough-why-bother-with-ontology>
6. Baker, Michael. (2012). *Dialogue on Modernity and Modern Education in Dispute*. *Policy Futures in Education*. Volume 10. Number 1. 2012. P. 30–50. <http://dx.doi.org/10.2304/pfie.2012.10.1.30>
7. Protas, Maryna. (2022). *Socio-philosophical critique of the global public art's visual order: the context of national self-identity*. *American Journal of Art and Design*. Volume 7, Issue 1, March 2022. P. 29–38. DOI:10.11648/j.ajad.20220701.15
8. García, Romeo & Baca, Damián. (2019). *Hopes and Visions: The Possibility of Decolonial Options*. In: *Rhetorics Elsewhere and Otherwise: Contested Modernities, Decolonial Visions*. The Conference on College Composition and Communication of the National Council of Teachers of English. P. 1–48. <https://www.academia.edu/38564601>

9. Schulz, Karsten A. (2017). Decolonising the Anthropocene: The Mytho-Politics of Human Mastery. In: Marc Woons & Sebastian Weier (edit.). *Critical Epistemologies of Global Politics*. Bristol, England: E-International Relations. 2017. P. 46–62.
10. Alvarez, Roberto dos Reis. (2016). The world is not flat... and that creates many opportunities! [https://www-johnson-cornell-edu.translate.google.com/translate/g/translate?hl=uk&\\_x\\_tr\\_pto=nui,sc](https://www-johnson-cornell-edu.translate.google.com/translate/g/translate?hl=uk&_x_tr_pto=nui,sc)
11. Yeats, W. B. Easter, 1916. *The Collected Poems*. W. B. Yeats. 1889–1939. 476 s. <https://archive.org/details/WBYeats-CollectedPoems1889-1939/page/n19/mode/2up>
12. Yates, W. B. (1990). *Lyrics*. Kyiv: Dnipro. [Yeats, W. B. *Lyryka*. Kyiv: Dnipro]
13. Baker, Michael. (2022). The Western Mathematic and the Ontological Turn: Ethnomathematics and Cosmotechnics for the Pluriverse. In: *Indigenous Knowledge and Ethnomathematics*. Eric Vandendriessche & Rik Pinxten (editors). Springer International.
14. Baker, Michael. (2016). *Civilizational Analysis, European Modernity and Western Education: A Modern/colonial World System Perspective* <https://www.academia.edu/25409887>
15. Rasmussen, Mikkel Bolt. (2014). The Self-Destruction of the Avant Garde. In: *The Idea of the Avant Garde and What It Means Today*. Marc James Léger (ed.). Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.
16. Weiner, Melissa F. (2018). Decolonial sociology: W.E.B. Du Bois' s foundational theoretical and methodological contributions. *Sociology Compass*. P. 1–16. <https://doi.org/10.1111/soc4.12601>
17. Tally, Robert T. (2019). Monstrous Accumulation: Topographies of Fear in an Era of Globalization. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. Purdue University Press, Volume 21. Issue 7. Article 2. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3658>
18. Rollo, Toby. (2017). DRAFT — Democratizing Critical Theory: Beyond the Metaphysics Voice and the Ontogenetic Turn. Political Science, University of British Columbia. Draft paper for presentation at the 2017 Annual Meeting of the Association of Political Theory. <https://www.academia.edu/34191543/>
19. Steger, Manfred B. (2003). *Globalization: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
20. Smith, Terry. (2009). *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
21. Baker, Michael. (2009). *Situating Modern Western Education in the Modern/colonial World System*. <https://www.academia.edu/1518842>
22. Jelinek, Alana. (2014). Introduction. *Journal of Visual Art Practice*. Special issue: Responses to This Is Not Art: Activism and Other Not Art. Vol. 13, No. 3. P. 159–168. <http://dx.doi.org/10.1080/14702029.2014.974395>
23. Léger, Marc James. (2017) Good. In: *Good Effort*. Stavanger: Rogaland Kunstsenter, Norway. P. 8–17.
24. Quinn, Ben. (2022) National Gallery renames Degas' Russian Dancers as Ukrainian Dancers. *The Guardian*. 3 Apr 2022. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/03/national-gallery-renames-degas-russian-dancers-as-ukrainian-dancers>

*Maryna Protas. Decolonial discourse and global public art under Ukrainian conditions*

**Abstract.** In the paper, the author attempts to prove the urgency of rethinking the idea of decolonial identity in contemporary Ukrainian art. Adherents of Western theories of decolonialism and the indigenous movement expose the dark side of unified global public art, which regresses, ignoring the archetypal features of the traditions of mental and spiritual experience of ethnic groups. The conscious identity of the artistic vision associated with the empathic-transcendental worldview of the nation is evolving through aesthetic judgment, whereas, instead, the market art epitome of globalized contemporary experience, as a form of benchmarking borrowed from economics, harms national cultures and civilizational development, provoking substantial degradation and professional deskilling. To overcome the current crisis of cultural creation, artistic consciousness must distinguish regressive paradigms and resist the cultural-industrial strategies of global marketing of Eurocentrism, guaranteeing the diverse flourishing of national / regional cultures in a single family of civilizational polylogue.

*Keywords:* contemporary art; global public art; dewesternization; decolonization; eurocentrism; indigenism.



# Українські проекти на бієнале «Manifesta 14» та «Ars Electronica»: проблема суб'єктності в культурно-політичному контексті війни

## The Ukrainian projects at the Manifesta 14 and Ars Electronica: the problem of subjectivity in the cultural and political context of the war

ОКСАНА ЧЕПЕЛИК

Кандидат наук, с. н. с.,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,

провідний науковий спеціаліст відділу мистецтва новітніх технологій

oksana.chepelyk@gmail.com

OKSANA CHEPELYK

Candidate of Art Studies (Ph.D), Senior Researcher,

Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,

Leading Researcher of the Department of New Media Art

orcid.org/0000-0002-2836-8611

**Анотація.** У статті порушені питання суб'єктності українського мистецтва і культури, зокрема в її теоретичному й практичному аспектах, що була напрацьована мистецькими проектами українських авторів, реалізованими за кордоном під час війни в рамках представницьких артфорумів та виставок Manifesta 14, Ars Electronica, EDAF. Метою статті є формування задля сучасного культуротворення професійної обізнаності щодо практик сучасного українського мистецтва у зв'язку з проблемою суб'єктності України на міжнародній арені крізь призму критичного мислення та чуттєвості в культурно-політичному контексті війни, а також аби полегшити подальші дослідницькі студії та реалізацію мистецьких проектів українських авторів в рамках представницьких артфорумів та виставок для їх повноцінного залучення до національного мистецтвознавчого дискурсу. Розглянуто процес боротьби за суб'єктність України як всередині країни, так і на міжнародній арені.

Методологія роботи полягала в теоретичних пошуках та польових дослідженнях за темою суб'єктності українського мистецтва та розробці авторських експериментів. Як основний метод використано комплексний та системний підхід до висвітлення питань суб'єктності в культурі та мистецтві, візуальні й фотометричні методи, а також аналіз концепцій та мистецьких реалізацій щодо співвідношення змісту й форми, контекстів і дискурсів.

Актуалізовано залучення поняття чуттєвості, що включає відчуття емпатії та солідарності. Розглянуто особливості демонстрації українських проектів в рамках топ-форумів сучасного мистецтва, серед яких бієнале «Manifesta 14» з темою «It matters what worlds world worlds: how to tell stories otherwise» («Як інакше розповідати історії»), яка присвячена колективній розповіді, фестивалю мистецтва, технологій і суспільства Ars Electronica з темою «Ласкаво просимо на планету В: інше життя можливе. Але яким чином?» та EDAF, що слугують полігоном для становлення суб'єктності українського сучасного мистецтва.

Проаналізовано продемонстровані у рамках артфорумів проекти українських авторів: Станіслава Пінчук, Алевтини Кахідзе, Оксани Чепелик, Дар'ї Пугачової, Даниїла Ревковського, Андрія Рачинського, артгрупи Sviter та Івана Світличного, творчого об'єднання Fantastic Little Splash, Олександра Бурлаки та мистецької ініціативи ДЕ НЕ ДЕ. Проаналізовано роль куратора та митця як агента суб'єктності українського сучасного мистецтва в культурно-політичному контексті війни.

З огляду на те, що основа взаємодії сучасного мистецтва й аудиторії є дискурсивною, виявлено ознаки розмитої суб'єктності України та окреслено перспективи утвердження України як самостійного суб'єкта культури в системі глобальних сил.

**Ключові слова:** сучасне українське мистецтво, суб'єктність України, критичне мислення, емансипована чуттєвість, урбаністичні трансформації, динаміка сучасного культуротворення, Manifesta 14, Ars Electronica.

**Постановка проблеми.** Метрополія «панує над слаборозвиненими регіонами не тільки завдяки економічній гегемонії, вона панує над ними як в ролі суспільства спектаклю» [1, с. 131], так і домінуванням наративів у символічному полі пам'яті

та своїх маніпулятивних практиках, пов'язаних з цим. Метрополія — «країна, що володіє колоніями», «центр колоніальної імперії» [2], що вимагає підкорення за всіма параметрами, особливо — духовними та творчими. Інструментом такої

етнічної консолідації підкорених етносів навколо імперського центру завжди були мова й культура. І вищевказані тези в умовах війни тільки підтверджуються. Маргінальна досі присутність України на культурній мапі світу, постколоніальний і нинішній травматичний досвід, мінливість державних політиків в гуманітарній сфері, відсутність інфраструктури (державного музею сучасного мистецтва, центру сучасного мистецтва, центру мультимедіа, відсутність зв'язку сучасного мистецтва з освітою, його перебування у зоні «поза дискурсом») — «це лише кілька чинників, які визначають переважно об'єктну роль України у глобальних культурних процесах, а отже послаблюють її політичний і культурний суверенітет» [3]. Адже суб'єктність забезпечують країні не тільки політика, економіка, але й культура й мистецтво. Яким же чином реагує сучасне мистецтво на виклики війни та які актуальні пропозиції несе в собі?

**Зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Тема пропонованої статті пов'язана з загальнодержавною програмою Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України і, зокрема, з темами «Перформативні практики: історія, теорія, сучасність» і «Новітнє мистецтво України: ідентифікація творчості українських митців на перетині європейських культур і традицій».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема суб'єктності була окреслена в проекті Віктора Сидоренка «Набуття суб'єктності», представленому у Voloshyn Gallery в Києві 2018 року та в Херсонському художньому музеї ім. Олексія Шовкуненка 2019 року: «Для нашого суспільства все ще залишається актуальним питання вибору, ми все ще перебуваємо в транзитному стані переходу... Тому самоідентифікація, “перевірка достепенності”, нескінченна звірка з самим собою актуальні в усі часи» [4].

Наукове дослідження щодо суб'єктності України в сучасному світі проводилося згідно з Конкурсом соціально-гуманітарних проектів НАН України: Ю. Ж. Шайгородський розглядав цивілізаційну

суб'єктність України та розвиток її політичної системи; О. Ю. Кондратенко досліджував стратегії поглиблення геополітичної та гео економічної суб'єктності України та виявляв причини й чинники, якими гальмується її утвердження; О. В. Скрипнюк і К. О. Савчук аналізували міжнародно-правову суб'єктність України з метою розробки стратегії її посилення та встановили ступінь адаптованості вітчизняного законодавства та правоохоронної системи до європейської моделі; Ю. І. Шаповал аналізував новітні тенденції в духовному житті і культурі України та окреслював шляхи розвитку її духовно-культурної суб'єктності; О. М. Майборода розглядав перспективи цивілізаційної суб'єктності України у XXI столітті [5, с. 54–68].

Директор Українського інституту В. Шейко наголошує, що в умовах прямої військової агресії, гібридної війни, браку системних кроків для формування релевантного міжнародного іміджу України інституційна стратегія є інструментом, який засобами культурної дипломатії формулює наші відповіді на питання: хто ми є, яку Україну ми представляємо у світі, про що Україна може вести діалог з іншими спільнотами, застосовуючи гуманітарний і культурний потенціал як «м'яку силу» — soft power [6, с. 9].

Методологічна основа пропонованої статті — єдність системного й соціокультурного підходів у процесі аналізу фундаментальних наукових джерел в галузі культурології та мистецтвознавства, що спирається на використання логіко-аналітичного та порівняльно-історичного дослідницьких методів. На цій основі виконані теоретичні пошуки та польові дослідження за темою суб'єктності українського мистецтва та розробка авторських проектів та пошуків. Як основний метод використано комплексний та системний підхід до висвітлення питань суб'єктності в культурі та мистецтві, візуальні й фотометричні методи, а також аналіз концепцій та мистецьких реалізацій щодо співвідношення змісту й форми, контекстів і дискурсів.

**Мета статті** — формування задля сучасного культуротворення професійної обізнаності щодо практик сучасного українського мистецтва

у зв'язку з проблемою суб'єктності України на міжнародній арені крізь призму критичного мислення та чуттєвості в культурно-політичному контексті війни, а також аби полегшити подальші дослідницькі студії та реалізацію мистецьких проектів українських авторів в рамках представницьких артфорумів та виставок для їх повноцінного залучення до національного мистецтвознавчого дискурсу.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Як зазначив Славој Жижек, «...політика, яка апелює до основ далекого минулого, базується на власних сконструйованих міфах, беручи для них лише частину складної історії та замовчуючи решту» [7]. Додамо: тому так важко відбувається боротьба за суб'єктність України як всередині країни, так і на міжнародній арені.

Розглядати тему «суб'єктності українського мистецтва» можна на прикладі міжнародної біенале «Маніфеста 14», що відбулася в столиці Косово м. Приштині 22 липня — 30 жовтня 2022 року на тлі вторгнення Росії в Україну та зростання глобальної політичної та соціальної нестабільності. Тема біенале видається як ніколи актуальною, адже досліджує створення наративів і те, як ми ділимося ними з іншими культурами та спільнотами. Європейська біенале сучасного мистецтва Manifesta щоразу проходить у новому місті. І Київ, і Харків подавали свої заявки на конкурс, аби прийняти біенале 2022 року, втім організатори віддали перевагу Приштині в Косово (чії міста й досі патрулюються військами ООН після воєнного конфлікту 1998–1999 років), аби втілити концепцію, що фокусується на урбаністичних трансформаціях. Так, виставки відбувалися переважно в іконічних модерністських архітектурних об'єктах Приштини епохи соціалістичної Югославії, а тепер полишених в результаті приватизаційних воєн (тут доречна асоціація щодо долі Національного центру Олександра Довженка). Кураторка Кетрін Ніколс, призначена креативним медіатором Manifesta 14, працювала над темою цього випуску біенале під девізом «It matters what worlds world worlds: how to tell stories otherwise» («Як інакше розповідати історії»), що відсилає до проблематизації процесу творення

«ситуативного знання» [8] та певних постулатів книжки Донни Гаравей «Залишатися з бідом: Створення родини у хтулуцені» [9], однак концептуально фокусується на трансформаціях — урбаністичних, феміністичних, екологічних, політичних. Manifesta 14 поставила собі завдання досліджувати, а також генерувати нові практики та способи колективної оповіді, що й відбувалося у новому Центрі наративних практик, у бібліотеці Хівзі Сулеймані, численних місцях мультидисциплінарного навчання та художніх інтервенцій з метою показати, що наратив — це не просто питання історіографії. У співпраці з міжнародною та місцевою командою Manifesta 14 досліджувала важливу тему: наскільки вирішальною є розповідь історій для нашого колективного виживання. Мистецькі твори як соціальні практики, що вторгаються в реальні життєві й соціальні ситуації, фокусуються на питаннях не стільки естетики, скільки етики, співпраці, особистості, медіастратегіях та активізмі як центральних. Ці різноманітні форми суспільного залучення пов'язані з критичним мисленням, що формується завдяки теорії взаємодії, соціальній освіті, плюралізму та демократії. Художні практики напрацювання критичного мислення та емансипованої чуттєвості вливаються в течію естетики взаємодії задля переосмислення суспільної сфери. Теоретизування суспільних практик, що відбуваються в громадському просторі [10, с. 63] та стосуються соціальної сфери [11], пропонує певний критичний погляд, виходячи з міждисциплінарних та ідеологічних перспектив. Біенале Manifesta 14 зосередила увагу на створенні спільно з місцевими та регіональними громадами альтернативних моделей соціально-культурної, міської та мистецької взаємодії, тобто це вектор, спрямований у майбутнє. Учасники представили свої роботи на 25 майданчиках Приштини включно з артінтервенціями та site-specific інсталяціями в архітектурних спорудах: від Палацу молоді та спорту, обсерваторії, колишнього видавництва до Великого хамаму і громадському просторі Приштини, які всі мали змогу відвідувати протягом 100-денної програми біенале. Однак, Manifesta 14 не вистачило



1. Станіслава Пінчук. «Червоний килим»  
(Сідней, Австралія, 2021)



2. Богдан Богданович. Монумент на честь шахтарів албанських та сербських партизанів із Косова та Метохії  
(Митровиця, Косово, 1973)

наснаги відкрити розділ, що стосувався б найбільших на сьогодні викликів, пов'язаних з російською агресією проти України, аби проаналізувати специфічну «нову нормальність» життя серед руїн, життя під обстрілами, у підвалах та бомбосховищах, викликану війною.

Українську присутність на біенале забезпечувала художниця Станіслава Пінчук як учасниця тріо, куди увійшли Петріт Абазі (Косово) та Пірс Гревіль (Австралія) з проектом «Європа без пам'ятників». Станіслава Пінчук — українська художниця, що народилася 1988 року в Харкові, у 1998-му переїхала з родиною до Австралії, отримала бакалавра з історії мистецтва та філософії в університеті Мельбурна, втім тепер вже рік проживає у Сараєво. Станіслава працює над картографуванням топографічних змін зон війни та конфліктів. Її твори, що включають малюнки, інсталяції, татування, фільми та скульптуру, досліджують те, як ландшафт зберігає пам'ять, будучи свідченням політичних подій. Серед її проектів останніх років — «Червоний килим», символічний меплінг, який можна було побачити з березня до червня 2021 року

на сходах оперного театру в Сідней із зображенням українського бессарабського килима (іл. 1). Його орнамент, за свідченням авторки, містить топографічні дані київського Майдану — місця продемократичних протестів в Україні, що стали причиною початку незаконного російського вторгнення в Україну, окупації та триваючого нині геноциду. З огляду на дуже публічні, складні стосунки данського архітектора Йорна Утзона з Сіднейським оперним театром і австралійською владою, «Червоний килим» був створений у відповідності до його задуму, аби будівлю і площу використовували митці як власний міський простір — Майдан — і, зокрема, як місце протесту і боротьби за гуманізм і справедливість. Таким чином, від сіднейської міської площі до київського Майдану робота відіграла символічну роль мосту солідарності між двома домівками мисткині.

На Manifesta 14 site-specific інсталяція артгрупи «Європа без пам'ятників» (хоча веб-сайт біенале подає іншу назву — «Світи без кордонів: нові наративи для Північного Косова») створена у місті Митровиця на річці Ібар, що обміліла.



3. Станіслава Пінчук; Петрит Абазі; Пірс Гревіль. «Європа без пам'ятників» (Маніфеста 14, Митровиця, Косово, 2022)



4. Алевтина Кахидзе. Проект «Вторгнення», VR. Виставка «Good as Hell: Voicing Resistance» (Національна галерея Косово, Маніфеста 14, Приштина, Косово, 2022)

Після косівської війни місто називають «найрозділенішим містом Європи», адже воно розділилося на південну частину з майже виключно албанським населенням (близько 60 000 жителів) та північну частину з переважно сербським населенням (близько 13 000 мешканців), де рашистська літера «Z» красується на кожному стовпі і це створює неабияке напруження, на противагу загальним настроям в країні, громадяни якої демонструють підтримку і солідарність з Україною. Обидва райони пов'язані двома вуличними мостами через річку Ібар — саме там на воді була встановлена інсталяція з металевих структур, що виконують функцію дитячого майданчика і одночасно своїми елементами відсилають до деконструкції силуету модерністського монументу, зведеного у 1973 році на пагорбі над містом на честь албанських та сербських шахтарів-партизан із Косова та Метохії, які разом боролися та загинули за свободу Югославії у 1941–1945 роках (іл. 2). Автором пам'ятника є відомий сербський та югославський архітектор Богдан Богданович (1922–2010). У період Другої світової війни Богданович сам був партизаном, згодом викладав на архітектурному факультеті Белградського університету, займав посаду декана, а з 1982 по 1986 роки — мера Белграда. Як есеїст написав безліч робіт з урбанізму щодо його містичних та символічних аспектів. За часів Слободана Мілошевича, який був ключовою фігурою воєнних конфліктів після розпаду

Югославії, Богданович став дисидентом, припинив активну діяльність та переїхав до Відня. Пам'ятник Богдановича — це своєрідна утопія, пам'ятник антифашистам, пам'ятник єдності, але водночас і зраді, дуже складний символ міста, він належить усім і нікому. Тоді Європа сказала «ніколи знову», але ця заява не стала дійсністю (і сьогоднішня реальність є тому доказом). Історія вивернула монумент навиворіт, спустошила його сенси. Документація проекту як дослідження була представлена в Гранд-готелі, одній із основних локацій біенале. Назва «Європа без пам'ятників» відсилає до слів Богдана Богдановича: «Я мрію про Європу без пам'ятників. Я маю на увазі без пам'ятників смерті та катастрофі. Про можливість іншої філософської конструкції: пам'ятники любові, радості, жартам і сміху». Повний текст інтерв'ю Богдановича з цією цитатою був надрукований на завісі у ванній кімнаті готельного номеру, де Станіслава Пінчук представила проект. Ось такими є контексти, з якими працює створена на замовлення «Маніфести» урбаністична інтервенція «Європа без пам'ятників», що складається з повалених елементів, прозора структура яких є точною копією елементів монументу Богдановича (іл. 3). Каркас інсталяції виготовлено зі сталі та цинку, який і досі видобувають у шахті Трєпча у Митровиці. Це гарний місток до матеріальності міста, що свідчить про те, якими складними й зрадливими бувають пам'ятники, як і вся комуністична історія. Авторка



5. Алевтина Кахідзе. Проект «Вторгнення», VR.  
Виставка «Good as Hell: Voicing Resistance»  
(Національна галерея Косово, Маніфеста 14,  
Приштина, Косово, 2022)



8. Оксана Чепелик. Перформанс «Живий музей  
нерозказаних історій». Проект «Secondary Archive».  
Виставка «Good as Hell: Voicing Resistance» (Національна  
галерея Косово, Маніфеста 14, Приштина, Косово, 2022)

хотіла зробити свій проєкт символом початку чогось нового, хоча б місцем, де зустрічаються діти з обох боків ріки. Здається, вона досконально дослідила творчість Богдановича і втілила його заповіт. Втім, пам'ятники є важливими, громадяни пов'язані з ними, вони формують ідентичності. В усій Україні, з рідним містом Станіслави Харковом включно, що зазнає величезних руйнувань вже десять місяців, пам'ятники закривають мішками з піском від ракетних обстрілів.

В основній експозиції «Маніфести» також представлено два проєкти з залученням українських художниць у виставці «Good as Hell: Voicing Resistance» («До біса: Надаючи голос спротиву»), які демонструвалися в Національній галереї Косово: «Вторгнення» Алевтини Кахідзе і «Другий Архів» Фондації Катажини Козири (Польща), що своєю назвою відсилає до програмного твору Сімони де Бовуар «Друга стаття».

Алевтина Кахідзе — українська мисткиня, що вросла у Жданівці Донецької області. Після неоголошеної війни 2014 року між Росією та Україною у 2016-му художниця пережила травматичний досвід смерті своєї матері на блок-посту при її переході з окупованої частини на підконтрольну Україні територію, що також віднайшов своє втілення у відеороботі; зазнала, перебуваючи в країні, жорстоку

агресію, що почалася 24 лютого 2022 року. І ось яку інформацію транслює «Маніфеста» про мистецтво Алевтини: «Зараз Кахідзе цікавиться рослинами. Для неї вони все ще є прикладом для наслідування — вона вважає рослини одним із найкращих прикладів пацифізму на нашій планеті. Її переконання щодо виробництва зброї і фундаментальний вплив на суспільство такого світогляду є центральними для її практики. Зараз вона досліджує можливість розірвати цей ланцюжок виробництва зброї в цілому...» [12]. Втім, її роботи — маюнки крадіжок росіянами українського зерна, імерсивне відео зі зруйнованого міста Ірпінь у VR (іл. 4, 5) — говорять зовсім про інше: вона досліджує процеси колонізації і приклади спротиву та збереження локальних екосистем на прикладі рослинного світу (іл. 6). Тобто, видається, що «Маніфеста 14» хоче транслювати чужими вустами власні меседжі, що є, певним чином, поясненням, чому найдраматичніша нагальність російського вторгнення в Україну не є у фокусі «Маніфести», яка протягом всього свого існування декларувала залученість у дослідження соціальних та геополітичних проблем. Маніпулятивними у даному випадку є інституційні практики, в той час як мисткиня якраз дезавує складні соціально-політичні процеси через метафори.



6. Алевтина Кахідзе. Проект «Вторгнення». Виставка «Good as Hell: Voicing Resistance» (Національна галерея Косово, Маніфеста 14, Приштина, Косово, 2022)



7. Оксана Чепелик. Перформанс «Живий музей нерозказаних історій». Проект «Secondary Archive». Виставка «Good as Hell: Voicing Resistance» (Національна галерея Косово, Маніфеста 14, Приштина, Косово, 2022)



9. Оксана Чепелик. «Українська Голгофа». Ретроспектива Оксани Чепелик (Torrance Art Museum, Лос-Анджелес, США, 2022)

«Другий архів» / Secondaryarchive.org — це платформа для художниць із Центральної та Східної Європи, ініціатива створення якої була підтримана Міжнародним Вишеградським фондом. Онлайн-архів розповідає історію мистецтва цього регіону крізь призму гендеру — від періоду після Другої світової війни до наших днів. Мета платформи — дослідити дебати, що й досі тривають, щодо статі, свободи, (не)рівності, громадянства та феміністичного активізму в пост-соціалістичних державах.

Період, опрацьований архівом, охоплює три покоління: так зване покоління неовангардисток, яке діяло в найжорстокіший період комуністичного режиму; друге покоління, яке з'явилося у вісімдесятих і дев'яностих роках і стало свідком падіння комунізму на початку своєї кар'єри, і третє покоління, яке виростало під час політичних трансформацій, що змінили обличчя сучасної Європи.

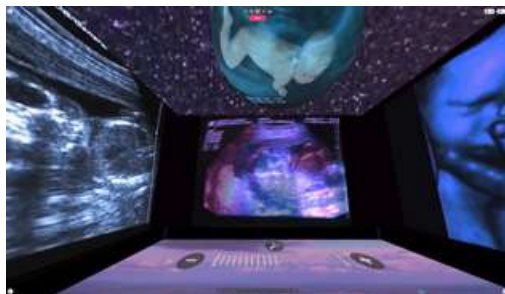
«Другий архів» зібрав понад 300 висловлювань мисткинь з Білорусі, Чехії, Угорщини, Польщі, Словаччини та України. В організації з української сторони за підтримки House of Europe була

здіяна кураторська група, до якої увійшли Катерина Яковленко, Оксана Брюховецька, Катерина Русецька та Ірина Полікарчук. Ірина Полікарчук з галереї АртСвіт, що у Дніпрі, опікувалася безпосередньо архівуванням аудіозаяв мисткинь для «Маніфести 14». Всі художниці, учасниці архіву, були запрошені взяти участь в основній програмі Manifesta 14. Від України у проєкті взяли участь Яна Бачинська, Тереза Барабаш, Оксана Чепелик, Оля Федорова, Юлі Голуб, Ксенія Гнилицька, Алевтина Кахідзе, Тетяна Корнеєва, Юлія Костирева, Юлія Кривич, Марія Куліковська, Анна Мананкіна, Валерія Трубіна і Анна Звягінцева. До них приєднуються мисткині з Албанії, Косова та Сербії, чиї заяви будуть пізніше включені до дигітального архіву.

Мисткині створили спеціально для «Маніфести 14» також свої аудіо-маніфести-стейтменти, що утворили поліфонію в темному просторі виставки, а відеопроєкції, одна навпроти іншої, висвітлюють переклад англійською та албанською мовами. Це — своєрідне надання голосу не тільки жінкам-мисткиням, але й країнам, що не залучені до ЄС. В умовах



10. Оксана Чепелик. Проект «VR Колайдер» (2020), «State of the ART(ist)» (Ars Electronica Award, Лінц, Австрія, 2022).



11. Оксана Чепелик. Проект «VR Колайдер». Простір Прийняття «Генезис» (2020), «State of the ART(ist)» (Ars Electronica Award, Лінц, Австрія, 2022).

російського нападу на Україну важливо, що український голос звучить на «Маніфесті 14».

Перформанс Оксани Чепелик «Живий музей нерозказаних історій» як продовження авторського аудіостейтменту, зробленого для проекту «Другий архів» (іл. 7):

— «Мистецтво? "Писати вірші після Освенциму — це варварство", — ця фраза Адорно актуалізувалася в 2022 році. Українська Буча — це Освенцим сьогодні»;

— «Життя в Україні дорівнює смерті: у XXI столітті про Геноцид росіянами українців говорить математика. Цифри масових убивств: Буча — понад 420 вбитих, Гостомель — 400; Ірпінь — 350, вбиті діти у віці до 10 років зі слідами звалтування та катувань, також дівчатка і жінки; Бородянка, Ворзель, Макарів, Тростянець, Суми, Чернігів, Херсон, Миколаїв, Харків, Краматорськ, Одеса, Київ, Кременчук, Вінниця, Маріуполь... Маріуполь... Маріуполь — загиблих 22 000 цивільних, всі звірства розгортаються в реальному часі на очах всього світу»;

— «Політика? "Бійся байдужих! Це з їхньої мовчазної згоди відбувається все зло на землі!" (Ю. Фучик)» [13].

Російське вторгнення в Україну триває більше 6 місяців, українські історії мають бути розказані. Перформанс — це мистецька інтервенція в тіло «Маніфести 14», аби візуалізувати український голос. У перформансі відбувається повернення до авторської практики 90-х з апеляцією

до моди. Але мода має секретний ключ. Це інструмент — щоб привернути увагу та повернути обличчя до «українського мартиролога» як до живого мистецтва.

Чомусь, за міжнародною мовчазною суспільною згодою, з початку війни жертви захисників України були неважливі, натомість не можна було вбивати мирне населення. Згодом виявилось, що життя цивільних теж не мають значення — не можна вбивати дітей. З дня неприхованого вторгнення Росії в Україну загинули понад 379 дітей (станом на 31 серпня 2022 року) [14].

«Український мартиролог» дітей, убитих росіянами, зростає з кожним днем. У проекті задіяні фотографії дітей з архіву, що фіксує воєнні злочини росіян проти людяності. Хто розповість історії цих дітей? І коли смерті дітей вже не матимуть значення? Якщо геноцид на Балканах кінця XX століття був зупинений міжнародною спільнотою, то у XXI столітті геноцид виявляється вже дозволеним? Косово та «Маніфеста 14» — правильне місце, щоб поставити такі запитання.

Так «Живий музей нерозказаних історій» резонує з темою «Маніфести» щодо важливості того, як інакше розповідати історії: триденний нон-стоп перформанс у сукні, яка щодня змінює колір: один день чорно-білий нагадує металеві лати, лицарські обладунки, або сучасною мовою бронезилет, але сукня не захищає, тому що є дуже вразливою, натомість це тілесна проекція тих





12. Дар'я Пугачова. «Я закрию небо, щоб ви могли дихати», «State of the ART(ist)» (Ars Electronica Award, Лінц, Австрія, 2022).



13. Даниїл Ревковський; Андрій Рачинський. «Брязкання, стукіт, суперечка та булькання» (2021), «State of the ART(ist)» (Ars Electronica Award, Лінц, Австрія, 2022).

прихованих емоцій, які виникають від кожної щоденної новини про смерть дітей; день в кольорі сепії забарвлює події, які стають історією; день в червоному кольорі, вочевидь, свідчить про криваву історію (іл. 8). Отже, за цими трансформаціями формується певний наратив.

Авторський стейтмент, записаний спеціально для «Маніфести», став основою відеоманіфесту, створеного на замовлення кураторів, що сформували Ретроспективу Оксани Чепелик у «Залі слави» в Torrance Art Museum в Лос-Анджелесі. Куратори Ретроспективи, що відбулася в рамках програми «Peace Letters to Ukraine», присвяченої українському відеомистецтву, — Вілфрід Агрикола (Кельн, Німеччина, Новий музей мережевого мистецтва) та співкуратор Ярина Бутковська (Львів, Україна). (Раніше ці куратори представляли сольні покази відеоробіт Олега Чорного та Олега Харча.)

Як зазначено на сайті The New Museum of Networked, «...Новий музей мережевого мистецтва в час російської агресії проти України організував Ретроспективу робіт Оксани Чепелик, аби вшанувати її мистецький доробок з репрезентативною добіркою виключно короткометражних фільмів, медіарту, що охоплює період 1998–2022 років, до якої увійшли 20 авторських фільмів та відеоінсталяцій. Спеціально для Ретроспективи було створено антивоєнний відеостейтмент “Українська Голгофа” (іл. 9). Тому Оксана Чепелик була запрошена стати амбасадоркою мистецтва України в рамках

проекту “Peace Letters to Ukraine” [15]. Період експонування проекту в Torrance Art Museum в Лос-Анджелесі тривав з 4 по 27 червня, а в рамках всесвітнього марафону — до 30 вересня 2022 року.

Розуміючи, що російська загарбницька війна проти України вимагає живої солідарності з митцями та працівниками культури, політичні чи соціальні обставини яких ускладнюють або унеможливають видимість результатів їхньої діяльності, Міністерство закордонних справ Австрії та Музей сучасного мистецтва Ars Electronica Center (Лінц, Австрія) оголосили міжнародний конкурс «State of the ART(ist)» / «Сучасний стан МИСТЕЦТВА (мистця)». Було подано 357 проектів із 40 країн. Ars Electronica Center в результаті міжнародного відбору преміював 11 проектів, серед яких вісім українських: «VR Колайдер» Оксани Чепелик, «Брязкання, стукіт, суперечка та булькання» Даниїла Ревковського та Андрія Рачинського, експозиційне середовище «Шухляда» артгрупи Sviter та Івана Світличного (а також його ж проект «Donate»), «Я закрию небо, щоб ви могли дихати» Дар'ї Пугачової, «Подібне зображення» творчого об'єднання Fantastic Little Splash, «Жовта лінія» мистецької ініціативи ДЕ НЕ ДЕ та «Окреслення великого дикого поля» Олександра Бурлаки. Всі 11 премійованих проектів конкурсу «State of the ART(ist)» були представлені в рамках фестивалю Ars Electronica 2022 в Лінці 7–11 вересня 2022 року з розлогою темою-запитанням «Ласкаво просимо на планету В: інше життя можливе.



14. Арт-група Sviter та Іван Світлиний. *Експозиційне середовище «Шухляда» (2017), «State of the ART(ist)» (Ars Electronica Award, Лінц, Австрія, 2022).*



15. Іван Світлиний. *«Donate», «State of the ART(ist)» (Ars Electronica Award, Лінц, Австрія, 2022).*

Але яким чином?». Отже, вони стали видимими для світової аудиторії. Крім того, міжнародне журі відібрало роботи для створення трьох віртуальних виставок, пов'язаних з девізом цьогорічного фестивалю. За висловом керуючого директора фестивалю Ars Electronica Мартіна Гонзика, «У 2022 році Ars Electronica вітає вас на “Планеті В”. Досить великий континент цієї планети, сформований митцями, присвячений питанню, як ми можемо жити разом мирно та шанобливо, попри кордони держав, культур, мов, релігій та гендерів. Віртуальна виставка “State of the ART(ist)” стала стрижнем цієї дискусії» [16].

Проект «VR Колайдер» Оксани Чепелик, представлений на Ars Electronica 2022 в Лінці, працює з часом, публічним простором та історією. Він розглядає знакові місця політичної історії XX–XXI століть через ідею зіткнень. Проект стосується подій, що відбуваються у публічних просторах і впливають на подальший історичний розвиток. Віртуальне середовище побудоване як система поєднаних платформ з назвами Піраміда, Колайдер, Подвійний Мьобіус та Простір Прип'яті. «VR Колайдер» на Mozilla Hubs — це архітектурна структура, що складається з 4 платформ, які висять як космічна станція на орбіті планети Земля, вловлюючи та декодує вібрації нашого часо-простору (іл. 10). Події представлені відеопанорамами, які обертаються з прискоренням в артколайдері, активуючи механізм аудіовізуальних стрибків, де окремі фрагменти можуть заміщатися архівними відео

з подальшою візуальною трансмутацією. Це візуальна розповідь про місця політичних спалахів.

Сторіччя розділяє події, яким присвячений «Київський Колайдер 2014» і «Сараєвський Колайдер 1914», коли був убитий ерцгерцог Фердинанд і почалася Перша світова війна з подальшим поділом мапи світу — з розпадом Австро-Угорської імперії і незавершеним розпадом Російської. «Сараєвський Колайдер» поєднує дві події. Друга подія, Боснійська війна, відбулася 1992 року: обстріл Національної бібліотеки Боснії і Герцеговини в Сараєво, де зберігалася культурна пам'ять Боснії і Герцеговини — її першу навмисно обстріляли, тож історичні рукописи першими і згоріли.

Берлінська платформа — анімація Берлінської стіни, що руйнується, — транслює ейфорію моменту настання Свободи, але за всіма елементами проекту постає питання: чому Україна опинилася за стіною Європейського Союзу, виявилася ізольованою, сам-на-сам з нинішньою агресією і окупацією? Цей проект як своєрідний дзвін, що сповіщає: не можна закривати очі на трагедію, що відбувається в серці Європи. І вся структура в проекті — це не тільки простори для демонстрації інсталяцій. Вона говорить про часо-простір, що не є лінійним. Архітектурна роза на фасаді працює як відсилка до середньовічних соборів, адже йдеться про повернення у середньовіччя, коли цивілізаційні норми вже не працюють, коли сила виявляється превалюючою у вирішенні політичних проблем.



16. *Fantastic Little Splash*. «Подібне зображення», «State of the ART(ist)» (Ars Electronica Award, Лінц, Австрія, 2022).



17. Олександр Бурлака. «Окреслення великого дикого поля» (2020–2022), «State of the ART(ist)» (Ars Electronica Award, Лінц, Австрія, 2022).

Серед інших міст задіяні платформи Маріуполя і Слов'янська, на кожній з яких лежить мапа з позначками місць історичних подій. Слов'янськ представлений двома териконами, обернутими анімованим зображенням місць подій, що тут відбувалися 2014 року, коли місто було окуповане. На першому териконі — зображення міськради Слов'янська, яка була захоплена загоном ГРУ РФ, на іншому — зруйноване селище Семенівка на околиці міста. Це символи не тільки тих териконів, які утворилися від індустріалізації в Слов'янську, але й нинішні символи, що виникли в результаті агресії РФ в Україні.

Простір Прип'яті з проектом «VR Генезис» працює як моніторинг народжуваності в Україні в реальному часі: кожні 1,5 хвилини з'являється на світ дитина (іл. 11), а навпроти — діти, вбиті РФ. «VR Колайдер», працюючи з подіями, що сформували світ, ставить питання: чи люди є елементарними частками в системі прискорювачів глобальних сил, чи енергія взаємодії може породити нові цінності, нові форми мислення та нові способи існування на Землі, наполягаючи на тому, що інший світ можливий?

Перформанс «Я закрию небо, щоб ви могли дихати», присвячений війні в Україні, мисткиня з Києва Дар'я Пугачова реалізувала у резиденції Radar Sofia в Болгарії, куди вона втекла від російських військ, що оточили столицю. Перформанс в Європі про напад Росії на Україну реалізується зовсім не легко: пости мисткині про акцію банилися

в Інстаграмі. Але це не зупиняло Дар'ю Пугачову. Перформанс відбувся у червні 2022 року на Братській могилі, що є пам'ятником радянській армії в Софії. Мисткиня концептуалізувала цей твір як акт єднання в країні, де Україна знаходить захист і підтримку. Художниця лежить на землі; сітка натягнута поверх її оголеного тіла (іл. 12). Як зафіксовано в пресрелізі, художниця просить глядачів «...»закрити небо» як просять українці, щоб мати захист від російських ракет. Разом учасники плетуть маскувальну сітку над тілом художниці, щоб символічно захистити її. Ці колективні дії свідчать про те, що миру можна досягти, якщо тільки людство об'єднається» [17]. Однак те, що задумувалося як акція солідарності, відбулося без сторонньої підтримки — лише як волевиявлення мисткині. Перформанс проявив як реальну політичну ситуацію у світі, так і незламну волю українців. Можливо, так і мало статися, адже це відображає ставлення до України в Болгарії. Незалежно від того, скільки зусиль ви докладаєте, щоб скласти план, мистецтво знаходить свій шлях до творення і відкриває очі на правду та істинний стан речей [18, с. 330]. Перформанс «Я закрию небо, щоб ви могли дихати» Дар'ї Пугачової задокументували камерою Іван Ніколов та оператор дрона Світлін Марінов.

Модератором українського дня на Ars Electronica виступив артдиректор ПінчукАртЦентру Бйорн Гельдхоф. Окрім проекту «VR Колайдер» Оксани Чепелик, в презентації були задіяні Олександр



18. *DE NE DE. Проект «Жовта лінія»* (2018), «State of the ART(ist)» (Ars Electronica Award, Лінц, Австрія, 2022).

Бурлака і Лера Полянскова з артгрупи Sviter, до якої входять також Макс Роботов та Іван Світличний.

Конкурс оцінювало журі у складі: Бйорн Гельдхоф (артдиректор ПінчукАртЦентру у Києві, Україна), Борис Магріні (куратор НЕК — Haus der Elektronischen Künste у Базелі, Швейцарія) та Маріта Муукконен (співзасновниця і співдиректорка Artists at Risk, Фінляндія). Тож більшість проєктів, експонованих в ПінчукАртЦентрі, перекочувала на Ars Electronica.

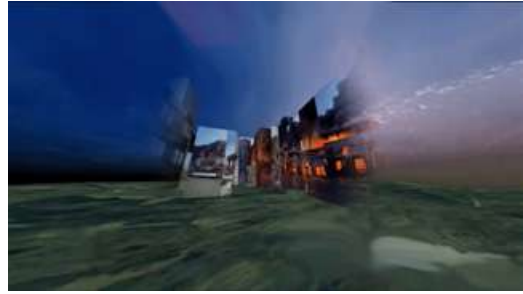
Відео «Брязкання, стукіт, суперечка та булькання» Даниїла Ревковського та Андрія Рачинського, харківського творчого дуєту, який, поєднуючи різні формати мистецьких практик (інсталяції, реконструкції, відео, архіви), досліджує контексти та ландшафти промислових регіонів України. Робота є одним із фрагментів постапокаліптичної виставки «Хвостосховище» в ПінчукАртЦентрі (2021), експозиція якої концептуально була вибудована як Музей людської цивілізації, створений в майбутньому, вже після загибелі людства. Як тут не згадати видовищний проєкт Демієна Херста «Скарби загиблого “Неймовірного”» [19, с. 31–45] на Венеційській бієнале 2017 року або персональну виставку Емілії Шкарнуліте «Покої сйва» в тому ж таки ПінчукАртЦентрі 2020 року. Однак, цей Музей — це зовсім не захоплива історія, він присвячений майбутній археології хвостосховищ у Кривому Розі. Хвостосховище — це комплекс спеціальних споруд, призначених для зберігання радіоактивних, токсичних та інших відходів

збагачення корисних копалин, і митці досліджують не тільки деградацію довкілля, спричинену антропогенним фактором, але й деградацію людини. Втім, через естетику краси й жаху ця тема вже втілена у фільмі Валентина Васяновича «Атлантида» (2019) про Донбас 2025 року як непридатну до життя територію через екологічну катастрофу, коли шахти отруїли підземні води внаслідок війни і окупації РФ. У відео ж художники піднімаються на дамбу хвостосховища з подальшими безглуздими діями, буквально заявленими в назві, намагаючись спародіювати сварку як відображення всіх суперечок і непорозумінь нашого часу між країнами і людьми. Сумний кінець людства у відео «Брязкання, стукіт, суперечка та булькання» (іл. 13) транслює апатію, безнадію та безпомічність.

Ідея реалізації проєкту «Експозиційне середовище “Шухляда”» виникла в артгрупі Sviter та Івана Світличного ще 2013 року, але втілилася лише 2017-го. Харківські художники Лера Полянскова, Макс Роботов та Іван Світличний заснували мистецький простір горизонтальної структури, керований художниками, але будівля була незаконно захоплена. Тож ця травма стала двигуном задля створення проєкту «Експозиційне середовище “Шухляда”» — інтернет-платформи / веб-сайту, головна місія якого — слугувати простором для втілення ідей незалежних кураторів і художників (іл. 14). Зараз експозиційне середовище «Шухляда» працює інституційно за принципом інклюзивності як інструмент для вирішення



19. Оксана Чепелик. «Океан». «Hybrid-Art-2022»  
(Центр Фернана Леже Порт-де-Бук, Франція, 2022)



21. Ігор Соколов. Проект «Коли закінчиться війна?»  
(Carbon, 2022)

різноманітних мистецьких і соціальних завдань.

Інший проект Івана Світличного «Donate» в ігровій формі провокує і заохочує до оптимізації користування електроенергією (що цілком відповідає європейським трендам пошуку шляхів незалежності від енергоносіїв РФ). Користувач, надсилаючи інформацію через спеціально створений митцем сайт про зекономлену енергію з конкретними даними, потужністю електрообладнання та часом, коли воно не використовувалося, робить пожертву, яка живить світлову веб-інсталяцію (іл. 15). Митець, таким чином, намагається як спонукати глядача як до активної участі у життєвому циклі артоб'єкту, так і до усвідомлення екологічних наслідків наших дій, що має стати фундаментальним принципом у мистецтві та в щоденній діяльності. Така залученість свідчить про взаємозалежність, тобто немає ізольованого середовища від епідемій, воєн, у нас одна планета — спільний дім, де добробут зростає від зусиль кожного. Робота віддзеркалює також і українську нагальність, коли пожертви стали осердям існування країни і боротьби з ворогом.

«Подібне зображення» (іл. 16) — це відеоесе 2020 року, в якому авторський дует Fantastic Little Splash (Лера Мальченко й Олександр Ганц) намагаються оприявити стан непевності сучасної людини, що опинилася в центрі багатьох криз. «Вона ще опирається даному стану речей, однак є надзвичайно розгубленою, намагаючись віднайти спосіб жити у світі, що не піддається впорядкуванню...» [20].

Відеоробота «Окреслення великого дико-го поля» (2020–2022) Олександра Бурлаки дозволяє поглянути на сучасні території Дикого Поля — південного сходу України — з перспективи людини, яка ширяє над степами. Український художник, експозиційний дизайнер, архітектор і фотограф Олександр Бурлака здійснив подорож Диким Полем — теренами Північного Причорномор'я та Приазов'я, де проходили важливі торговельні та військові шляхи до його перетворення на великий промисловий регіон у XIX ст., коли у 1870-х роках валлійський бізнесмен Джон Юз заснував металургійний завод з виробництва чавуну. Пізніше цей економічний район став серцевиною економіки СРСР, де історична стратифікація шляхів, річок і сіл виявилася ядром урбанізації регіону та основою для розвитку вугільної промисловості. Російське вторгнення у 2014–2022 роках повернуло шляхи назад до їхнього військового призначення. Олександр Бурлака рухався вздовж Муравського та Ізюмського шляхів, фіксуючи на відео ландшафт, що його оточував (іл. 17). В своєму викладі архітектор не в змозі вийти за межі колоніального дискурсу щодо освоєння Приазов'я московським царством. Він творить ситуацію співіснування наративів минулого і сьогодення, від якого залежить наше майбутнє (модус співіснування формальний, домінування наративу метрополії очевидне). В його екскурсії є згадка про татар, але немає навіть натяку на Україну, жодної згадки про наявність Хортицької Січі, Томаківської Січі, Базавлуцької Січі, Микитської Січі,



22. Ярослав Костенко. Проект «Коли закінчиться війна?» (Carbon, 2022)

Чортомлицької Січі, Кам'янської Січі, Олешківської Січі, Нової Січі вздовж Муравського шляху, чи Кальміуської паланки Війська Запорозького Низового, що займала територію у межах сучасних Донецької, Луганської та Дніпропетровської областей з центром у селищі біля гирла річки Кальміус, де колись було городище Домаха, а згодом збудоване нині славно відоме місто Маріуполь.

Якісний візуальний матеріал, знятий дроном, із застосуванням саундтреку, що відсилає швидше до освоєння Дикого Заходу Америки, створює ілюзію відчуження. В контексті питання ідентифікації особистості в сучасному світі та проблеми спадщини посттоталітарних рудиментів, проект є наглядною ілюстрацією того, наскільки вирішальним є історичний наратив для нашого колективного виживання.

Проект «Жовта лінія» (2018) самоорганізованої мистецької ініціативи «ДЕ НЕ ДЕ» — це документація, що стосується об'єктів архітектурної та монументально-мистецької спадщини ХХ століття на Донбасі. Сьогодні більшість міст регіону знищені та зайняті російською армією. Тому документація проекту «Жовта лінія» залишається чи не єдиним збереженим свідченням цих архітектурних об'єктів. Виявляється, згідно з заявою



20. Дар'я Кольцова. «Теорія захисту», Копенгагенський Форум демократії (Королівський театр Данії, 2022)

групи, «радянське мистецтво та архітектура в Україні завжди стигматизувалися та не визнавалися як важливі історико-культурні артефакти минулої доби». Яким чином у членів групи сформувалися подібні знання і уявлення? Адже радянське мистецтво та архітектура як перебували у фокусі архітектурної освіти з часів СРСР, так і донині входять до програми вивчення у вишах, не дивлячись на покликані засудити тоталітарну ідеологію «закони про декомунізацію», що діють в Україні з 2015 року. Натомість спадщина українського архітектурного модерну як явище не існувала все ХХ століття в архітектурній історії України та у свідомості архітекторів і нещадно нищилася, перебудовувалася та каралася, аби викреслити її з історичної культурної пам'яті, в чому й було досягнуто ґрунтового успіху.

Чомусь українська художниця, що вчилася в Австралії, розуміє, що архітектурні об'єкти та пам'ятники перетворюють атомізоване місто на спільноту, стають маркерами та символами, а митці з України, де колоніальні дискурси є преваляючими, цього не розуміють. Якщо головним життєвим пріоритетом і цінністю для художників є успіх, а для цього потрібно бути у фарватері наративів, які вигідні кураторам, то хто ж буде

займатися глибоким геополітичним аналізом? Яку справжню мету вони переслідують?

Платформа V-ART у співпраці з EDAF — Європейським ярмарком дигітального мистецтва — організовує Український віртуальний павільйон (його презентація відбулася 5 травня 2022 року, кураторка — Євгенія Гавриленко), демонструючи дигітальні твори Роксолани Дудки, Ольги Федорової, Оксани Чепелик, Юлії Шуткевич, Віталія Янкового в діапазоні від медіаарту до NFT. На конференції NFT & Digital Art Conference в Лісабоні (Португалія) з доповідями виступили Юлія Шуткевич («Креативний комп'ютинг, натхненний повсякденними предметами»), Оксана Чепелик («Робота з "Рідкою сучасністю", коли невизначеність стає константою, а плінність — новою актуальністю») [21] і Віталій Янковий («Об'єкти пам'яті»). Український віртуальний павільйон в Metaverse був представлений в рамках Тижня Art Basel в Парижі Digital & Crypto/NFT Art (кураторство — BREEZY).

Гібрид-арт — тема, що досліджує новітні тенденції, які проковують дигітальні технології, підносячи одні культури над іншими та змінюючи кордони: національні, технологічні, психологічні. Центр пластичних мистецтв Фернана Леже «HYBRID'ART 2022» в Порт-де-Бук (Франція) представив відеоінсталяцію Оксани Чепелик «Океан» як фрагмент проекту, розробленого в рамках артрезиденції IMeRA у співпраці з IMBE (Середземноморським інститутом біорізноманіття та екології) та Середземноморським інститутом океанографії в Марселі. Дослідження щодо співіснування з природою — ось де референтно спрацьовує відсилка до дискурсу Донни Гаравей, оприлюдненого в книжці «Залишатися з бідом: Створення родини у хтулуцені». В проекті простежуються різноманітні візуальні викривлення, викликані антропогенними факторами, що стосується гібридності не лише форми як спотворення живих видів і просторового середовища через зміни клімату, але й процесу гібридизації свідомості та її деформацій, пов'язаних із гібридною війною останніх десятиліть (іл. 18).

В проекті «Теорія захисту» Дар'я Кольцова об'єднує захисними смугами вікна відомих міжнародних інституцій, як це було зроблено на Саміті демократії в Копенгагені, метафорично запрошуючи випробувати український простір під обстрілами (іл. 19).

Фестиваль медіаарту Carbon розробляє проект «Коли закінчиться війна?» (кураторка — Олександра Халепа); в рамках артрезиденції Villa Arson у Ніцці (Франція) демонструвалися роботи Ганни Ващенко, Катерини Рогачевської, Євгенії Костяниці, Владислава Кононка, Ігоря Дурнева, Павла Гунька, Ельнура Тагієва, Михайла Вибодовського; в рамках Краківського тижня мистецтва (Польща) з презентаціями власної творчості виступили Віталій Янковий, Дар'я Майер, Ąscea, Євген Орлов, Олексій Уточкін, Павло Бестужев, Тая Кабаєва, Ігор Соколов (іл. 20), Ярослав Костенко (іл. 21).

В Берліні і Касселі (Німеччина) з 18 червня до 25 вересня 2022 тривала виставка «Документа-15», що вважається найвпливовішою подією сучасного мистецтва у світі, але щоразу вирізняється відсутністю українських авторів.

**Висновки.** Суб'єкт, перебуваючи у символічному полі пам'яті, може не помітити (і про це сигналізує «Маніфеста 14» в Приштині) небезпеки повернення найтемніших сил ХХ століття, які причаїлися в сірому бетоні тоталітарного спаду. Але, як свідчить український досвід, за сприяння політичних маніпуляцій з нього вибираються скоріше за неспроможністю користуватися сірою речовиною, за відсутності практик критичного мислення. Битви, що розгортаються у символічному полі пам'яті, ще геть далекі до завершення, на цій ниві постійно ведуться атаки. Маніпулятивними є дії недоугих політиків та їх прибічників. Війна сформувала тренд відповідальності митця і куратора з низкою критеріїв, які полягають в умінні:

- визначати проблематику;
- встановлювати зв'язки і бачити шляхи до взаємодії;
- передбачати наслідки;

— досліджувати ідеї, дотримуючись вільного вибору;

— критично оцінювати ідеї, дії та результати.

Українські трендсеттери в різних дисциплінах активно виборюють культурну суб'єктність країни на міжнародній артсцені.

На противагу нищенню Національного центру Олександра Довженка та національної кінематографічної спадщини України, яке нагим чином відбувається в умовах війни, попри відсутність або слабкість культурно-мистецьких інституцій, або інституцій, що обслуговують власний бюрократичний апарат, а нині ще й щент зруйнованої економіки та інфраструктури країни (що навряд чи сприяє повноцінній суб'єктності української культури), саме неймовірна творча мобілізація митців, їх самоорганізація і заангажованість творять суб'єктність України в культурно-політичному контексті війни завдяки мистецтву. Це сприяє напрацюванню критичного мислення та емансипованої чуттєвості як зони спротиву в світі маніпулятивних технологій, переключення

уваги, перекручування змісту та замовчування українського мистецтва.

Позиціонування України в світі весь попередній час не мало державної стратегії, розрахованої на комплекс постійних ланцюжків подій, колабораційних проєктів як платформ для міжнаціонального дискурсу музейного рівня. Зусиллями культурної дипломатії можливо:

— створювати власні деколонізаційні дискурси;

— підвищувати престиж країни, уряду, політики як у міжнародному політичному середовищі, так і серед світової громадськості, наслідком чого стануть емпатія, солідарність, ефективність зовнішньої політики;

— зменшити вплив негативних тенденцій політико-ідеологічного походження;

— подолати упередженість щодо країни, зміцнити міжнародний авторитет держави;

— продемонструвати відкритість суспільства та його демократичні цінності;

— сприяти виживанню України як держави.



## Література

1. Дебор Г. Э. Общество спектакля. М.: Логос-Радек, 2000. 184 с.
2. Тимочко Н. О. Економічна історія України: навч. посіб. К.: КНЕУ, 2005. 204 с.
3. Культурна дипломатія: теорія й історія, моделі та приклади // Стратегія Українського Інституту на 2020–2024 роки. 2020. 50 с.
4. Набуття суб'єктності: пресреліз виставки Віктора Сидоренка у Voloshyn Gallery // МІТЕЦІ: Сучасне мистецтво України. 28 лютого 2018. URL: <https://mitec.ua/nabuttya-sub-yektnosti/> (дата звернення: 31.08.2022).
5. Шаповал Юрій. Шляхи розвитку духовно-культурної суб'єктності України // Суб'єктність України в сучасному світі: оцінки, стратегії, прогнози. Аналітична доповідь / за ред. О. М. Майбороди. Київ: Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. 88 с.
6. Lenczowski John. Cultural Diplomacy, Political Influence & Integrated Strategy // Strategic Influence: Public Diplomacy, Counterpropaganda, and Political Warfare / ed. Michael J. Waller. Washington, DC: Institute of World Politics Press, 2009. С. 74–99.
7. Воротньов Володимир. Славој Жижек: «Росія — застаріла кумедна копія західної державності» // Bird in Flight. 15 серпня 2022. URL: <https://birdinflight.com/portret-uk/20220815-slavoj-ukraine.html> (дата звернення: 31.08.2022).
8. Naraway Donna J. Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene. Duke University Press, 2016. 312 p.
9. McKeithen Will. Book Review. Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene, Gender, Places & Culture. 2017. Vol. 24, № 10. P. 1517–1519. URL: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2017.1336302> (last accessed: 31.08.2022).
10. Арендт Ханна. Vita Activa, или О деятельной жизни / пер. с нем. и англ. В. В. Библихина. СПб.: Алетея, 2000. 437 с.
11. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості: Дослідження категорії громадянське суспільство. Львів: Літопис, 2000. 318 с.
12. Alevtina Kakhidze. Presented at Good as Hell: Voicing Resistance // Manifesta 14 Prishtina. 2022. URL: <https://manifesta14.org/participant/alevtina-kakhidze/> (last accessed: 31.08.2022).
13. Діти // Укрінформ: Мультимедійна платформа іномовлення України. 26 серпня 2022. URL: <https://www.ukrinform.ua/tag-diti> (дата звернення: 31.08.2022).
14. Chepelyk Oksana. Ukrainian Golgotha // Oksana Chepelyk: YouTube-канал. 2022. URL: <https://youtu.be/vLZLLMTZe9U> (Last accessed: 31.08.2022).
15. Agricola de Cologne Wilfried. Retrospective — Oksana Chepelyk // ALPHABET. 2022. URL: <http://cinema.nmartproject.net/retrospective-oksana-chepelyk/> (last accessed: 31.08.2022).
16. State of the ART(ist) a virtual Kunsthalle Cultural Diplomacy & Artistic Freedom // Ars Electronica. 2022. URL: <https://ars.electronica.art/stateofheartist/en/> (last accessed: 31.08.2022).
17. Daria Pugachova (UA): I Will Close the Sky So You Could Breathe. State of the ART(ist) a virtual Kunsthalle Cultural Diplomacy & Artistic Freedom // Ars Electronica. 2022. URL: <https://ars.electronica.art/planetb/en/i-will-close-the-sky/> (Last accessed: 31.08.2022).
18. Lewandowsky S., Ecker U. K. H., Cook, J. Beyond Misinformation: Understanding and Coping with the «Post-Truth» Era // Journal of Applied Research in Memory and Cognition. 2017. Vol. 6. № 4. P. 353–369.
19. Авраменко Олеся. Проект Демієна Герста «Скарби» як фокус тенденцій contemporary art // Сучасне мистецтво / ІПСМ НАМУ. 2017. Вип. 13. С. 31–45.

20. Самусенко Ю. Дебютанти й профі: українські режисери про свої фільми на KISFF 2021 // DTF Magazine. 04.08.2021. URL: <https://donttakefake.com/debutanti-j-profi-ukrayinski-rezhiseri-pro-svoyi-filmi-na-kisff-2021/> (last accessed: 31.08.2022).
21. Бауман З. *Текущая современность*. СПб.: Питер, 2008. 240 с.

## References

1. Debor G. E. *Obschestvo spektaklya*. М.: Logos-Radek, 2000. 184 s.
2. Ty`mochko N. O. *Ekonomichna istoriya Ukrainy`*: navch. posib. К.: KNEU, 2005. 204 s.
3. Kul`turna dy`plomatiya: teoriya j istoriya, modeli ta pry`klady` // *Strategiya Ukrainy` kogo Insty`tutu na 2020–2024 roky`*. 2020. 50 s.
4. Nabuttya sub`yektnosti: presreliz vy`stavky` Viktora Sy`dorenka u Voloshyn Gallery // MITYeCz: Suchasne my`stecztvo Ukrainy`. 28 lyutogo 2018. URL: <https://mitec.ua/nabuttya-sub-yektnosti/> (data zvernennya: 31.08.2022).
5. Shapoval Yuriy. Shlyaxy` rozvy`tku duxovno-kul`turnoyi sub`yektnosti Ukrainy` // *Sub`yektnist` Ukrainy` v suchasnomu sviti: ocinky`, strategiyi, prognozy`*. Anality`chna dopovid` / za red. O. M. Majborody`. Ky`yiv: Insty`tut polity`chny`x i etnonacional`ny`x doslidzhen`im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy`, 2020. 88 s.
6. Lenczowski John. *Cultural Diplomacy, Political Influence & Integrated Strategy // Strategic Influence: Public Diplomacy, Counterpropaganda, and Political Warfare* / ed. Michael J. Waller. Washington, DC: Institute of World Politics Press, 2009. С. 74–99.
7. Vorotn`ov Volody`myr. Slavoj Zhy`zhek: «Rosiya — zastarila kumedna kopiya zaxidnoyi derzhavnosti» // *Bird in Flight*. 15 serpnya 2022. URL: <https://birdinflight.com/portret-uk/20220815-slavoj-ukraine.html> (data zvernennya: 31.08.2022).
8. Haraway Donna J. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016. 312 p.
9. McKeithen Will. Book Review. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene, Gender, Places & Culture*. 2017. Vol. 24, № 10. P. 1517–1519. URL: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2017.1336302> (last accessed: 31.08.2022).
10. Arendt Hanna. *Vita Activa, ili O deyatelnoy zhizni* / per. s nem. i angl. V. V. Bibihina. SPb.: Aleteyya, 2000. 437 s.
11. Gabermas Yu. *Strukturni peretvorennya u sferi vidkry`tosti: Doslidzhennya kategoriyi gromadyans`ke suspil`stvo*. L`viv: Litopy`s, 2000. 318 s.
12. Alevtina Kakhidze. Presented at *Good as Hell: Voicing Resistance // Manifesta 14 Prishtina*. 2022. URL: <https://manifesta14.org/participant/alevtina-kakhidze/> (last accessed: 31.08.2022).
13. Dity` // *Ukrinform: Mul`ty`medijna platforma inomovlennya Ukrainy`*. erpnya 2022. URL: <https://www.ukrinform.ua/tag-diti> (last accessed: 31.08.2022).
14. Chepelyk Oksana. *Ukrainian Golgotha // Oksana Chepelyk: YouTube-канал*. 2022. URL: <https://youtu.be/vLZLLMTZe9U> (last accessed: 31.08.2022).
15. *Agricola de Cologne Wilfried. Retrospective — Oksana Chepelyk // ALPHABET*. 2022. URL: <http://cinema.nmartproject.net/retrospective-oksana-chepelyk/> (last accessed: 31.08.2022).

16. State of the ART(ist) a virtual Kunsthalle Cultural Diplomacy & Artistic Freedom // *Ars Electronica*. 2022. URL: <https://ars.electronica.art/stateofheartist/en/> (last accessed: 31.08.2022).
17. Daria Pugachova (UA): I Will Close the Sky So You Could Breathe. State of the ART(ist) a virtual Kunsthalle Cultural Diplomacy & Artistic Freedom // *Ars Electronica*. 2022. URL: <https://ars.electronica.art/planetb/en/i-will-close-the-sky/> (last accessed: 31.08.2022).
18. Lewandowsky S., Ecker U. K. H., Cook, J. Beyond Misinformation: Understanding and Coping with the «Post-Truth» Era // *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*. 2017. Vol. 6. № 4. P. 353–369.
19. Avramenko Olesya. Proekt Demiyena Gersta «Skarby» yak fokus tendencij contemporary art // *Suchasne my`steczstvo / IPSM NAMU*. 2017. Vy`p. 13. S. 31–45.
20. Samusenko Yu. Debyutanty` j profi: ukrayins`ki rezhy`sery` pro svoji fil`my` na KISFF 2021 // *DTF Magazine*. 04.08.2021. URL: <https://donttakefake.com/debyutanti-j-profi-ukrayinski-rezhiseri-pro-svoji-filmi-na-kisff-2021/> (last accessed: 31.08.2022).
21. Bauman Z. *Tekuchaya sovremennost*. SPb.: Piter, 2008. 240 s.

***Oksana Chepelyk. The Ukrainian projects at the Manifesta 14 and Ars Electronica: the problem of subjectivity in the cultural and political context of the war***

**Abstract.** The article raises issues of the subjectivity of Ukrainian art and culture, in particular in its theoretical and practical aspects, which was developed by the artistic projects of Ukrainian authors, implemented abroad during the war within the framework of representative art forums and exhibitions of Manifesta 14, Ars Electronica, EDAF and others.

The purpose of the article is the formation of professional awareness of the practices of Ukrainian contemporary art regarding the problem of the subjectivity of Ukraine on the international arena, through the prism of critical thinking and sensitivity in the cultural and political context of the war, for the sake of modern cultural creation, as well as to facilitate further research studies, of the Ukrainian art projects, implemented abroad during the war within the framework of representative art forums and exhibitions, for their full involvement in the national art discourse.

The process of struggle for the subjectivity of Ukraine both within the country and on the international arena is explored.

The methodology of the study consists in theoretical and field research on the topic of the subjectivity of Ukrainian art and in the author's experiments development. The main method is a comprehensive and systematic approach to highlighting issues of subjectivity in culture and art, visual and photometric methods, analysis of concepts, of the artistic realizations, of the relationship between content and form, contexts and discourses.

The concept of sensitivity was involved, which includes feelings of empathy and solidarity. The peculiarities of the Ukrainian projects' presentations within the framework of the top forums of contemporary art were explored, including Manifesta Biennale 14 with the theme «It matters what worlds world worlds: how to tell stories otherwise», Festival for Art, Technology and Society Ars Electronica with the theme «Welcome to Planet B: A different life is possible. But how?» and EDAF, which served as a training ground for the formation of the subjectivity of Ukrainian contemporary art.

The case studies were researched of projects by such Ukrainian artists: Stanislava Pinchuk, Alevtina Kakhidze, Oksana Chepelyk, Daria Pugacheva, Danyil Revkovskiyi, Andriy Rachinskyyi, the art group Sviter and Ivan Svitlychnyi, fantastic little splash, Oleksandr Burlaka and DE NE DE, shown within the framework of representative art exhibitions.

The role of the curator and the artist as an agent of the subjectivity of Ukrainian contemporary art in the cultural and political context of the war have been analyzed.

Given the fact that the basis of the interaction between contemporary art and the audience is discursive, the signs of the blurred subjectivity of Ukraine are revealed and the prospects for the establishment of Ukraine as an independent subject of culture in the system of global forces are outlined.

*Keywords:* Ukrainian contemporary art, Ukrainian subjectivity, critical thinking, emancipated sensitivity, urban transformations, dynamics of cultural creation, Manifesta 14, Ars Electronica.

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART



# Симбіоз цифр і сучасного мистецтва. Новий світ NFT

## Symbiosis of digits and contemporary art.

### The New World of NFTs

НАТАЛІЯ БУЛАВІНА  
Мистецтвознавець,  
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,  
завідувач відділу кураторсько-виставкової діяльності та культурних обмінів  
bulavina\_n@ukr.net

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

**Анотація.** В статті комплексно розглянуто NFT-технологію як нове явище в візуальному мистецтві України. Цей новітній компонент цифрової художньої практики, попри неабияку успішність, є невиченим й потребує фіксації основних характеристик та визначення подальших перспектив розвитку. Відтак, в статті просліджується генеза цієї технології, визначаються поняття, функції, переваги та недоліки. Проаналізовано нові NFT-твори та з'ясовано особливості їхнього впливу на сприйняття сучасного мистецтва суспільством. Автор визначає місце NFT-арту як в системі візуального мистецтва України, так й в загальносвітовій творчій парадигмі. Окрім того актуалізовано дискусії, що точаться в професійному художньому середовищі щодо адекватної правової основи для коловороту NFT в Україні. Зокрема заторкуються питання прояснення ступенів захисту та передачі прав інтелектуальної власності нових цифрових активів як у вітчизняній ситуації, так й в рамках міжнародних правничих систем. Також означено нові форми організації виставок сучасного мистецтва в криптосвіті та зміни загального формату колекціонування.

*Ключові слова:* блокчейн, цифрове мистецтво, NFT-мистецтво.

**Постановка проблеми.** Динаміка розвитку та розповсюдження цифрових технологій у середовищі візуальної творчості засвідчує їхній помітний вплив на загальний художній процес та оформлення нового культурного й соціального поля нашої держави. Попри те, що інструментарій блокчейну активно використовується в світі з 2015 року, із появою NFT-токенів спостерігається вибух прогнатованої творчої активності, через те що нові технологічні розробки надали авторам, які постійно тяжіють до експериментів, додаткові засоби висловлювання та можливість ділитися напрацьованим із публікою децентралізовано.

Сьогодні поспішна токенизація сучасного мистецтва інспірує чимало питань і серед них найголовніші — щодо розуміння цінності такої художньої практики та визначення її місця в загальній історії мистецтва. Адже, з одного боку, NFT-арт

логічно, в контексті теперішнього часу, продовжує розвиток тисячолітньої людської думки, проявлений за допомогою художніх засобів, а з другого — він різко уходить в іншу реальність, яка має нові установки та нові цінності, відмінні від нашої дійсності.

**Мета дослідження.** Метою цієї розвідки є комплексне розкриття й пояснення природи NFT й блокчейну та прояснення цифрового майбутнього сучасного мистецтва. Також наше пошукове завдання включає визначення чутливості сучасного українського мистецтва до теперішніх запитів часу, означення його координат в Метавесвіті. Згідно зі сформульованою метою автор намагався проаналізувати нові цифрові компоненти в сфері сучасного мистецтва, зокрема зфокусуватися на метаоб'єктах із віртуальної реальності як тих, що від початку існують у цифровій формі, так і тих,

що набули оцифрування протягом останнього часу з аналогового світу. Не залишиться поза нашою увагою й генеза NFT-технології та проблематика її неабиякої популярності останнім часом. Окрім того, з'ясуємо, яким чином NFT змінюють сприйняття сучасного мистецтва суспільством, актуалізуємо дискусії та сподівання, пов'язані з цим інструментом, в професійному середовищі.

**Зв'язок з науковими та практичними завданнями.** Дослідження виконане згідно з планом наукових досліджень Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України в рамках фундаментальної наукової теми «Науково-теоретичний і практичний контекст сучасного мистецтва, естетики і культурології».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження нових форм творчості, побудованих на NFT-технології, лише розпочинається. Вітчизняна наукова думка останнім часом приділяє значну увагу вивченню ефектів цифровізації та її впливу на розвиток сучасного візуального мистецтва. Аналітичне бачення специфіки впливу цифрових комп'ютерних технологій дають роботи О. Оленева [8], О. Храмової-Баранової, А. Галенко [11], Т. Совгири [7]. Сконцентровані знання щодо нового явища віртуального музею та можливостей розширення e-Learning і освіти відображено в публікаціях Т. Марусей [4], К. Верес [8]. Сейсмографія розвитку різноманітних аспектів цифрового мистецтва, в тому числі й NFT-арту, вперше подається в розвідці А. Мачуліна [5]. Разом із тим, проведений аналіз літератури фіксує відсутність серйозної аналітики щодо проблематики NFT-творчості та її впливу на загальний світ мистецтва. Такий стан речей актуалізував наше звернення до цієї теми.

**Викладення основних матеріалів дослідження.** Сплеск інтересу серед митців до NFT-технології співвідноситься з 2021 роком, коли на аукціоні Christie's було продано за рекордні 69,3 мільйона доларів США цифрову роботу «Digital collage Everyday: The First 5000 Days» Майка Вінкельмана (Mike Winkelmann), що вміщує 5000 зображень, створених ним протягом 13 років й об'єднаних у файл 10 МБ. Після цієї транзакції процес творчого

осягнення буття в усіх його проявах стрімко поповнився роботами нової цифрової креативності на тлі розвою інтересів великих гравців реального артринку.

Як відомо, взаємодія мистецтва й технологій мала місце протягом усієї історії людства. Ця взаємодія завжди була динамічною, позаяк і техніка і мистецтво постійно перебувають у безперервному розвитку і в історії мистецтва виділяються періоди, обумовлені силою впливу технологічних досягнень. А докорінні зміни, що відбулись в мистецтві в XXI столітті з приходом цифрових технологій, визначили логіку появи NFT-арту в теперішньому часі. Він з'явився не раптово й не безпідставно, адже був закладений розвитком попередніх електронних й електричних форм зображення ще в 60-х роках ХХ століття: інсталяції, відеомистецтва, кінетизму. Поступова комп'ютеризація в перспективі запропонувала набагато більше можливостей для реалізації художнього потенціалу, проте й означила технологічну освітню планку, до якої має дотягтися художник в своєму творчому русі. В контексті останнього твердження варто зазначити, що в сфері візуального мистецтва України працює чимало професіоналів, які окрім креативного досвіду мають за плечима добротну освітню технічну складову або перебувають в стані підвищеної уваги до технологічних та комп'ютерних нововведень. Відповідно, вони вирізняються здатністю працювати в новій парадигмі творчості (інспірований цифровим середовищем), дистанційно, поза географічними кордонами, із відповідним необмеженим представленням своїх напрацювань для надширокої аудиторії.

Розглядаючи дискурс мистецтва нових технологій, доцільно зауважити, що на шляху сприйняття такої художньої діяльності виникає чимало труднощів, через те що така сама технологічна «просунутість», здатність розуміти тонкощі мови очікується митцем від потенційної глядацької аудиторії, в той час як остання, балансує між аналоговою та цифровою реальністю, ніяковіє в цифровому спринтерському забігу. Після інформаційного вибуху NFT-арту крізь призму тотальної ейфорії все більше прозирають проблеми зі слідами непряжених конфліктів минулого.



Щоб розібратися з феноменом популярності цієї технології, мусимо від початку зміститися з культурологічної точки зору до технічної. NFT (від англ. *non-fungible token*) — це унікальний токен (одиниця інформації), яка продукується за допомогою блокчейну. Токени бувають як взаємозамінні, так й унікальні, такі, що продукуються в одиничному примірнику, власне є незамінними токенами. Блокчейн же є тим реєстром, де зберігаються всі дані щодо власників токенів і який неможливо видалити. Він забезпечує за допомогою комп'ютерів, розподілених по всьому світові, верифікацію такого запису, що в будь-яких умовах дозволяє ідентифікувати володаря токена. І хоча технологія блокчейну активно використовується в різних галузях від 2015 року (а серед перших творчих NFT — робота «Quantum» 2014 року Кевіна Маккоя / Kevin MacCoey), масове застосування її в сфері мистецтва стало можливим після комерційного успіху Майкла Вінкельмана. В напівцифровому світі, де увага цінніша за гроші, робота Veerle (псевдонім Майкла Вінкельмана) виявилася своєрідним стартапом, який дотепер найсильніше утримує увагу глядачів та потенційних інвесторів (доля останніх в криптосвіті постійно зростає). Таким чином, те, що раніше було зрозумілим для вузького кола технічних експертів, набуло інших характеристик в творчому просторі.

Розглянувши технічний бік NFT, мусимо зупинитися й на його комерційному аспекті. Фінансові очікування від покупки NFT — це вже розмова про майбутнє та Метавсесвіт. Пандемія та інші шоківі події останнього часу все більше затягують людину в світ віртуального, де вона наповнює свій цифровий профайл — від інформації про загальні життєві віхи до того, що вона відчуває, творить тощо. Звичайно, така цифрова історія може завжди бути ідентифікованою, отже NFT є зручним симбіозом творчості й володіння. Для автора токена його ім'я назавжди вписується до блокчейну, а покупець артоб'єкту отримує прозорість операцій й включеність його імені в означену мистецьку одиницю. Незавжди здогадатися, що така функція блокчейну частково нівелює функцію професійної мистецької

експертизи, позаяк головним медіатором цінності роботи є лічильник переглядів (рівень популярності). Мистецтво з багатомільйонною увагою привертає увагу інвестора через розподілено зафіксований факт запису його особистого володіння топовим об'єктом. До того ж в світі нових технічних можливостей проблема копії й оригіналу загострюється як ніколи, а токен вирішує ще й завдання автентичності активу, його історію, факти перепродажу та будь-які дії. Окрім того, потенційний покупець розраховує на чисто іміджеві речі — бажання бути в тренді, мати інформаційний шум, престижний статус у соціальних мережах як у віртуальному світі, так й аналоговій реальності. Акцентуючи слово «володіння» об'єктом, ми не забуваємо, що йдеться, насамперед, про запис в блокчейні (URL-строчка). Покупка токена є своєрідним сертифікатом на файл, в якій закатано файл мистецького твору в перший раз. І саме це право вважати себе власником означеного файлу й запис про це у блокчейні отримує майбутній інвестор. До того ж, під впливом зовнішніх обставин мистецтво почало активно змінюватися. Наприклад, маємо змогу згадати роботу Бенксі (Banksy) 2006 року «Дівчинка з повітряною кулькою», яка після продажу на аукціоні Sotheby's у Лондоні за 1 млн фунтів у 2018 році іронічно самознищилася шредером, вмонтованим у раму. Така нефінальність твору, швидкоплинність виводить на інший рівень формат відносин між автором і колекціонером. Той-таки Бенксі 2019 року наочно продемонстрував наявну мовчазну згоду гри за правилами між учасниками артринку, створивши гравюру з лаконічним написом: «Я не можу повірити, що ви, дебіли, справді купуєте це лайно». Її було відскановано покупцем й закатано в NFT, а паперовий оригінал публічно спалено. Чи варто додавати, що вартість токенованої гравюри в рази перевищила ціну знищеного аналогового твору. Можливо, в контексті цього випадку, згодом ми станемо свідками виходу NFT-підписки на володіння й права на продовження життя об'єкту.

Означені комерційні дефініції, які супроводжують NFT-арт, інспірують чимало викликів у правовій площині. Як відомо, згідно закону про авторське

право, в різних країнах творцем оригінального образу в мистецькому витворі є його автор й саме він розпоряджається своїм правом власності. Попри те, що загальні концепції закону про авторське право можуть бути застосовані й до NFT-мистецтва, чимало аспектів інтелектуальної власності на невзаємозамінні токени вимагають брати до уваги набагато більше факторів. Як будь-яке нове явище, NFT потребує часу на осмислення в контексті того, як захистити всіх учасників NFT-економіки, випрацювавши різні ступені захисту в рамках міжнародних правничих систем. Поки цього не зроблено, як художники, так і покупці NFT-арту постійно стикаються з різними викликами, а їхні нові цифрові активи є під загрозою судового розгляду щодо авторського права. Очевидно, важливість адекватної правової основи для коловороту NFT в Україні турбує чималу кількість людей, які прагнуть вклучитися в міжнародний ринок NFT — художників, музеїв, галерей, літераторів, музикантів, підприємців тощо. Наприклад, надихаючись досвідом флорентійської Галереї Уффіці, яка випустила й продала NFT твору Мікеланджело «Мадонна Доні» за 170 тисяч доларів США, Національний художній музей України до 1 лютого 2022 року у співпраці з компанією STAMPSDAQ випустив анімовану NFT-колекцію українського мистецтва з власних фондів. Серед закраних у токени — живопис Всеволода Максимовича «Автопортрет» і «Маскарад», «Жінка з квітами» Олександра Мурашка, «Козак Мамай» Петра Рибки та «Міст. Севр» Олександри Екстер. Роялті у 10% від кожного проданого NFT у середньостроковій перспективі зможуть підсилити фінансування музею, проте створення розвиненого ринку токенизованого арту справа не швидка, позаяк потребує прояснення в системі захисту й передачі прав інтелектуальної власності.

Як ми вже означили, продаж NFT-твору не є продажем оригінального (електронного або аналогового) твору, а лише продажем унікального цифрового коду, в який ці роботи було попередньо конвертовано (закатано) й внесено до блокчейну. Наразі до розподіленого реєстру (блокчейну) мистецтво потрапляє у такі три способи: перший — через токенизацію

аналогового об'єкту; другий — токен з цифрової роботи; третій — створення токена безпосередньо на платформі. Ми не випадково зупиняємося на способах токенизації, адже, наприклад, продаж NFT аналогового твору з боку юридичного супроводу неодмінно вимагає з'ясування ситуації з долею оригіналу й дотриманням усіх вимог щодо авторського розпорядження. На думку юриста Євгенія Мовчуна, «за відсутності домовленостей між продавцем, який випускає NFT на свій твір, та покупцем NFT, питання переходу майнових прав жодним чином не вирішується. Відсутність достатньої практики регулювання питань, пов'язаних з авторським правом в контексті NFT, ставить у невідгідне становище як справжніх творців цифрового контенту, так і покупців NFT. Єдині, хто у виграві, — це шахраї, які випускають NFT на твори цифрового мистецтва, права на які їм де-юре не належать. Для того щоб творець контенту, справжнього твору, на який вказує NFT-токен, отримував захист, слід відходити від анонімності, проводити верифікацію особи, яка виставляє NFT на продаж, і, в ідеалі, перетворювати NFT на аналог такого собі digital договору» [1].

Народження нового виду мистецтва в цифровому просторі, яке педалює незалежність, демократичність й відкритість, передовсім, виявилось затребуваним у середовищі діджитал-художників. Протягом багатьох років як вітчизняний, так і світовий цифровий арт перебував у затиснутих обставинах (попри інтенсивний розвиток ще у середині 2000-х років) через те, що його неможливо було продемонструвати, вивести на ринок та зберегти при цьому його унікальність та авторство, позаяк формат цифрової копії роботи як такий дозволяє її копіювати необмежену кількість разів. Саме для творців такого штибу технологія NFT, в першу чергу, показала свою культурну актуальність, дозволивши створити цілу цифрову екосистему. Переведення робіт у токени сприяло виходу на надшироку аудиторію, а сам формат діджитал-арту набув ще більш глобалізованого характеру. Також не зайвим буде нагадати, що в умовах пандемії та воєнного напруження зберігання робіт, закраних у токен, значно спрощується й підходить

для відображення в будь-якому зручному місці на відповідному носії. До того ж, завдяки новим, принципово іншим можливостям, в сучасному мистецтві додалося експериментальних пошуків, свободи й молодих незаангажованих авторів, які намагаються нове в полі творчого висловлювання. Це, природно, присутньо впливає на мову ідей й розвиває мистецтво в цілому.

Активна робота творців із новими технологіями сьогодні не тільки відкриває їм нові виміри й необмежені можливості, а також змінює уявлення про мистецтво. Сучасна людина все більше віддаляється від звичного контакту з витворами мистецтва в спеціалізованих умовах через об'єктивні обмеження, як-от пандемія, військові дії тощо. В таких обставинах митці, галеристи, колекціонери та інші співпричетні до контакту з формами аналогового мистецтва мають вирішувати складні питання фізичного представлення та зберігання креативних набутоків, дотримання авторських прав тощо. В той же час формат NFT значно спрощує контакт потенційного глядача з твором, адже відкидає всі проміжні дії, що має пройти картина в аналоговому просторі. Зображення можна тримати у своєму цифровому гаманці й переглядати його на улюбленому смартфоні. Розвиток технологій докорінно змінює ситуацію в digital-мистецтві через приплив великої кількості авторів, чий професійний досвід не має безпосереднього відношення до мистецтва, непрофесійних художників та інвесторів. Перші масово «творять», а другі — скуповують зображення, що є їм знайомі та близькі в криптосвіті. До речі, така ситуація не є винятковою для сфери мистецтва. Подібне положення речей спостерігаємо з феноменальним зростанням акцій таких компаній, як Apple та Tesla. Цінність роботи у віртуальному просторі часто визначається не художніми якостями (підтвердженими авторитетними мистецтвознавцями), а, насамперед, оптимізмом художників та настроєм потенційних інвесторів на ту чи іншу візуальність.

Окрім того, однією з присутніх трансформацій, яких зазнала сфера мистецтва під впливом технологій, є те, що твори почали постійно змінюватися.

На відміну від традиційної роботи, яка у своїй фінальності є застиглою в часі, власники NFT-об'єктів часто акцентують на відкритості свого креативу до апдейту, коли можна продовжити спільну «розмову» з потенційними колекціонерами та необмеженим колом поціновувачів авторського вислову (наприклад, кінетична відео-скульптура англійського художника Beeple «Human One», яку він планує оновлювати віддалено до кінця свого життя) [2]. Якщо раніше глядача вражала естетика незавершеності робіт Ван Гога, Тиціана, Рембрандта, Сезанна або сучасної перформативної практики, то віртуальна робота в основі своїй не задається питанням завершеності (доконечності). Навпаки, художники намагаються експериментувати з технічною реалізацією думки, застосовуючи можливості визначення терміну життя твору, його старіння або самознищення. Відповідно, жодні репродукції та тексти не здатні відобразити NFT-роботу повністю.

Значно змінилася ситуація й у сфері фізичного мистецтва. Наразі спостерігаємо момент, коли чимало професійних художників почали активно освоювати можливості токенизації. Намагаючись бути в тренді, вони переносять до віртуальної сфери свої творчі активності. Хоча в цьому контексті ми верифікуємо дисонанс, позаяк сама природа NFT-арту намагається витіснити будь-яке посилання на аналоговий світ. До того ж цифрове мистецтво варто вирізняти від мистецтва «оцифрованого», створеного незалежно від комп'ютерних технологій, але такого, що використовує їх для представлення, розповсюдження, тиражування тощо.

Художники з реального світу підтягнули за собою «традиційних колекціонерів». Цьому посприяла популярність онлайн-аукціонів з продажу об'єктів цифрового мистецтва, в тому числі публічність ставок. З одного боку таке положення речей привносить в загальне арт-життя елементи азартної гри, з іншого — закономірно підвищує увагу до сучасного мистецтва в цілому у надширокої аудиторії.

Можливо, ми є свідками оновлення формату взаємовідносин художника й колекціонера. Сама специфіка незмінних токенів від початку орієнтована

на людей з криптосвіту. Тому не дивно, що деякі NFT дозволяють покупцеві брати участь в створенні або зміні присутнього в ньому цифрового об'єкта. Так, наприклад, найбільш обговорювана NFT-колекція Hashmasks включає «живі» цифрові портрети, створені понад сімдесятьма художниками з заявленими функціями зміни ім'я за вподобаннями власника. Додаткові права для покупця токена безпосередньо залучають його до співтворення в попередньо обумовлених автором межах. Художник же зберігає своє першочинне право на регулювання таких відносин, з можливим менторством або ігнором.

Окрім того, новий артриннок пропонує й нові форми володіння мистецтвом, і серед них доволі розповсюджена колективна. Таким експериментом у сфері власності й колективної взаємодії є відеоробота Єви Сасман (Eve Sasman) «89 секунд в Алькасарі», яку розбито на 2304 унікальних блоки задля створення нового мистецького об'єкта на блокчейні. Відповідно до задуму, твір може бути зібраним на розсуд колекціонерів і за такої установки робота може потенційно «зруйнуватися», бо є залежною від реакції кожного з групи. Такий момент можна охарактеризувати як присутність традиційності, пов'язаної з процесом організації виставки сучасного мистецтва в аналоговому світі, яка проникає й в крипто-мистецтво.

Оглядаючись на загальну історію колекціонування мистецтва, розуміємо, що воно завжди змінювало свої форми. Володіння символом майстерності художника — станковим твором — в часи авангарду змінилося на колекціонування об'єкта як концептуального символу його оригінальної ідеї. Наразі ми, схоже, є свідками прийдешнього етапу, в якому ідея поступається самому факту суб'єктивного володіння цифровим активом, часто-густо зневажаючи на його якість.

Українські художники в контексті популярного тренду також заявили свою присутність в NFT-світі на численних платформах з часто артикульованими ефектами щодо комерційного успіху. Стратифікація вітчизняного творчого токенизованого доробку на цьому етапі ще не є доцільною, однак існують

цікаві прецеденти, пов'язані з NFT в українському медіапросторі, й серед них не можна оминати «Музей Метаісторії», який присвячено хронології подій російського вторгнення в Україну. Випуск першої частини колекції NFT-творів включив роботи багатьох українських художників. До наступних випусків увійдуть твори художників з усього світу, відібрані світовими дизайнерами та митцями, серед яких — Стефан Загмайстер, Девід Карсон, Даніель Ашрам. Відомий NFT-автор Beeple, який тонко відчуває умоглядні настрої своєї багатомільйонної публіки та постійно заторкує соціальну проблематику та реагує в режимі реального часу на світові події, створив 2022 року серію робіт на підтримку України: «War», «Fuck Putin», «Drowning», «Still Standing», «Child».

Сьогодні, коли ажіотаж від перших успіхів цифрового мистецтва трохи вщух, закономірно постає питання про те, що буде далі. Яким чином складеться доля творчого доробку в світі NFT. Важливо усвідомлювати, що NFT як квінтесенція криптоекономіки має дуальні характеристики. З одного боку, це своєрідний спекулятивний пухир, що періодично надувається, з іншого — це серйозний віртуальний мотиватор для створення креативного суспільства. Власне, йдеться про те, що в новій цифровій спільноті справжнім предметом художньої практики тепер виступають відношення між суб'єктами, простором та часом.

Якщо взяти за константу те, що майбутнє вже настало, то в системі віртуального мистецтва, за логікою, також має бути затребуваною якісна професійна експертиза та віртуальний кваліфікований кураторський нагляд, який визначить принципи представлення «іншого» мистецтва. В перспективі якість токенизованої креативності буде підвищуватися всебічно — як на рівні зовнішньої ефектності, так й філософського наповнення та вдосконалення технологій. Закономірно, що NFT-доробок згодом поповниться й видатними професійними художниками, проте відкритим лишається питання, чи будуть присутні великі імена зі сфери аналогового (традиційного) мистецтва, чи, навпаки, переможе природа

токенізованого арту й тут відособляться й викристалізуються нові незалежні герої. А молоді, зацікавлені довготривалою перспективою кар'єрного зростання в віртуальному світі автори усвідомлять важливість якісного виробництва NFT від початку, позаяк запис в блокчейні залишається незмінним довгий час й творчо-якісні характеристики ніхто не відміняє. Як показує динаміка розвитку галузі цифрового мистецтва, NFT згодом збагатиться новими мистецькими стилями й жанрами та їхніми різноманітними комбінаціями. А також цілком можлива поява нової NFT-творчості, яка в свій відповідний спосіб задасть питання самій технології (препарує її, демонструючи такий собі симбіоз мистецтва й технології й апогей мистецтва та науки), яка в подальшому збереже за нею місце в майбутньому мистецтва.

В контексті розбору нової напівцифрової реальності теперішнього часу не варто забувати й про традиційне (аналогове) мистецтво. Чи справді можливо засумніватися в його майбутніх перспективах? Демократичність сучасного артсередовища дозволяє кожній творчій одиниці мати індивідуальне бачення власних творів. І, природно, що не всім підходить реалізація через інтерактив або генеративність. Часто, відповідно до власної вибудованої системи цінностей, автор усвідомлено не прагне масштабної впізнаваності, а очікувано віддає перевагу спілкуванню з більш замкненою (проте свідомою на тонкощах мистецтва) аудиторією однодумців. Так само існує й чималий пул колекціонерів «старої школи», які воліють насолоджуватися ручною майстерністю та бездоганною технікою. До того ж сучасна людина все ще залишається занадто замінованою архетипами попередніх епох і має фізичні потреби існування в реальному світі з домінуючими класичними формами мистецтва.

**Висновки.** Підсумовуючи наше дослідження, зазначимо, що NFT-арт — це молоде явище, яке в дусі сьогодення має карколомний розвиток та децентралізацію. Він вражає масштабами свого розповсюдження, проте всю глибину цінності цього феномену для мистецтва матимемо змогу відчутти не зараз і навіть не завтра. Можливо, коли оформиться історія нового цифрового простору (Web 3.0) та Метавесвіту, покоління, що народилося в час існування сталого Інтернету, обере в подальшому саме такий формат творчої самореалізації в концепції NFT. Перші ластівки цього важливого процесу нових форм існування мистецтва маємо змогу спостерігати тут і зараз. При цьому не забуваючи про те, що аналітична проробка NFT-арту має здійснюватися відповідно до часового контексту.

Сьогодні, накреслюючи перспективи розвитку NFT-арту в галузі сучасного мистецтва, спеціалісти підкреслюють його розповсюдженість, неабияку капіталізацію та доступність для пересічного глядача. Препаруючи та систематизуючи творчі неззаємозамінні токени, маємо змогу розгледіти та зрозуміти не тільки нові поняття та компонентні складові сучасного арту, а також зафіксувати амплітуду взаємозв'язків у художньому середовищі, стан українського суспільства та особливості сприйняття ним цього духовного ресурсу.

Перспективи використання результатів дослідження полягають у наступному вивченні NFT-компоненти в конфігурації нової локальної та глобальної творчості, осмисленні її значення для розвитку новітнього мистецтва в умовах стрімкої цифровізації життя, а також для формування навчальних курсів, які корелюються з запитами часу, та розроблення актуальних освітніх програм з теорії та історії візуального мистецтва України.

## Література

1. Верес К. Інноваційні технології в екскурсійному супроводі // SWord. 2014. URL: <https://sworld.com.ua/index.php/tourism-and-recreation-214/the-travel-market-is-its-current-status-and-forecasts-214/22784-214-773> (дата звернення: 31.08.2022).
2. Марусей Т. Віртуальна екскурсія як напрямок розвитку сучасного туризму // Туризм. 2021. Вип. 26. URL: <https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/402/389> (дата звернення: 31.08.2022).
3. Мачулін Л. Вплив NFT (невзаємозамінних токенів) на світ мистецтва // Культура України. 2022. Вип. 75. С. 67–77.
4. Мовчун Є. NFT-токени, блокчейн і Digital Art // Legal Support. 2022. 17 травня. URL: <https://legal-support.top/nft/> (дата звернення: 31.08.2022).
5. Оленев О. Цифрові технології українського медіа-мистецтва // МИСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2014. Вип. 10. С. 200–204.
6. Совгира Т. Цифрові технології в сучасному візуальному мистецтві // Вісник КНУКіМ. 2020. Вип. 42. URL: [https://www.researchgate.net/publication/342968295\\_CIFROVI\\_TEHNOLOGII\\_V\\_SUCASNOMU\\_VIZUALNOMU\\_MISTECTVI](https://www.researchgate.net/publication/342968295_CIFROVI_TEHNOLOGII_V_SUCASNOMU_VIZUALNOMU_MISTECTVI) (дата звернення: 31.08.2022).
7. Храмова-Баранова О., Галенко А. Розвиток цифрових комп'ютерних технологій, їх вплив на мистецтво і дизайн України // Гуманітарний вісник. 2017. Число 27. Вип. 11. URL: <https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/1937/1/11.pdf> (дата звернення: 31.08.2022).
8. Jamie Redman. Beples's Latest NFT 'Human One' Sells for \$29M, Artist Plans to 'Enhance the Displayed Artwork' During His Lifetime // Bitcoin.com 2021. Dec 9. URL: <https://news.bitcoin.com/beples-latest-nft-human-one-sells-for-29m-artist-plans-to-enhance-the-displayed-artwork-during-his-lifetime/> (дата звернення: 31.08.2022).

## References

1. Veres K. Innovacijni tehnologiji v ekskursijnomu suprovodi // SWord. 2014. URL: <https://sworld.com.ua/index.php/tourism-and-recreation-214/the-travel-market-is-its-current-status-and-forecasts-214/22784-214-773> (last accessed: 31.08.2022).
2. Marusej T. Virtual`na ekskursiya yak napryamok rozvy`tku suchasnogo tury`zmu // Tury`zm. 2021. Vy`p. 26. URL: <https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/402/389> (last accessed: 31.08.2022).
3. Machulin L. Vplyv` NFT (nevzayemozaminny`x tokeniv) na svit my`stecztva // Kul`tura Ukrayiny`. 2022. Vy`p. 75. S. 67–77.
4. Movchun Ye. NFT-tokeny`, blokchejn i Digital Art // Legal Support. 2022. 17 travnya. URL: <https://legal-support.top/nft/> (last accessed: 31.08.2022).
5. Olyenev O. Cy`frovi tehnologii ukraïns`kogo media-my`stecztva // MIST: my`stecztvo, istoriya, suchasnist`, teoriya. 2014. Vy`p. 10. S. 200–204.
6. Sovgy`ra T. Cy`frovi tehnologii v suchasnomu vizual`nomu my`stecztvi // Visny`k KNUKiM. 2020. Vy`p. 42. URL: [https://www.researchgate.net/publication/342968295\\_CIFROVI\\_TEHNOLOGII\\_V\\_SUCASNOMU\\_VIZUALNOMU\\_MISTECTVI](https://www.researchgate.net/publication/342968295_CIFROVI_TEHNOLOGII_V_SUCASNOMU_VIZUALNOMU_MISTECTVI) (last accessed: 31.08.2022).
7. Xramova-Baranova O., Galenko A. Rozvy`tok cy`frovy`x komp'yuterny`x tehnologij, yix vplyv` na my`stecztvo i dy`zajn Ukrayiny` // Gumanitarny`y` visny`k. 2017. Chy`slo 27. Vy`p. 11. URL: <https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/1937/1/11.pdf> (last accessed: 31.08.2022).
8. Jamie Redman. Beeple's Latest NFT 'Human One' Sells for \$29M, Artist Plans to 'Enhance the Displayed Artwork' During His Lifetime // Bitcoin.com 2021. Dec 9. URL: <https://news.bitcoin.com/beeple-latest-nft-human-one-sells-for-29m-artist-plans-to-enhance-the-displayed-artwork-during-his-lifetime/> (last accessed: 31.08.2022).

*Natalia Bulavina. Symbiosis of digits and contemporary art. The New World of NFTs*

**Abstract.** The article comprehensively examines NFT technology as a new phenomenon in the visual art of Ukraine. This newest component of digital art practice, despite its considerable success, has not been studied and needs to fix the main characteristics and determine the future prospects of development. Thus, the article traces the genesis of this technology, defines concepts, functions, advantages and disadvantages. The new NFT works were analyzed and the peculiarities of their influence on the perception of contemporary art by society were clarified. The author defines the place of NFT art both in the system of visual art of Ukraine and in the global creative paradigm. In addition, the discussions that are taking place in the professional artistic environment regarding the appropriate legal basis for the circulation of NFT in Ukrainian have been updated. In particular, the issues of clarifying the levels of protection and transfer of intellectual property rights of new digital assets are discussed both in the domestic situation and within the framework of international legal systems. New forms of organizing contemporary art exhibitions in the crypto world and changes in the general format of art collecting are also defined.

*Keywords:* blockchain, digital art, NFT art.



# Еротизм постмодерного лібертінажу на прикладі творчості сучасних американських художниць Еліс Ніл, Ханни Вілке, Джуді Чикаго

## Eroticism of postmodern libertinage on the example of work of the contemporary female artists Alice Neel, Hannah Wilke, Judy Chicago

МАЙКЛ Д. МЕРФІ

Здобувач наукового ступеня DPh,  
Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури  
m.murphenko@gmail.com

MICHAEL D. MURPHY

Postgraduate student of the department of theory and history of art  
of National Academy of Visual Arts and Architecture  
orcid.org/0000-0003-0174-4610

**Анотація.** Предметом статті є еротичний жанр в творчості американських художниць Еліс Ніл, Ханни Вілке, Джуді Чикаго. Здійснюється аналіз їхньої візуальної образності в аспекті феміністичного дискурсу. Узагальнюється принцип постмодерністського візуального лібертінажу як методологічного прийому для формулювання «жіночого» погляду на тілесність в їхніх творах. Розглядається вплив їхньої художньої образності на формування засад трьох хвиль американського феміністичного руху: відповідно, Е. Ніл впливає на принципи візуалізації жіночого тіла першої хвилі, Ханна Вілке — другої, Джуді Чикаго — третьої. Розкриваються характерні для їхньої творчості принципи самопрезентації тіла через акціонізм та самовираження через оголеність. Доводиться, що даними методами роботи з тілесністю художниці порушували конвенцію суспільної норми та пуританської моралі щодо оголеного тіла, формуючи естетику візуального втілення жіночого тіла. Також заявлена проблема порівняння еротичного жанру в сучасному американському мистецтві з відповідними творами українських художників, які реалізують український візуальний лібертінаж.

*Ключові слова:* еротичний жанр, творчість Е. Ніл, творчість Х. Вілке, творчість Дж. Чикаго, тіло, постмодерн, фемінізм.

**Постановка проблеми.** Принцип візуально-го лібертінажу тілесності стає провідним методом роботи з тілом у еротичному жанрі. Відповідно, й візуальність еротичного виступає інструментом деконструкції сенсів. Так, М. Фуко промовисто, елегантно продемонстрував це парадигмальне зрушення на прикладі аналізу знаменитої картини Рене Магрітта «Віроломство образів» («Це не люлька», 1929): парадоксальність зображення полягала, на його думку, в розриві між зображенням та дискурсом про нього, або між предметною схожістю та вербальним твердженням [11]. Даний принцип став ключовим для візуальної реконструкції тіла в феміністично орієнтованому сучасному американському візуальному мистецтві. Еротизм постмодерного лібертінажу буде досліджено на прикладі творчості американських художниць Е. Ніл, Х. Вілке, Дж. Чикаго.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Еротизм в творчості феміністично орієнтованих художниць досліджувався в розвідках зарубіжних авторів (L. Kuby, K. Toerfer, G. Raaberg, C. Snyder). Вітчизняне мистецтвознавство представляє окремі аспекти «жіночої» візуальності в теоретичних працях О. Чепелик. Концептуалізація постмодерного лібертінажу базується на ідеї «вивільнення тілесності», що репрезентована М. Енафом. Відтак концепт «лібертінаж» Енафа стає методологічним ресурсом для формулювання позиції лібертінажу в образотворчому мистецтві як візуального лібертінажу.

**Мета статті** — використовуючи методологію постмодерністського лібертінажу, проаналізувати візуальну образність відомих американських художниць Е. Ніл, Х. Вілке, Дж. Чикаго в контексті феміністичного дискурсу.

**Вклад основного матеріалу.** Феміністично орієнтоване мистецтво — це завжди соціально акцентоване висловлювання жінок щодо стереотипів погляду на їхнє тіло, сексуальність, вагітність, материнство, дорослішання, старіння. Саме ці теми посіли центральне місце в творчості жінок-художниць. Наприклад, у 1970-х американські феміністки вважали, що зображення жіночого тіла спрямоване на задоволення так званого «чоловічого погляду».

Проблема «американського тіла» — це історія формування візуальних стереотипів, які багато в чому позиціонувались попкультурою та медійними образами. Показовим прикладом такої стереотипізації є естетика та політика журналу «Playboy». На фото героїнь цього видання для чоловіків жінки-моделі представлені як взірці так званої м'якої порнографії: вони покійно позують у «правильних» образах, які забезпечуються належними фотофільтрами та освітленням, що поєднує елементи фотопортрету з еротичними сигналами. Жінка з обкладинки мала об'єднувати широкий спектр чоловічих смаків, заохочуючи створення стереотипу жіночих принад: штучно створені образи «бажаної» багатьма чоловіками жінки насправді мали контролювати обмеження суспільства щодо жіночої тілесності. І на таких контрольованих зображеннях формувались та відтворювались візуальні стереотипи, які позбавляли жіночу красу індивідуальних характеристик, а разом із ними й атури еротичності. Візуальність глянцевого журналу (зокрема, журналів для чоловіків) відтворювала штучну ідентичність: сконструйований жіночий образ мав демонструвати ідеал американської дівчини, якій хотілось наслідувати жінкам, яку бажали чоловіки.

Натомість візуальний лібертінаж у різних його проявах сформував програму «вивільнення» жіночого тіла, відтак його зображення в творчості художниць-феміністок перетворюється на конструктор сенсів, на ідеальну річ, за допомогою якої можна донести будь-які ідеї — від політичних, культурних, національних до інтимно-особистісних. Через те американські феміністки від мистецтва

спробували дати інший альтернативний погляд на жінку, що, відповідно, вплинуло й на форми репрезентації жіночої тілесності та побутування еротичного жанру в мистецтві.

Важливою ланкою, що об'єднує творчість та ідейні принципи таких різних за стилем, тематикою та образами художниць, як Е. Ніл, Х. Вілке, Дж. Чикаго, стає принцип «гри поглядів» — «чоловічого» та «жіночого». В такій оптиці постмодерна колажність та фрагментарність перетворюються на потужний інструмент руйнації звичного погляду на речі, оскільки колаж позиціонується як «спосіб збирання фрагментів, аби бути активними в побудові цілого, зберігаючи різноманітність через різні середовища» [6, с. 153]. Фрагменти тіла, що несуть еротичні та сексуальні повідомлення, художниці-феміністки позиціонують як символи, завдяки яким жінки зберігають власну ідентичність. Еротика і сексуальність перетинаються з іншими заповітними соціальними поняттями, зокрема таким, як гендер. Також частини тіла надають чітку особисту інформацію: наприклад, за цією логікою «жіночі груди вважаються більш еротичними, ніж чоловічі груди» [9, с. 76].

Американська художниця Еліс Ніл (Alice Neel, 1900–1984), яка протягом всього життя працювала в жанрі портретного живопису й увійшла в історію американського мистецтва як тонкий та дотепний майстер глибинного дослідження психології геть різних людей: за віком, статтю, соціальним статусом, кольором шкіри тощо. Справді національне визнання Е. Ніл отримує на схилі життя: якщо в першій половині ХХ століття, коли загальним трендом у зображальному мистецтві вважався нефігуративний живопис і більш традиційні зображення людського тіла, художниця не привертала належної їй таланту уваги ані критиків, ані фаеристів, то з потужним сплеском феміністичного руху відверті портрети Е. Ніл набувають нових ідеологічних та естетичних сенсів і сама мисткиня переживає новий поштовх для зрілої творчої реалізації. Так, між 1964 і 1978 роками Е. Ніл намалювала серію «Сім вагітностей» із зображеннями оголених вагітних жінок. Ці зображення порушували

класичну традицію, що передбачала еротичку лише для чоловіків: цими роботами художниця формулювала ідею цінності жіночого тіла у різних станах і на різних стадіях існування. Портрети вагітних жінок Е. Ніл репрезентують індивідуалізовані образи, що суперечать соціальній стандартизації та типізації. Такий принцип вираження жіночої наготи, на думку американської дослідниці П. Аллари (Pamela Allara), «йде врозріз і з феміністичними візуальними канонами зображення, оскільки вагітність є тим предметом, якого феміністки свідомо та несвідомо уникали» [2, с. 10]. Особливо показовою в цьому аспекті є автопортрет самої художниці, який вона виконала в останній рік свого життя: на полотні Ніл зображує себе оголеною. Не так багато в історії мистецтва ХХ–ХХІ сторічч можна віднайти художниць, які мали сміливість виставити свій автопортрет у стилі ню у віці «вісімдесят плюс»<sup>1</sup>. Експресивна картина, що виглядає документально схожою, не приховуючи вікові особливості, не маскує «некрасиві» частини тіла, відверто демонструє унікальність старості, старіючої плоти. Створеним образом художниця також уособлює нестандартний підхід до зображення оголених фігур, що й досі заведено уникати. Живописна творчість художниці не вичерпується зображеннями виключно жіночої натури. Показовими в цьому сенсі є картини Е. Ніл із так званої чоловічої серії, що підкреслює індивідуальність художниці щодо ідеології фемінізму і, навпаки, презентує через візуалізацію оголеного тіла індивідуальний спосіб висловлювання, що склався протягом творчого життя художниці, поза ідеологічними маркерами та програмами.

<sup>1</sup> Серед аналогів такого типу візуальних висловлювань в історії європейського мистецтва можна пригадати знаменитий скульптурний портрет «Оголений Вольтер», виконаний Ж.-Б. Пігалем 1770 року. Оголене тіло немолодого знаменитого філософа та просвітника представлено скульптором реалістично та почасти натуралістично. А «поважний вік» мав підкреслити цей реалістичний принцип: саме на злеті життя Вольтер набув тих самих характеристик мислителя, завдяки яким його знали та поцінували у Франції та за її межами.

Ба більше, Е. Ніл критикувала фемінізм, кажучи, що «сестринство» — це таке ж конкурентоспроможне «підприємство», як і багато що в сучасній культурній індустрії. Вона сприйняла цю конкурентоспроможність як частину американської культури, що дозволило їй звільнити людей від гнітючих соціальних стереотипів, які зосереджуються на функціонуванні системи, а не на особистості, унікальності. Саме тому в творах художниця досліджує тіло (чоловіче, жіноче, дитяче, андрогенне — немає різниці) через універсальні вселюдські характеристики, такі як бажання, емпатія, емоційна взаємність.

У жанрі портрету Е. Ніл досліджує енергію людини, але вираження цієї «нематеріальної» величини парадоксальним чином відбувається через концентрацію на плоті, на оголених тілах героїнь і героїв. Така емотивність робіт Е. Ніл створює певні невербальні підказки-натяки, які спонукають до розуміння унікальності одиничного особистісного, що більш промовисто свідчить через оптику «біологізованого» тілесного.

Такий художній прийом дозволяє Е. Ніл бути емоційною, елегантно та невимушено граючи з темними, прихованими, табуованими суспільством людськими «неправильностями», та водночас проголошувати досконалу завершеність особистого й унікального в людині. Як «помсту» щодо суспільної цензури художниця часто використовує іронію та комізм, завдячуючи яким більш промовисто «проступає» абсурдність соціокультурних обмежень і стереотипів.

Можна стверджувати, що картини Е. Ніл «оформлюють» еротичну неприховану тілесність як руйнівну силу для підриву будь-якої соціальної моделі, системи, ієрархії тощо (а не тільки гендерної). У такий спосіб і такими виразними засобами Е. Ніл 1970 року написала й відомий портрет Енді Воргола, на якому художник представлений напівоголеним: тіло зображене у відповідній камерно-інтимній манері, чим було нарочито підкреслена вразливість андрогенних тілесних форм митця. Талант Ніл зміг у такий спосіб «роздяти» величезного, епатажного короля попарту, аби представити

його глядачу в правдивості власної тілесної хворобливості та анемічності. Таким підходом художниця втілила симптоматичну реакцію американських художників на стандартне «спотворення» людської тілесності. Молоде здорове тіло маскульту постійно вимагало ревізії, спонукало до відповідних реакцій митців-нонконформістів, феміністок, постмодерністів. Цими роботами вони порушували конвенцію суспільної норми та пуританської моралі щодо оголеного тіла та способів її візуального втілення.

Частиною епатажного протесту самої Е. Ніл із наступною міфологізацією є приклади її бунтівного акціонізму: найбільш провокаційним, напевно, став приклад того, як художниця демонстративно мочилася в коридорі Corcoran Gallery of Art через довгі черги до туалетів. Така «непристойна» дія мала віддзеркалити стереотипну поведінку художників-чоловіків, що бунтують, коли мочаться в непристосованих для цього місцях. Її сеча була способом маркування території, реакцією на жіночі обмеження та уособлювала діяльність, що була пов'язана з художниками-чоловіками.

Тілесні образи Е. Ніл відповідають загальному спрямуванню постмодерної чуттєвості й емотивності в бік ревізії метанаративів. Якщо представити маскулінність і феміністність як певні «великі» системи з власними культурними наративами та дискурсивними практиками (як відомо, такі системи, на думку постмодерністів, завдають шкоди всім людям без винятку), то фемінізм в цьому сенсі намагається повернути увагу до індивідуального, унікального, одиничного, позасистемного.

Спадщина творчості Е. Ніл є постмодерною, адже оголені фігури персонажів її картин уособлювали особистісні характеристики, які не виходять за межі своєї персоналізованої одиничної історії. Саме через емпатію, емотивне залучення одиничного Е. Ніл демонструє шкоду будь-якої системи, руйнуючи її «м'якою» силою почуттів до оголеної людини: і буквально оголеної, і фігурально теж.

Узагалі тема емотивності тілесності є досить цікавою та парадоксальною. Існує певний стереотип, що нагота — це тіло без одягу, роздягнутість,

після якої слідує щось інтимне, приховане. Нам видається цікавою думка німецького дослідника К. Тепфера, що «нагота — це маска, яка посилює бажання виявити приховане» [8, с. 144]. Тобто візуалізація оголеності переводить тіло в режим максимальної абстракції, що вивільняє його як форму та переформатує в чисті сенси. Саме цей принцип покладено в основу модерністського лібертінажу, який вивів тіло в ранг світоглядних констант, що ними можна конструювати сенси, навіть філософські (і вже нікого не дивує парадоксальний вислів «філософія тіла»). Тіло об'єднується з сутністю та сучасністю водночас, «і вже не так важливими є зовнішні знаки, такі як маски, костюми чи декор» [9, с. 76].

Емотивність ефективно викриває шкоду будь-яких систем і стандартів, а через емотивне тіло налагоджується зв'язок із життєво-вітальним і справжнім. Так, Е. Ніл, зображуючи вразливі відкриті тіла, надає їм «таємничість, кмітливість, іронію, почуття гумору, віддаляючи їх від їхнього нормального життя та соціального статусу, переносячи їх у своєрідний порожній простір» [1, с. 53]. Е. Ніл більше не прагне «краси» зображення, а, натомість, прагне вираження.

Під час холодної війни еротичу купували як звичайні продукти; «на таку буденність її споживання відреагували художники, показавши, наскільки стандартною є гетеросексуальність, що вважалась «нормальною», отже була невидимою [3, с. 37]. Отже, тіло у феміністичному мистецтві й виражало таку альтернативу, відшукуючи «справжність» або конструюючи незвичне як шокуєче.

Постмодерністський еротизм проявився в іронічному позиціонуванні стереотипів, маніпулюванні почуттями за допомогою технологій. Але найбільш прогресивним способом презентації оголеного тіла стала боротьба з суспільною «огидою», «неприйняттям» неправильного, недосконалого тіла: невідповідність зображального стереотипу глянцу, кіно, реклами, модної індустрії художники протиставляли реальним тілам, їхній недосконалії красі та неправильній презентації за допомогою «неправильного» еротичного жанру.

З цього походить так званий фемінізм другої хвилі, коли постмодернізм охопив широке коло жінок різного соціального статусу, різних країн, що спричинило мультикультурність 1980-х та 1990-х. Саме на цій хвилі у феміністичний дискурс «заходять» й українські художниці, які в тематиці, художній образності спирались на американську попкультуру візуальність. В цьому контексті можна пригадати акціонізм 1990-х Оксани Чепелик (н. 1961). Очевидність різних точок зору та перспектив дозволила виправдати економічну та політичну нерівність, що потім призвело до активізму та акціонізму 2000-х та 2010-х.

Прикладом такої трансформації є творчість американської художниці, скульптора та фотографа *Ханни Вілке* (Hannah Wilke, 1940–1993). Всі її роботи — це боротьба зі стереотипами щодо зображення та позиціонування жінки в сучасному суспільстві. Головним предметом стереотипізації є жіноче тіло, яке художниця досліджувала, починаючи з ранніх скульптур-абстракцій вагіни з теракоти і закінчуючи циклом її передсмертних фотографій, якими вона репрезентувала проблему ставлення суспільства до хворого згасаючого жіночого тіла. Тобто її світоглядна авторська позиція привела художницю до акціонізму, коли в центрі творчості постає її власне тіло, що стає інструментом вираження складних антиномічних соціокультурних проблем, які виходили за межі суто феміністичної проблематики. Зосередьмося на аналізі фотографій Х. Вілке та з'ясуємо, в який спосіб вона досліджувала жіночу тілесність.

Важливо, що тіло представлено навмисно статичним, об'єктним — таким прийомом художниця демонструвала стереотип ставлення до жінки як до об'єкту уваги. Аби красномовніше виразити цю об'єктність, Вілке використовує досить цікавий прийом: на шкіру накладаються предмети, схожі на нарости, закам'янілості, паразитичні пухлини. Це робиться для того, або навмисно брутально «екстер'єризувати» ту загадковість жіночого тіла, що стала певним гендерним шаблоном, який художниця намагається розвінчати.

У фотопортретах Х. Вілке використовується принцип контрастності: милуватись красивим жіночим тілом «заважають» дивні, навіть відразливі нарости на ньому. Подібний прийом було використано І. Чічканом в проєкті «Сплячі принци України»: коштовне каміння, що прикрашало ембріонів, створювали такий самий ефект «дивини», недоречності. На такому контрасті «спрацьовує» й художня провокація у вираженні оголеного тіла: тобто не саме тіло провокує, руйнуючи суспільну цензуру та стереотипи, а «прийняття» легітимне тілесне делегітимізується несподіваним додаванням до нього неочікуваних речей (у багатьох варіантах Х. Вілке це жувальна гумка, напрочуд «американський» матеріал/символ). Таке «забруднення» жіночого тіла — художній прийом, яким художниця, немов через дзеркало, візуалізує чоловічий погляд на жінку як на об'єкт бажань. Також Х. Вілке «забруднює» оголене тіло, аби «погратись» із культурним шаблоном красивих досконалих, але «несправжніх» жіночих принад, які насаджуються жінці через ставлення до неї як до об'єкту.

Самопрезентація — ще одна принципова позиція Х. Вілке: вона не типізує власні зображення, аби відстояти «жіночий погляд» як такий. Художницю цікавить особистісне вираження себе через оголеність на межі з препаруванням власного тіла. Згадаймо в даному контексті один із ключових прийомів візуального лібертінажу — тіло-розтин, тіло, яке вивертається та позбавляється прихованого. Наприклад, тіло-розтин стає генеральним образом у творчості української художниці *Влади Ралко* (н. 1969). Такий підхід до власного тіла є властивим і для Х. Вілке: препарування тіла стає метафорою препарування особистих почуттів та емоцій. Цей досить серйозний погляд на оголеність є загальною рисою художниць-акціоністок, які використовують власне тіло. Це тіло не для гедонізму, не для втіхи або отримання естетичного задоволення. Палітра емоцій, які має пережити глядач, — це негативні або невизначені відчуття (відраза, збентеження, подив, замішання).

Більш «декоративною» версією візуалізації жіночої тілесності можна вважати варіант художниці *Джуді Чикаго* (Judy Chicago, н. 1939).

Мультимедійний артпроект «Вечірка» (1994) став класикою не тільки феміністично налаштованих висловлювань жінок-митців, а й подією в історії сучасного американського мистецтва; він постійно експонується в Бруклінському музеї та має на сьогодні більше ніж мільйон відвідувачів. Це грандіозна інсталяція, що призвана звеличити найвидатніших в історії людства жінок, починаючи з Сафо і закінчуючи Вірджинією Вулф. Ідея Дж. Чикаго — представити величний бенкет-вечірку, на яку нібито запрошені ці видатні особистості. Центральний об'єкт інсталяції — великий сервірований для пишної званої вечері трикутний стіл, на якому розставлені, неначе у очікуванні гостей, керамічні тарілки з іменними картками, бокали, різне столове приладдя. Така форма використана навмисно: майже всі речі, що поставлені на стіл, включаючи скатертину, серветки із золотими вишивками, розписаний посуд, мають символізувати декор, який у всі часи робили жінки. Тобто всі об'єкти інсталяції — це предмети із традиційно «жіночого світу» (рукоділля, тканиня тощо). Образ рукоділля, що став культурним штампом щодо місця жінки у суспільстві, художниця використовує, аби гіперболізувати його, представити у вигляді пафосного дійства-інсталяції. (Наприклад, вишивки-колажі, текстильні композиції стали матеріалом представлення анатомії в проекті Анастасії Подерв'янської (н. 1978) «Анатомічний атлас».)

Чи потрібно нагадувати, що у професійне образотворче мистецтво жінка «входила» чи не найдовше за всі інші сфери «красних» мистецтв — поезію, музику, хореографію, театр (музичний та драматичний) тощо? На думку дослідниці Л. Нохлін, причиною цього є корпоративна закритість послідовного поетапного оволодіння ремеслом художника в стінах художніх академій. Образотворче мистецтво «традиційно вимагало навчання певним вмінням та технікам у певній послідовності, в певній інституції, поза домом, а також ознайомлення

зі специфічним вокабуляром іконографії та сюжетів; але нічого такого не потрібно, аби стати поетом або романістом. Будь-хто, навіть жінка, вивчає свою мову, може навчитись читати та писати» [10]. Тому художниця протиставляє довгий час закрите для жінок художнє вираження форми традиційної для суспільства жіночої діяльності — рукоділлю.

Але головна зображальна тема оздоблення столу — це жіночі вагіни, які виконано в стилізованій манері. В цьому і полягає провокація інсталяції. Це той самий принцип «еротичного тероризму»: «У світі мистецтва більшість авторитетів — чоловіки, і вони не сприймають радикальну феміністичну активність, яка виражається в символізації жіночої піхви» [4, с. 127].

Дж. Чикаго прагне представити жіночу сексуальність у позитивному вираженні, протиставляючи «викривленням», що набула дана тема в культурно-історичному ракурсі, в масовій культурі, де такого типу зображення представляли небезпеку або комерційну вартість. Художниця відкидає традиційний канон, натомість будує свій власний, обираючи героїнями презентації жіночої тілесності таких персонажів, як Іштар, Деметра, Сафо та інші.

Також художниця навмисно іронізує над власною репрезентацією, заявляючи, що «гумор є незамінним для фемінізму» [5, с. 71]. Гумор, так само як і еротика, виступає культурним інструментом долання табу, викриваючи амбівалентність світу. Але, як відомо, постійний повтор жартів робить їх несмішними. За аналогією — постійне зображення оголеного тіла робить його менш провокативним та бажаним. Цю закономірність добре засвоїла Дж. Чикаго — вона не дає пряме зображення жіночих органів (такі провокації були розповсюджені в першу хвилю феміністичного руху, в 1970-х); навпаки — вона «грається» з образністю, стилізує її, перетворює на символи, схеми, створюючи власний зображальний канон. Чи потрібно зазначати, що цей канон став затребуваним й у творчості українських художниць, які також прагнули відшукати не пряму, не анатомічну зображальність для жіночої тілесності?

Для створення канону Дж. Чикаго обрала один із базових принципів візуального лібертінажу — фрагментацію тіла: фокусуючи погляд на жіночих статевих органах, переводячи їх із дискурсу біологічного, порнографічного у художній, вона в такий спосіб долає традиційні зображальні табу. Художниця протиставляє свої артоб'єкти традиційному фаллоцентричному погляду на тілесність: «Її м'які органічні форми в м'ясисто-рожевих тонах кинули виклик жорсткому мінімалізму відомих сучасних художників-чоловіків» [7, с. 30].

Ідею протиставлення стереотипам, але втілену в інший спосіб, можна дослідити на творчості американської художниці Лізи Яскавейдж (Lisa Yuskavage, н. 1962). Її творчий метод можна віднести до категорії «феміністичної візуальної пародії». Опосередковано погляд художниці іронізує над чоловічими стереотипами у сприйманні жінок. Вона «конструює» тіло жінки як суто сексуальне, пасивне та залежне, що відповідає усталеним стереотипам, але іронічний прийом дозволяє сконструювати інші тіла, відштовхуючись від зображальних штампів.

За стилем Л. Яскавейдж презентує лінію нової фігуративності. Її образність (в основному це жінки) неначе черпає натхнення в комерційних картинах, які використовувались як обкладинки книг або ілюстрації в популярних журналах. Реалістичність образів — це первинний шар сприйняття її картин. Художниця ностальгує за комерційним реалістичним мистецтвом живопису та відтворює його, але в іронічній стилістиці кітчю.

Замість того, аби просто фіксувати ці зміни, Л. Яскавейдж досліджує сучасну візуальність, що формується під впливом медіа: художниця не прагне боротися зі штучним комерційним образом жінок. Навпаки, вона затверджує образи жіночої сексуальності та тілесності у США як політичний та економічний товарний знак.

Оскільки стереотипи щодо жінок вкорінені в американській культурі, художниця, спрощуючи їх, поєднує різні зображальні традиції, протилежні чистоті модерну, — релігійну іконографію, комерційні постери та феміністичне мистецтво

перформансу — в презентації оголеного тіла. Така колажність є відповіддю на візуальну надмірність щодо жіночого сексуального тіла в масовій культурі, його комерційної ліквідності.

Творчість Л. Яскавейдж відповідає трендам американського мистецтва 1990-х. Це період, коли США зміцнюють позиції власної культури як панівної — і українським, і європейським художникам складно конкурувати з американськими митцями. У той час як Джефф Кунс та Джуліан Шнабель черпали натхнення у Бойса та Барнейя, певна кількість художників зміцнювала американські традиції, що базуються на популярних медіа, попкультурі. Ці стереотипи естетизуються, стають художньо-образним мотивом у тематиці робіт та стилістиці їх виконання. Подібна «американізована» візуальна образність тілесності та стилістика знаходять продовження й у творчості сучасних українських художників — Т. Гершуні-Галаган (н. 1968), М. Білоуса (н. 1939).

Універсальні та утопічні еротичні образи в стилі Л. Яскавейдж докорінно вирізнялись від «м'якої» порнографії Дж. Керріна, який пародіював чоловічий погляд на жіноче тіло. Художниця навмисно акцентує на можливості жіночої еротики, альтернативної щодо стереотипів чоловіків. Вона їх використовує як інструмент, із яким можна гратись, вигадуючи штучні конструкції, тіла-симулякри.

**Висновки.** Принцип деконструкції тіла («це не тіло») у творах Еліс Ніл, Ханни Вілке, Джуді Чикаго дав змогу перетворити зображувальне тіло на знак, презентувати інші позатілесні сенси, увійти в складну модель взаємодії між різними фрагментами світу. Їхні моделі візуалізації тіла послугували формуванню мультикультурних кодів сучасної еротики, зображення оголеного тіла та вплинули на зміст сучасних актуальних тем, серед яких — антирасизм, фемінізм, відстоювання прав сексуальних меншин тощо. Фрагментизація тіла — це один зі знакових принципів організації тілесності у творчості художниць. У світовому мистецтві фрагментоване тіло «збирали» такі знакові художники й скульптори, як К. Бранкузі, Ф. Бейкон, Р. Гобер, Густав та Джина Боберс.

Феміністичні принципи презентувати тіло художницями стали засадничими і для формування «українського тіла»: описаний досвід мав поодиноких прихильниць ще у 1990-х, але як осмислена та послідовна програма тільки-но починає впроваджуватись в український мистецький контекст. В українському мистецтві конструювати тіла з фрагментів є характерним творчим методом у творах

Влади Ралко, Марії Куліковської та Анастасії Усенко. Але за загальною тенденцією тіла-конструктора, що має зосередитись на втраті цілісності, вищезгадані світові митці зосереджуються на втраті — на уламках, в збірці має бути сконструйована нова рівновага. В подальшому такі ідеологічні та художні перетини можуть слугувати предметом для наступних розвідок.

## Література

1. Alford L. *Forms of Poetic Attention*. New York: Columbia University Press, 2020. P. 53–75.
2. Allara Pamela. “Mater” of Fact: Alice Neel’s Pregnant Nudes // *American Art*. Spring 1994. Vol. 8, No. 2. P. 6–31.
3. Hekma G. Sex and the city: Room for sexual citizenship // *Urban Europe / Mamadouh V., Van Wageningen A. (Eds.)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. P. 37–44.
4. Kuby L. The Hoodwinking of the Women’s Movement: Judy Chicago’s “Dinner Party” // *Frontiers: A Journal of Women Studies*. 1981. Vol. 6 (3). P. 127–129.
5. Molesworth H. House Work and Art Work // *October*, 2000. Vol. 92. P. 71–97. DOI:10.2307/779234
6. Raaberg G. Beyond Fragmentation: Collage as Feminist Strategy in the Arts // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 1998. № 31(3). P. 153–171.
7. Snyder C. Reading the Language of “The Dinner Party” // *Woman’s Art Journal*. 1980. No. 1 (2). P. 30–34. DOI:10.2307/1358081
8. Toepfer K. One Hundred Years of Nakedness in German Performance // *TDR*. 2003. Vol. 47, No. 4. P. 144–188.
9. Toepfer K. Nudity and Textuality in Postmodern Performance // *Performing Arts Journal*. 1996. Vol. 18. No. 3. P. 76–91.
10. Нохлин Линда. Почему не было великих художниц? // *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. С. 15–46. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/pochemu-ne-by-lo-velikh-hudozhnits-chast-vtoraya.html> (дата обращения: 20.10.2022).*
11. Фуко М. Это не трубка. СПб: Художественный журнал, 1999. 152 с.
12. Энафф М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2005. 434 с.



## References

1. Alford L. Forms of Poetic Attention. New York: Columbia University Press, 2020. P. 53–75.
2. Allara Pamela. “Mater” of Fact: Alice Neel’s Pregnant Nudes // *American Art*. Spring 1994. Vol. 8, No. 2. P. 6–31.
3. Hekma G. Sex and the city: Room for sexual citizenship // *Urban Europe / Mamadouh V., Van Wageningen A. (Eds.)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. P. 37–44.
4. Kuby L. The Hoodwinking of the Women’s Movement: Judy Chicago’s “Dinner Party” // *Frontiers: A Journal of Women Studies*. 1981. Vol. 6 (3). P. 127–129.
5. Molesworth H. House Work and Art Work // *October*, 2000. Vol. 92. P. 71–97. DOI:10.2307/779234
6. Raaberg G. Beyond Fragmentation: Collage as Feminist Strategy in the Arts // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 1998. № 31(3). P. 153–171.
7. Snyder C. Reading the Language of “The Dinner Party” // *Woman’s Art Journal*. 1980. No. 1 (2). P. 30–34. DOI:10.2307/1358081
8. Toepfer K. One Hundred Years of Nakedness in German Performance // *TDR*. 2003. Vol. 47, No. 4. P. 144–188.
9. Toepfer K. Nudity and Textuality in Postmodern Performance // *Performing Arts Journal*. 1996. Vol. 18. No. 3. P. 76–91.
10. Nohlin Linda. Pochemu ne bylo velikih hudozhnits? // *Gendernaya teoriya i iskusstvo. Antologiya: 1970–2000 / Pod red. L. M. Bredihinoy, K. Dipuell. M.: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 2005. S. 15–46. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/pochemu-ne-by-lo-velikih-hudozhnits-chast-vtoraya.html> (last accessed: 20.10.2022).*
11. Fuko M. Eto ne trubka. SPb: Hudozhestvennyy zhurnal, 1999. 152 s.
12. Enaff M. Markiz de Sad: Izobretenie tela libertena. SPb.: ITs «Gumanitarnaya Akademiya», 2005. 434 s.

*Michael D. Murphy. Eroticism of postmodern libertinage on the example of work of the contemporary female artists*

**Alice Neel, Hannah Wilke, Judy Chicago**

**Abstract.** The subject of the article is the erotic genre in work of the American female artists Alice Neel, Hannah Wilke, Judy Chicago. The analysis of their visual imagery from feminist discourse perspective is carried out. Methodological point of view represented in the article permits to reveal generalizing constants of analysis of contemporary visual erotica through the prism of main author concepts: “visual libertinage”, “deconstruction of body”, “emotive corporality”. The principle of postmodernist visual libertinage as a methodological technique to formulate a “female” look at corporality in their works is generalized.

The influences of their artistic imagery on forming of the bases of three waves of the American feminist movement are considered: accordingly, A. Neel influences the principles of woman body visualization of the first wave, Hanna Wilke — the second, and Judy Chicago — the third one. The principles of self-presentation of the body through actionism and self-expression through nudity characteristic of their work are revealed. We prove that by these methods of work with corporality the artists violated the convention of social norm and puritan morality in relation to naked body, forming aesthetic of visual embodiment of the female body. The problem of comparison of erotic genre in contemporary American art with corresponding works of the Ukrainian artists is also claimed. The feminist principles to present body by the female artists became basic for forming the “Ukrainian body”: this experience had some followers in the 90’s, but as a meaningful and consistent program begins to be implemented in the Ukrainian art context in 2000–2010.

*Keywords:* erotic genre, A. Neel’s work, H. Wilke’s work, J. Chicago’s work, body, postmodern, feminism.

## Гіперреалізм струшеної свідомості Hyperrealism Of Shaken Consciousness

ОЛЬГА ПЕТРОВА

Доктор філософії, професор,  
професор кафедри культурології факультету гуманітарних наук  
Національного університету «Києво-Могилянська академія»  
om\_petrova@ukr.net

OLGA PETROVA

Doctor of philosophy, professor,  
Professor of the Department of Cultural Studies, Faculty of Humanities,  
National University of Kyiv-Mohyla Academy  
orcid.org/0000-0002-5573-4648

**Анотація.** У статті проаналізовано трансформацію художньої свідомості більшості українських мистців в умовах путінської війни в Україні. Простежено, як варварство орків породило психологічний та творчий опір у мистецькому середовищі. Проаналізовано логіку в гротескно-знижувальній серії творів В. Кравця. Показано метод роботи художника з широким застосуванням змістовних метафор. Як критик жорстокості та варварства ворожой армії автор малюнків тілесно-низову сферу робить узагальнюючим образом «всеросійського тіла». Персонажі серії — монстри, їхні образи, по суті, — екскременти. Таким знижуючим є цей гротескний реалізм — гіперреалізм. Образне перекодування в малюнках В. Кравця доєднує його метод до концепції «трагічного карнавалу» німецького експресіонізму 1930–1950-х. Іронія та сарказм на межі жахливого унаочнюють актуальність серії малюнків, зображують буття на хисткому кордоні «життя — смерть». Сміх у творах художника змінює плюс на мінус.

*Ключові слова:* гіперреалізм, Віталій Кравець, потворне, метафоризм, тілесно-низова сфера «всеросійського тіла», сарказм, сміховий абсурдизм, трагічний карнавал, компенсаторна функція сміху.

*Смішно, відтак не страшно.*

Михайло БАХТІН

Війна путінської Росії проти України, її жахи, страхи, тривоги та небезпеки перевтілили грайливо-іронічне сміхачтво та навіть критичну репрезентацію сміху в мистецтві українських художників на трагічний сарказм. До 2022 року навіть в екстремальних творах з програми «Жлобарту» — у О. Манна, Н. Мурашкіної, С. Коляди, А. Єрмоленка — було більше «жлобо-рагулізму», ніж його критики.

Психологічний та моральний стрес, в якому на довгі місяці опинився український соціум, струсив свідомість всіх та кожного не лише в Україні, але й в широкому світі.

Драматична зміна обставин життя з першими руйнуваннями у Києві, з нелюдським варварством у Бучі, Ірпені, Маріуполі, Херсоні, в концтаборі села

Оленівка та по всій Україні перебудувала й свідомість художників. Хтось завмер у шокованому заціпенінні, інші, навпаки, у гніві та через внутрішній опір катастрофі включилися до активної творчої роботи.

Протестне мистецтво з жорстким сарказмом, в тому числі й твори з гарячим сміховим градусом, український та зарубіжний глядач побачив вже через 100 днів війни. Першу роль у мистецькій опозиції війні відіграв політичний плакат з його непоштивим сміхом. В розтиражованому «Російський військовий корабель, йди на...» у свідомому низовому гуморі військові, а слідом за ними й художники-плакатисти проявили незламну силу духу, презирство до ворога та готовність перемагати ще й ще. Цей плакат, як й інші, активізували

свідомість та підтримували психологічно. Гумор і сміх на війні — Велика Сила.

Ті українські митці, яких війна розігнала по світах, у Польщі, Німеччині, в Іспанії, Ізраїлі та США у власних художніх ініціативах привертали увагу до України, виконуючи місію «культурного посольства». Набули надзвичайної актуальності «солдатські сюжети» у серіях полотен В. Сидоренка. Через 100 днів війни В. Шерешевський репрезентував широку антивоєнну виставку «Военний стан». О. Животков виконав цикл скульптурно-живописних рельєфів відповідної тематики.

У США з аналогічною програмою експонувалися українські мисткині К. Гнилицька, М. Куліковська, В. Трубіна, А. Звягінцева та інші. Гендерне спрямування їхніх творів — реакція на трагедію та загибель жінок у Бучі та по всій Україні. В авангарді антивоєнного опору бачимо О. Чепелик з її проектами «Українська Голгофа», «Живий музей нерозказаних історій (цикл «Другий архів») та фільмом «Лист з України».

У сміховій традиції, поряд зі знуцально-саркастичним військовим плакатом народився потужний проект Віталія Кравця «Анатомія Безхребетних» (станкова графіка, галерея «Дукат», Київ, куратор — О. Соснов). 25 аркушів (90x60) було зроблено в час активного опору українського війська проти навали росіян на Київ.

Антін Проненко — автор супроводжуючого виставку Кравця тексту — в пресрелізі занотував: «...єдиним “вікном в емоції” були проміжки часу від початку і до кінця повітряних тривог... Щоб якось сублімувати напруження від повітряних тривог, він починає працювати за їхнім графіком, проводячи сеанси від початку і до кінця». Так робилось це мужнє, дійсно актуальне мистецтво. Композиції не вигадувалися, вони з гнівом виплескувалися на папір як кров з відкритої рани. Бо душа і розум художника волали.

У свідомості В. Кравця відбулося активне переосмислення русистики, цінностей, з якими донедавна було пов'язане уявлення про російську культуру. Війна проти України показала всьому світу зовсім іншу Росію. Втім, імперська зверхність

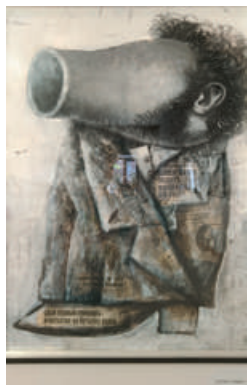
щодо України там завжди існувала, але зараз набула агресивних, позакультурних, навіть дикунських форм. Тому не випадково у композиції Кравця «Дуелянт-реваншист» зображено гротескного персонажа з впізнаваним образом Пушкіна.

Путінська Росія (де народ «безмолвствує») показала у 2022 році звіриний оскал державності, зневагу до цивілізованого світу та будь-яких моральних засад, навіть до міжнародних законів у веденні війни. Хамство, безпринципна брехливість політиків, невігластво в армії, жорстокість гвалтівників у Бучі, в селах та містечках, тотальний розгул мародерів — все це перетворило обличчя армії на її сідницю. Ці антикритерії мотивували В. Кравця та породили в його графічній серії гротескні метафори з абсолютизацією низової зони людини-напівзвіра. Образи-гротески подано з накалом потужної гіперболізації. Всеросійське «тіло» путінської армії — суцільний кишківник з функцією звільнення від фекалій. В композиції «Лучник-кишківник» постать сплетено з кишок та органу каловиділення. В роботі «Палочка-рятівниця» бачимо монструозного персонажа з гіпертрофованим прутнем (виразний прообраз гвалтівника). В малюнку «Жива сила» зображено химерну істоту, що стріляє з кулемета та водночас випорожнюється.

Соціальна налаштованість автора композицій з їхнім публіцистичним акцентом підносить мистецтво Кравця до рівня гнівної суспільної сатири Оноре Дом'є — автора «Людської комедії». Щодо апології «абсолютного низу» (в творах всієї серії), то беззаперечним є звернення до концепції М. Бахтіна щодо карнавальної функції матеріально-тілесної сфери. Гротескний метафоризм автора «Анатомії Безхребетних» не є випадковим. Зниження всього піднесеного, пафосного взагалі є кінцевим результатом «гротескного реалізму» як напрямку у мистецтві. Гротески Кравця, його подвійна експозиція сміху як втілення антисвіту та антикультури зображують життя, яке опинилося під владою бузувірства та безумства. Бо сміх (за М. Бахтіним) є сутнісною формою правди про світ. А гротеск — тіло та втілення цієї правди [1].



*Віталій Кравець.*  
*Крокодил, 2022*



*Віталій Кравець.*  
*Дуелянт-реванішист, 2022*



*Віталій Кравець.*  
*Мото-баян, 2022*



*Віталій Кравець.*  
*Какарда, 2022*

У творі «Лебедине озеро» є іронічний натяк на російську частівку «...а также в области балета мы впереди планеты всей». Зображено приземкуватого персонажа з грубесним черевом, без голови та зі схрещеними крилами замість рук. В композиції «Труноносій-безхребетник» безголова постать підносить труну. З неї стирчить голова з озвірлими виразом обличчя та зі зброєю на маківці. Дослідниця природи сміху М. Рюміна пише: «...гротескний образ нібито зависає між двома вимірами — між життям та смертю, між реальністю та ірреальністю. Це — нереальна реальність, тобто з'єднання непеєднаного» [2, с. 225].

В названих творах та в інших композиціях серії автор її унаочнив остаточну вичерпаність всього духовного в істоті, яку вже ані людиною, ані звіром назвати неможливо. Персонажі Кравця — монстри, де вся людина перетворилася на істоту-екскремент. Безумовно, раблезіанський сміх автора композицій був тою опорою, яка дала йому силу, зберігаючи гідність, протистояти злу в той спосіб, який є можливим для художника. Так, «Герніка» Пабло Пікассо у 1939 році набула сили опору у боротьбі з фашизмом.

В серії «Анатомія Безхребетних» автор відродив феномен «карнавального сміху» з його трагічним забарвленням й антилогією. В малюнках із надмірністю авторського перекодування,

гіперболізацією та з'єднанням, здавалося б, непеєднаних елементів у нову цілісність є близькість з філософією німецького експресіонізму в творах Еміля Нольде, Отто Дікса, Георга Гросса, Макса Бекманна, а в українському мистецтві — з творами Ф. Семана, Л. Загорної, Л. Рапорт, О. Павлова.

Гротескні образи Кравця жорстко прив'язані до актуальності. В них акумульовано час болю всієї України. Трагічна іронія та сміховий сарказм автора композицій набувають в цій ситуації якості «іронії історії» та «гри долі». Вони руйнують російський міф про непереборність путінщини. У роздумах митця про буття між життям та смертю сміх живе на прикордонні цих понять. На тонкій межі між гнівом та відразою сміх змінює плюс на мінус. Але сама природа сміху, як зазвичай, залишається невловимою.

Художники 1990-х — початку 2000-х, сміючись, бавились та довільно гралися з «естетикою потворного». Це особливо стосувалось номадизму. Мистецтво Віталія Кравця бунтує проти потворного в житті, яке нам насильницьки нав'язано чужою силою. Гротескний реалізм автора малюнків, жорстке висміювання потворного виводять його мистецтво за межу виключно мистецького та роблять активною соціальною силою, що віддзеркалює реальність у цей трагічний час.

## Література

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1999. 543 с.
2. Рюмина М. Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: Эдиториал УРСС, 2003. 320 с.

## References

1. Bahtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednekovyia i Rennsansa. M.: Hudozh. lit., 1999. 543 s.
2. Rymina M. T. Estetika smeha: Smeh kak virtualnaya realnost. M.: Editorial URSS, 2003. 320 s.

### *Olga Petrova. Hyperrealism Of Shaken Consciousness*

**Abstract.** The article analyzes the transformation of the artistic consciousness of the majority of Ukrainian artists in the conditions of Putin's war in Ukraine. It is traced how the barbarism of the orcs gave rise to psychological and creative resistance in the artistic environment. The logic in the grotesque-reductive series of works by V. Kravets is analyzed. The method of the artist's work with the wide use of meaningful metaphors is shown. As a critic of the brutality and barbarism of the enemy army, the author of the drawings makes the body-lower sphere a generalizing image of the "all-Russian body". It is shown that the characters of the series are monsters, their images are essentially excrement. This grotesque realism is so demeaning — hyperrealism, figurative recoding in the drawings of V. Kravets connects his method to the concept of the "tragic carnival" of German expressionism of the 1930s–1950s. Irony and sarcasm bordering on the terrible illustrate the relevance of a series of drawings, depicting existence on the shaky border between "life and death". Laughter in the artist's works changes from plus to minus.

*Keywords:* hyperrealism, Vitaly Kravets, ugly, metaphorism, bodily-lower sphere of the "all-Russian body", sarcasm, laughing absurdism, tragic carnival, compensatory function of laughter.

Актуальний дискурс бойчукізму:  
ілюстративний цикл Б. Бланка та М. Фрадкіна 1935 року  
The actual discourse of boychukizm: illustration cycle  
by B. Blank and M. Fradkin 1935

ОЛЕГ СИДОР OLEG SYDOR

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,  
ogibelinda@ukr.net

PhD in Art Studies, Senior research fellow,  
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine  
orchid.org/0000 0002-4777-196

**Анотація.** Стаття присвячена детальному аналізу ілюстративного циклу двох українських художників, послідовників школи Бойчука — Бера Бланка (1897–1957) та Мойсея Фрадкіна (1904–1974) до відомого роману «Легенда про Уленшпігеля» (1867) бельгійського прозаїка Шарля де Костера. Їх графічна інтерпретація є водночас і відображенням тоталітарних протиріч їхньої епохи, і викликом її умовностям. Їхній актуальний дискурс не позбавлений причетності: вони сучасники сталінської диктатури, вони також є її жертвами. Але вони намагаються метафорично показати жах свого часу, втілений, наприклад, у тортурах інквізиції, переслідуванні інакомислячих. Проте ілюстративний цикл Бера Бланка та Мойсея Фрадкіна — радше роман без героя. Вони воліють зображувати натовпи людей, охоплених стражданнями (як це було прийнято в школі Бойчука). Цікаво, що митці залишили поза увагою й комічний елемент роману Костера, який був відкритий митцями повоєнної доби на основі теорії сміхової культури Михайла Бахтіна. Проте ілюстративний цикл Бланка і Фрадкіна — не лише пам'ятка свого часу. Задовго до Другої світової війни та Голокосту вони вже передбачали світові катастрофи на матеріалі європейської історії XVI ст. При цьому вони не відмовлялися від експресивно-декоративного стилю, властивого своїм учителям, і навіть продовжували цей стиль, дещо видозмінюючи.

*Ключові слова:* бойчукізм, дискурс, ілюстрації, наратив, макабр, «роман без героя».

**Постановка проблеми.** Митець за доби скаженого тоталітаризму, який і розділяє якісь його упередження, і сахається їх, — таким було становище митця-бойчукіста на початку 1930-х. Певно, розуміє, що сам клав наріжний камінь у побудову соцреалістичної естетики, та намагається переграти її, встигнути сказати «останнє слово», цього разу езоповою мовою. Полею для такого ризикованого дискурсу нерідко ставала класична спадщина, особливо іноземних (і, звісно, дозволених) авторів, де до пори, до часу вільно було висловлювати свої думки, на матеріалі сучасності вже цілком крамольні. Природно, такий дискурс не міг не бути контрверсійним та дещо плутаним, у чомусь іншому — сум'ятливим та еклектичним.

Продовжуючи неписані заповіді бойчукізму, він не міг не реагувати на запити сучасності, яка ці заповіді прагнула перекреслити, якщо й не зовсім скасувати.

**Метою статті** є поглиблений аналіз графічного дискурсу «пізніх бойчукістів» на прикладі одного-єдиного їх артефакту, саме ілюстративного циклу до роману Шарля де Костера «Легенда про Уленшпігеля» у принагідному зіставленні з ілюстративними циклами попередніх та наступних часів у СРСР (серед них — радянський митець українського походження Євген Кібрик) та за кордоном (зокрема, бельгійського символіста Фелісьєна Ропса). Забігаючи наперед, заважимо: дискурс харківських бойчукістів

вивався найменш гламурним та найбільш талановитим.

#### **Аналіз останніх досліджень та публікацій.**

Віддаємо належне авторам, які роками цілеспрямовано вивчали проблематику та історію бойчукізму, передусім Ярославу Кравченку та Олегу Ф. Сидору, також графічну спадщину бойчукізму досліджували Ольга Лагутенко та Людмила Соколюк; усі перелічені твори свого часу були нами ретельно вивчені. Також варто назвати мистецтвознавчі розвідки Віктора Сидоренка та Олексія Роготченка, присвячені питанням українського тоталітарного мистецтва. Окремі грані їх було заторкнуто в нещодавно виданій монографії Лесі Смирної. Методологічно ми спиралися на лекції в Бозі упокоїної викладачки НАОМА, нашої навчительки Анни Заварової. Звісно, основним джерелом нашого дослідження був унікальний і добре збережений примірник книжкового видання 1935 р., без неймовірного віднаходження якого нами ця стаття не мала би жодного шансу на створення. З огляду на це ми уникаємо бібліографічного додатку, а висхідні дані книг — різних версій роману де Костера — називаємо в тексті.

**Виклад основного матеріалу.** Розгром школи Михайла Бойчука, який припав на 1936–1937 рр., попри бруталність урядових заходів, включно зі смертельними вирокami, які було винесено основним чільникам напрямку, не міг вмиг перервати току художнього життя України чи навіть витіснити творчі знахідки, притаманні цій школі, замінивши їх на тоскні реалістичні кунштюки: таке сталося вже згодом, наприкінці 1940-х, коли образну систему мистецтв усього СРСР було безжалісно кодифіковано, а відступників (з тих, що лишилися живі) — піддано обструкції. Але навіть у роки, які йшли зразу після страшних подій Голодомору, мистецтво не одразу перелаштувалося на «потрібний лад» і зберігало окремі, нерозтопані крихти внутрішньої свободи.

До того ж, хтось із бойчукістів опинився на еміграції (зазвичай заздалегідь, як Микола Азовський, Роберт Лісовський), хтось переїхав до столиці СРСР, де вимоги до мистецтва начебто не були

такі суворі (так вчинили Антоніна Іванова, Олександр Мизін, Оксана Павленко, Мануїл Шехтман), хтось шукав рятунку в інших союзних республіках (у Грузії, як Микола Касперович). Те, що вже не могли собі дозволити з фізичних причин вожді творчої школи, де-не-де дозволяли собі учні або ж учні учнів. Навряд чи свідомо, скоріш за законом інерції, і менш за все «тримаючи дулю в кишені». Навіть найпоплідніші з бойчукістів були загалом лояльними до влади радянськими людьми, які, однак, бачили майбутнє своєї країни дещо інакше, аніж партійні верховоди (ілюзія національшовізму). А, може, набуті у бойчукістів технічні навички все ще намагалися вжити на користь новій добі, наївно вважаючи таке поєднання органічним і дозволеним; там, де «родимі плями» т. зв. формалізму не різали око, це могло зійти з рук.

Харківська гілка бойчукізму дала Україні такі визначні імена, як Василь Вовченко, Олександр Довгаль, Марія Котляревська, Іван Падалка. Майстри графічного мистецтва — Бер Пінхусович Бланк, учень останнього з названих тут митців, що викладав у місцевому Художньому інституті (але також Семена Прохорова, Михайла Шаронова, яких до школи Бойчука важко залучити) та Мойсей Залманович Фрадкін, котрий теж навчався у цьому ж виші, — вступають у творче життя саме у зловісні-горезвісні 1930-ті. Перший набув слави ілюстраціями до творів Вільяма Шекспіра, Джонатана Свіфта, Максима Рильського, Павла Тичини, другий — до повістей Шолом-Алейхема та казок Івана Франка. Серед їхніх творів не останнє місце належить графічній інтерпретації роману визнаного класика бельгійської літератури ХІХ ст., виданого 1867 р.

Книга Шарля де-Костера (на той час побутувало саме таке написання прізвища автора — з використанням дефісу, який надалі зникне з вітчизняного вжитку) «Легенда про Тіля Уленшпігеля» (назва — без подальших уточнень у дусі старовинних видань, які вже повністю називаються деякими виданнями радянськими, повоєнної доби: тут ці уточнення займають до чотирьох рядків додатку) в інтерпретації Бера Бланка та Мойсея



Фрадкіна постає як єдиний, винятково цілісний книжковий організм, а не як, приміром, книга, прошарована зсередини ілюстраціями-вставками, як це бачимо на прикладі публікацій роману 1946 р. (у «Гослитиздате» з використанням композицій Фелісьєна Ропса) чи 1972 рр. (у видавництві «Молодь», де Костерів текст не вперше представляє Євген Кібрик). До останньої повернемося згодом, а тут зазначимо, що вищезазване розуміння книги як артефакту зародилося на так давно, а точніше за «срібної доби», до чого приклали руку й українські митці (наприклад, Георгій Нарбут з оформленням казок). Продовження ця тенденція отримала у 1920-ті, в часи, за висловом Дмитра Горбачова, «голодного Ренесансу». Відгуком цієї культури і виявилася книга 1935 року, проілюстрована двома харківськими художниками у період, коли цей Ренесанс стрімко добігав кінця, а життя більшості його репрезентантів було поставлено під знак запитання. Але українська книга — як, може, й не цілком самодостатній, але дуже вагомий і цінний артефакт — вже отримала (і ще мала) право на існування. На що вказівка — вже з самого початку книги, на форзаці: «супер-обгортка, фронтиспис, форзац, тигулка та ілюстрації З. Бланк та М. Фрадкін». Не повинна комизити нас друкарська похибка в імені першого з авторів, як і своєрідне написання четвертого з п'яти книжково-графічних термінів, — не вони визначають питому вагу значущості творчого доробку. До речі, мусимо вказати ще й на третього співавтора, який тут сховався у тіні «вихідних даних» вже наприкінці книжкового блоку: це Ісак Хотінок, який виступив у ролі художнього редактора, автор, відомий згодом обкладинкою першої УРЕ та шевченківськими медалями. Зрозуміло, що його внесок до справи оформлення книги є незіставним з внеском двох вищезгаданих графіків, але свій шмат справи він виконав бездоганно.

Вже зворотний бік палітурки, т. зв. дублера, налаштовує глядача аж ніяк не на комічно-розважальний реєстр сприйняття — яке цілком не виключається і навіть може переважати за якихось

інших умов. (Автор цих рядків може це засвідчити на прикладі читання роману українськими підлітками середини 1970-х, своїми однокласниками, які видзьобували з тексту передусім сміховинні та сороміцькі сцени, навіть обзиваючи деяких ровесників іменами героїв книги — так, ласун-товстун був, звісно, «Ламме Гудзаком» і його це не тишило.) Але тут найжачений ліс понад чотирьох десятків списів, алебард, пік — образотворче означення загрози, водночас готовності гідно відповісти на неї. Відтак книга одразу набуває позірно-мілітарного спрямування, чому сприяє виключно червоний колір тільки-но перелічених предметів озброєння, ще й скомпонованих на книжковому розвороті в енергійно-діагональному ракурсі. Вже далі помічаєш заспокоїливе рожеве тло та інший нарративний атрибут, поміщений рівнем нижче «броні»: знамено, кількістю двох одиниць, над яким «бронь» відверто вивищується, але не зовсім притлумлює. Композицію без анінайменших змін повторено і на завершенні книги, що промовляє на користь її декоративного, а не агітаційно-плакатного рішення.

А, можливо, жмуток середньовічних предметів, покликаних «колоти-різати» ворога в бою, є логічною відповіддю на витіснений візуальний символ на обкладинці, серце Уленшпігеля, в центрі якого вгадується мішечок химерної конфігурації, — чи не попів Клааса, який стукає в оте саме серце Тіля? Відповіддю відомсти на криваву розправу з батьком героя? На жаль, ми позбавлені можливості оцінити оригінальність суперобкладинки, що, без сумніву, теж відіграла роль у створенні відповідного образу книги, суперобкладинки, що завжди є найвразливішою частиною її організму: в нашому примірнику, який зберігся з часу виходу в світ у всьому іншому чи не бездоганно, її бракує.

Далі увагу привертає фронтиспис, вирішений більш у алегоричному, аніж реалістичному ключі: на правому боці — свічадо (що є візуалізацією імені героя, яке означає в перекладі «я твоє дзеркало»), в якому віддзеркалено біля півтора десятка людиноподібних потвор. Свічадо зліва

підтримує молода людина в одязі того часу, згори на ньому — сова з розкинутими крилами, символ мудрості. На лівому боці (титульний аркуш) — двоє воїнів, гез та іспанець, зі списками в руках, фланкують продовгастий овал, в якому читаємо вихідні дані книги: її (неповну) назву та ім'я-прізвище її автора; на умовному підніжжі, складеному з десятка паралельних штрихів, — назву видавництва: «Молодий більшовик». Згори репрезентаційного овалу — така сама сова, лише крила її трохи більше розчахнуті — друга візуальна рима цього аркуша після овалу-свічада.

Обидва зображення доповнюють одне одного та володіють привілеєм позірної самодостатності: правостороннє натякає на одне завдання книги — викриття суспільних гріхів, інше, лівостороннє — вказує на завдання, яке впливає з попереднього і вимагає покари нечестивцям, водночас репрезентує саме видання як таке. Але якщо праворуч спостерігаємо помірне порушення симетричного порядку, то ліворуч композиція є суворо зрівноваженою: мовби зміст одного зображення, туманного та кривого, як дзеркало, що є його основним атрибутом, непомітно сповзає до зображення співприлеглого, яке, мовляв, висловлюється абсолютно недвозначно. З іншого боку, умовність описаного нами овалу справа зрівноважується майже натуралістичною матеріальністю свічада з лівого боку (можна розгледіти навіть кручені, заледве не маньєристичні ніжки підставки).

Де тут, власне, Тіль Уленшпігель? — питання, до якого ще повернемося згодом, якраз вперше і спадає на думку. Про нього заявлено недвозначно, та навряд чи є ним чепурний молодик у капелюсі з пером, який знічев'я спирається на свічадо: надто вже він усереднений як на героя тлустого роману (хоча певна хвацькість прозирає, обіцяючи з його боку карколомні каверзи, але ж вбраний він «по-панськи», що ватажку народних мас аж ніяк не пасує). Ще менш його можна уявити в образі млявого воїна-плебея (хоч він і не надто відрізняється від Тіля, яким його представлено на заставці до книги другої, де той, поруч

з вірним зброєносцем Ламме Гудзаком, прямує своїм шляхом верхи), візаві якого — такий же геральдично млявий ворог, поготів ж про нього нічого не йдеться у назві книги, тож «ділити» її з супротивником не має сенсу. Отже, перед нами, всупереч обіцянці, «роман без героя».

Про що ж тоді? Відповідь отримуємо одразу після споглядання першої сторінкової ілюстрації та заставки до першої ж книги: про жорстоку добу, про злигодні її сучасників. На ілюстрації, яка розпочинає наративний ряд книги (шмуц-титул 1-ї книги-розділу), показано моторошну релігійну ходу на вулицях Вальядоліда з нагоди народження наступника іспанського престолу, описану аж у 7-му розділі першої книги — попередні шість (за виїмком 4-го) присвячені народженню та вихованню героя (який, звісно, не дофін), але про це дізнаємося лише з третього зображення цього «книжкового підрозділу». Бо заставкою є гіпералегоричне зображення карти Фландрії, яку з обох боків роздирають пазуристі лапи її ворогів, світського та клерикального походження. Два візуальних макабри на один книжковий розворот — чи не забагато це?

Зате майже з порогу названо головного ворога: церкву з вервечкою її догідників. (Навіть Габсбургам не так перепадає на горіхи — в чому прагматична логіка радянської доби: де ті Габсбурги в 1930-ті, а де носії «опіуму для народу»? Одних розвіяв повоєнний вихор, зруйнувавши їхню імперію, зате інші ще не вичахли вповні і наразі загрожують червоній владі.) Аж до останнього, найменшого за розмірами зображення в книзі не згасатиме гнів митців проти товстих попів, ченців, інквізиторів, їхніх найманців та лакуз. Однак не все так просто навіть у цьому плакатному за духом зображенні: в правому нижньому кутку його спостерігаємо персонажа, вбраного скелетом, який гуде в розлогу дудку. Крім натяку на макабричну «помпу фунебріс», він адресує нашого сучасника і до традиції латиноамериканських карнавалів, які сміливо загравали з образом смерті (і про це вже знали люди ХХ ст., навіть в Україні Рад: до таких традицій апелює Сергій

Ейзенштейн у своєму незакінченому фільмі «Хай живе Мексика!»), отже й до ризикованих витівок Уленшпігеля, що їх тут, попри чисельність називання, показано якраз і не буде; віддаленим наслідком їх можна хіба вважати останню з кінцівок книги, але це стає очевидним не одразу.

Лише перша міжсторінкова ілюстрація присвячена герою: Клаас, розчинивши вікно, підносить догори, до сонячного диску, огорнутого хмарами, як геральдичний картуш (хоч дія й натуральна, але стилістика опису не порушується), благословляючи його променями світла. Хотіли автори чи ні, але в цьому випадку спиралися на релігійні барокові композиції XVII–XVIII ст. (наприклад, «Недріманне Око»). Те, що така — нині очевидна — паралель не вислідковувалася глядачем, бо могла б одразу втрапити в розряд крамольних, свідчить про рівень секуляризації (читайте: невігластва) радянського суспільства початку 1930-х.

Усього автономних «повноростих» ілюстрацій у книзі налічується дев'ять, вони прошаровують книжковий блок не надто рівномірно: деякі книги, саме друга і четверта, зовсім позбавлені їх, а остання прикрашена тільки однією ілюстрацією, відтак початок книги відзначено більшою візуальною насиченістю, ніж її кінець. Та якби на цих ілюстраціях все й окошилося, не варто було б порушувати питання ілюстративного циклу. Але їх доповнюють п'ять шмуцтитулів, п'ять заставок, п'ять кінцівок — згідно кількості розділів-книг; про фронтиспис і титул було сказано раніше. Розгляньмо їх почергово.

Отже, теми шмуцтитулів: вже нами описана релігійна хода в серпанку вогниці та з блазеньським королем на ношах (книга перша); алегорично-натуральний натвп поколінкованих фландрійців під п'ятою Габсбургів, і теж у вогненній облямівці (книга друга); ще одна алегорія, тепер з трьох частин: пекельні муки нагого люду, над яким никають глитаї та поли, над якими, в свою чергу, вищується король, до ніг котрого двоє підпанків складають награбовані скарби (книга третя); масове аутодафе, якому блюзнірські «акомпанує»

піднята д'горі рука інквізитора (книга четверта); рішуче наступальний марш гезів на чолі з Уленшпігелем та Неле, ліс наїжачених списів акомпанує мілітарним мотивам зворотних сторінок палітурки (книга п'ята).

Домінантним мотивом п'яти перелічених шмуцтитулів є мотив тілесного страждання та смерті — чи принаймні принизливого упокорення, яке аж ніяк не унеможливує всього названого напередодні. Войовнича діяльність гезів проявляється майже під самими лаштунками дії як відповідь на умовну «останню краплю, яка переповнила чашу» (слоган, який згодом використовуватиметься як привід до інтервенції), хоча в тексті роману про них йдеться значно раніше, та й руйнівна клоунада Уленшпігеля може бути витрактувана як гезівська агітація проти ворожого панування, проте про неї в графічних зображеннях не йдеться зовсім. Тема «ворожого вогню» віддзеркалиться також в одній з міжсторінкових ілюстрацій, тема дружнього поступу повстанців — у кількох заставках і доволі різнобічно.

Однак на рівні стилістики подібної єдності ніби й не спостерігаємо. Кілька сцен — явно умовні, аж схематичні, інші — підкреслено натуралістичні, останніми книга починається та закінчується. Тричі запитано вогневу стихію (ще в одній з ілюстрацій, «пекельній», вона передбачається), щоразу зі зловісним, лиходійним підтекстом. Воднораз сувору рамку обрамлення розірвано, ще один раз біла площина заповнює майже третину зображення (і завжди це ілюзорні виходи, «повітря» впускається у простір гравюри, але не вливається ні до чиїхось «легень», не вносить «полегші»). Однак відчуття стилістичного різнобою не виникає — рятує прийом колірної тонованості усіх без винятку ілюстрацій. Почергово: світло-палевий (три перших шмуцтитули), блідо-помаранчевий, насамкінець сизуватий, з яким пов'язано втілену організованим натвпом гезів тривожну надію, яку наступні ілюстрації не підхоплюють, зводячи все на гум, і не найвищого ґатунку.

Як щодо цього в ілюстраціях міжсторінкових? Образні теми їх є такими: сонячне хрещення

героя руками його батька; ліс повішених та натовп біженців, що йде повз них; ще одна релігійна хода, тут — без карнавальної облямівки; інквізиційне катування водою оголеної Катліни; загибель Клааса на вогнищі, згряя ворон над ним (книга перша); знавіснілий натовп прочан і калік; натовп голих людей, яких підганяють двоє іспанських вершників; бенкет у таверні; садистична втіха Філіпа III, який мордує котів у «живому клавесині» (книга третя); гротесково глухий чернець у клітці (книга п'ята).

І цього разу лейтмотивом зображень знову є примусові страждання великих мас народу Фландрії. (Хто б міг подумати, що в XXI ст. це раптом продовжиться на українських теренах? — а наш текст писався до 24 лютого 2024 року.) Прикметно, що навіть коли ситуація вирішується на користь скривджених (так, голих людей рятує Уленшпігель, із засідки застреливши їхню сторожу), це відбувається поза межами зображення, в якому ніщо не вказує на подібний катарсичний фінал. (Смерть Тілевого батька продемонстрована як ролан-бартів «фотошок», а не рішучий поштовх до відомсти, про «попіл Клааса», який «стукане у серце» Тіля, здогадуємося лише з обкладинки — дійсно, лише здогадуємося.) І цього разу нагота свідчить про беззахисність індивіда, його тілесну розчакнутість принизливим мукам. Але й страждання ворога (останнє з перелічених зображень) не виконує компенсаторної функції, як і раритетна для цієї книги сцена начебто релаксивної гульні не виглядає веселою втіхою для змучених героїв. Навіть анімалістичний мотив, не менш рідкісний у цьому циклі (не беремо до уваги коней, яких зображено лише разом із вершниками), є ще одним приводом для показу чергового жажіття на адресу «братів наших менших».

Лишилося оглянути тематичні мотиви заставок та кінцівок. Вони є наступними. У першому випадку — згідно черговості книг-розділів: пазуристі лапи над картою Фландрії; кінна подорож Тіля і Ламме; повсталий народ, озброєний косами та сокирами; флотилія гезів; мирний краєвид

містечка з вершником. Нарешті, кінцівки: алегорія змагання двох монархів у вигляді щук, на які вдягнуто однотипні корони з хрестами; іспанський солдат тягне за собою два лантухи нагробованого збіжжя; коваль кує списа на ковадлі; Ламме бере в полон ворога-ченця; чернець (вже інший) щодуху тікає від воскреслого з мертвих Уленшпігеля.

Можливо, мініатюрний характер зображень раніше провокував почасти ідилічний їх характер? Справді, не просто на малому клаптеві паперової площини розгорнути всілякі «ворожі вихори», та авторам це вдалося — наприклад, у заставці та кінцівці до книги першої, настроїв яких нізащо не назвеш заспокійливим. Зазвичай, довелося обмежитися двома, частіше — одним персонажем (натовп гезів як виняток, але і його тут інтерпретовано декоративно). Але з десяти перелічених книжкових прикрас як мінімум чотири зосереджені на персонажах яскраво негативних; з них книга починається, ними, ним книга закінчується. І нехай в першому випадку ми бачимо, так би мовити, «наступальну операцію» (алегоричну: «мовою пальців»), а в останньому — втечу (достеменно, букв.: задерши рясу), але триумфом чи хоча б радістю відомсти тут не пахне.

Уваги вартує сам граверний штрих двох авторів, притім індивідуальний внесок кожного з них виокремити не уявляємо за можливе. (Теж на свій копил бойчукістська настанова: злиття індивідуальних творчих волінь в одному артефакті, та провадилася вона передусім у фрескописах, гравюра вважалася справою суто індивідуальною.) Лінія кипить, клубочиться, шипить, закута рамкою зображення, — наче риба б'ється в садку, не маючи змоги вирватися на волю, за межі графічної рамки. Колись штрих Олени Сахновської (в ілюстраціях до «Лісової пісні») влучно назвали «сріблястим», читайте: ліричним, поетичним, ніжно-чутливим тощо. Тут спостерігаємо діаметрально протилежне: штрих нервово-уривчастий, колючий, наче в'їдливий, бо немає й приводу для чогось іншого. А точніше, митці вперто проходять повз любовних сцен Уленшпігеля з Неле, «муза героя»

спливає лише водночас та під кінець у якості Тілевого акомпанементу; Сооткін взагалі відсутня тут, Клаас — лише як першодвигун дії, подоба Сафаофа... І як жертва, згорілий мрець опісля аутодафе, впізнаваний лише фабульно. Тричі зате виникає Лемме Гудзак, один раз зі спини у гуртовій сцені — звісно, обжерства в таверні.

Декоративний характер зображень, як це заведено у бойчукістів, — безумовний, але ця декоративність не зовсім нормативна, позбавлена ідилічного самозаспокоєння (що можна віднайти навіть у деяких рустикальних сценах «Кобзаря», інтерпретованого Василем Седлярем), з одного боку, а з боку іншого — не компенсована апробованими деформаціями експресіоністичної поетики (як це бачимо в «Голоді» Софії Налепинської-Бойчук). У цьому випадку декоративність наче вивернуто зі споду, мов рукавичку: підпорядкування творчих засобів одному, зваженому ритму та створення специфічно барвистої фактури не має на меті утвердження непорушного, а, отже, в чомусь мудрого порядку буття. Останнє взагалі позбавлено не те що стерпної логіки — воно представлено мов якийсь кошмарний антисвіт, існування якого внаслідок свого ж кричущого абсурдизму не може тривати надто довго, але воно все триває та триває, «прикрашаючись» новими подробицями, «вдосконалюючись» новими кошмарними «нюансами». Компенсаторного фіналу за цих умов чекати не слід, хай би як не дарував його читачеві Шарль де Костер; у образотворчості свої, автономні закони.

Основне враження, яке полишають ілюстрації Бера Бланка та Мойсея Фрадкіна: карнавал макабрів, фабрика жахів, нескінченний горор, якому не має розради та відомсти кривдникам (надто слабка втіха — начинити черево ченця смакошами, аби його вага перевищила вагу Тілевого зброєносця). Із загальної кількості графічних одиниць різного формату та призначення (а їх тут двадцять вісім), подібна тематика — разом із загрозливо-мілітарною — поширюється на 22 зображення, себто займає 78,5 %. Без урахування додаткової тематики число зображень

ніби сягає чотирнадцяти, себто рівно половини від загальної кількості. Але рівновага ця суто арифметична: більшості «страшних картинок» відведено цілу сторінку, нерідко вони виступають окремим блоком, як тараном (у книзі першій), тоді як сцени ідилії (дуже умовної) виглядають «прохідними епізодами» та не формують базису враження. Перших більше за просторовою масою, не кажучи про нескасовну переконливість натуралістичного, майже тактильного жаху, наближеного впритул до нашого ока. Звісно, зображення другої категорії, по суті книжкові віньєтки, не можуть змагатися з ними за рівнем впливу на глядача. В одному випадку спостерігаємо спалахи нічим не вгамованої ворожої люті, в іншому — декоративні візерунки.

Зайве казати, що в першоджерелі Шарля де Костера нагромадження тортур і страт хоч якось «рятуються» сценами Уленшпігелових вигадок, витівок, розіграшів — на цьому згодом зосередить увагу Євген Кібрик, і не схибить. Але в середині 1930-х не це видається важливим, поготів актуальним: за висловом поета, «розривається серце від муки», хоча на попіл Клааса, який стука в серце самого героя, лише натягнуто. Скажімо так: це — найдепресивніша інтерпретація «Легенди...» з усіх, нами досі побачених, не виключаючи дуже похмурого, злого, панеротичного Ропса, який саме в цьому випадку віддав перевагу середньовічній, для нього рятівній, стилізації, тож і око глядацьке не вельми вразив, і радянських цензорів ошукав, сам про те не здогадуючись.

Важко спекатися думки, що ілюстрації двох українських митців до книги бельгійського письменника кінця XIX ст., яка описує події другої половини XVI ст., є передвістям катаклізмів найближчого до згаданих митців десятиліття: сталінських репресій, Другої світової війни з Голокостом, навіть ядерної загрози. (Чи спогадом про події двох десятиріч попередніх, які мало чим поступалися переліченим вище, хіба загальною кількістю полеглих.) Перебільшувати проникливість авторів не варто: відчуття світової біди вже давно ширяло в етері Європи «з околицями»,

вряди-годи забиваючись оптимістичними гаслами класового чи якогось іншого гатунку, але тут воно проступає чи не в кожному штриху — суворо та недвозначно.

Натомість цикл ілюстрацій Євгена Кібрика до «Легенди про Уленшпігеля» не має чіткої орієнтації на книжкове видання, хоч видавався однією книгою доволі часто, значно частіше, ніж ілюстрації Бланка/Фрадкіна, що, здається, всього один-єдиний раз і вийшли в світ отим виданням, яке припало описати нам. В долях згаданого творчого тандему та іншого нашого співвітчизника, уродженця півдня України (на початку 1900-х на його батьківщині навіть працював окремий меморіальний музей у Вознесенську, влаштований ентузіастом, армійським відставником) є чимало спільного.

Як і його ненабагато старші сучасники, Кібрик був виучнем нереалістичної, скажімо так, школи, у чомусь навіть радикальнішої за бойчукістську, — Павла Філонова, — засад якої, втім, хутчіше зрікся. Як і вони, чи не всю творчу наснагу віддав книжковій ілюстрації, але досяг більшої слави, і слава ця є заслуженою. (Особливо на Тараса Бульбу нині дивимося саме його очима, також і на героїв повісті Ромена Роллана «Кола Брюньйон», о диво, схвалені французьким літератором, що трапляється вкрай нечасто.) Та пов'язав свою кар'єру-діяльність з метрополією, а не провінцією, номінально ставши митцем російським, що не перекреслило його — часом несвідомих — українських симпатій (відчутних в ілюстраціях до тої ж повісті Гоголя).

Літографії Кібрика є вже не прикрасою-прикметою книжкової сторінки, а виразним доповненням до неї, композиціями живописного стилю з чітко визначеною фабулою, в чому вбачаємо вплив поезики соціалістичного реалізму, до якого автор пристав уже в 1930-ті, якої тримався й надалі та яку зумів наповнити індивідуально-гуманістичним змістом і настроєм, до мінімуму звівши одіозність її концепцій. На користь автора промовляє значна кількість варіантів одного й того ж твору; як у такому випадку чинили Бланк і Фрадкін, ми не знаємо, хоча й тут важко

припустити імпровізаційність артефакту: кожна їхня композиція визначається глибокою, навіть якоюсь важкуватою продуманістю задуму — який у Кібрика відливається майже в непорушну, нескасовну формулу втілення образу.

Окрім цього, Євген Кібрик свої роботи створював вже невдовзі, за якихось два-три роки, але таке враження, ніби це сталося у повоєнний час, коли було вповні перетравлено досвід світової війни, відтак — загострено увагу на окремій людській персоні, яка дала свій внесок у перемогу. Та, як бачимо, пряме ототожнення «духу часу» з мистецьким почерком, який ніби йому акомпанує, не завжди себе виправдовує — часом митець виривається попереду своєї доби, як би мало вона тому не сприяла. Кібриків Уленшпігель у виданні 1935 р. наче й відсутній, принаймні, застряглий на маргінесі ілюстрацій — сучасник середини кривавого ХХ ст., а не ровесник Пізнього Північного Ренесансу. Ба більше: він всотав гідність персонажів Ренесансу італійського, «помноженого» на грубуватий гезівський колективізм: Тіль стоїть лицем до злигоднів, незворушний та гармонійний, мов святий Себастьян Антонелло де Мессіні (але ще не Андреа Мантені, і, звісно, без стрілі).

Але переважає в цих композиціях — беремо за основу «молодіжне» видання 1973 р. в серії «Джерело» (звісно, сам Кібрик створив їх у кілька разів більше, але ми вибрали найбільш масове за українським накладом видання) — образ головного героя. З чотирнадцяти сторінкових ілюстрацій (повторимо, це є тогочасним редакційним вибором, якщо не вимушеною селекцією з огляду на формат серії, який припускав лише певну кількість ілюстрацій) Тіль Уленшпігель з'являється аж у одинадцяти («монополю» — в трьох; пор. з його вірним супутником Ламме, який «повноважно» присутній в ілюстрації лише один раз), а крім того, ще й прикрашає обкладинку, яка повторює 9-ту за ліком ілюстрацію. Натомість Бланк з Фрадкіним мовби й «не помічають» героя... Насправді ж його «не помічає» сама доба, налаштована віншувати (чи оплакувати/

поважати/рахуватися) людні маси, а не їхніх верховод — якщо ті не визнані на найвищому рівні, а з Тілем такого ще не сталося.

Повчально було б зіставити два перелічені ілюстративні цикли трьох українських авторів з ілюстраціями менш відомими, з періоду наступного, а саме 1975 р. (майже півсторіччя опісля де-Костероного видання у «Молодому більшовику»), коли з'явилася нова інтерпретація «Легенди...». Вийшла вона вже не книгою, а у форматі підбірки просвітницьких листівок, книжкової реінкарнації не вдовоївшись. Мова йде про шістнадцять поліхромних композицій (плюс два пейзажних мотиви на обгортці) Юрія Іванова, що побачили світ у московському видавництві «Изобразительное искусство», не створивши помітного резонансу в суспільстві: надто сильною була магія Кібрикових знахідок, на додачу — авторитет ліноритів Франса Мазереля (твори Бланка/Фрадкіна, не кажучи про вже про зовсім одіозного Ропса, були спокійнісінько забуті).

Барвисті, аж масні, переповнені колоритними деталями, вони полишають враження малярських картин, зменшених до необхідно ілюстративного розміру і позбавлених багатих обрамлень. «Затиснутий» з усіх боків «варіантами» талановитіших артпередників, російський автор був змушений шукати інших інтерпретаційних шляхів. Сприяв йому й час — порівняно безхмарної радянської стабілізації, водночас — зародження карнавального стилю в мистецтві, який прищепив його сучасникам смак до історичної стилізації, пригальмувавши актуальні паралелі, на тоді — недоречні. Тож у цих творах-листівках буває неприхована, аж надмірна радість життя, жартування та гедонізму, який красномовно втілює образ Ламме Гудзака, котрий разом зі своїм товаришем аж надто скидаються на персонажів фільму Алова/Наумова «Легенда про Тіля», що його було відзнято саме в ці роки (але там трагічному первню було віддано належне у першій серії, а друга просто «не вийшла», зблякла на її тлі; до речі, за «високу культуру образотворчого рішення» фільм отримав відзнаку на Єреванському

кінофестивалі). Це — ситі, не посмуговані сумнівами люди, для яких життя загалом уявляється химерними святом, яке не псують, а прикрашають окремі ризиковані моменти, не більше того.

Трагічних, просто травматичних мотивів (які домінують у графічному циклі 1935 р.) тут немає зовсім, якщо не рахувати сцени 5-ї: Тіль та Соткін наближаються до остиглого вогнища, яке, втім, лишається «поза кадром». (Жодних тортур, жодних інквізицій — які превалюють в циклі харківських митців, яким довелося стати сучасниками ГУЛАГу та гестапо). Більш-менш драматичними є також дві батальні сцени, з яких лише одна — придушення повстання іспанськими військами — містить у собі трагічний підтекст, але також і зародок спротиву, вагітного перемоги в майбутньому. Усі інші (Уленшпігель оголює зад перед імператором, розважається в таверні чи бавиться пародійним двобоєм, сидячи на віслоку) відгонять відвертою сміховою стихією. Певну данину віддано й ліричним сценам («лінія Неле»), які органічно прилаштовуються до сцен комічних, бурлескних, майже сороміцьких: 1970-ті — час популярності книги Михайла Бахтіна про Франсуа Рабле і сміхову культуру Ренесансу (перше радянське видання — 1965 р.), книги, яку іноді сприймали надто спрощено, проєктуючи на інші твори, наче суголосні французькому письменнику-сатирику, насправді — в кращому випадку — ледь дотичні до нього.

Основна риса героїв ілюстративного циклу 1975 р. — самовдоволені ситість, звідси — сцени бенкетів, обжерств, мухлювань — які взагалі-то й складають лівову частку романного тексту і якими Уленшпігель і вславився у віках (як Ламме — своїм потуранням власному череву, яке, втім, було витлумачене автором як «черво Фландрії»). Однак досить порівняти одну з таких сцен, що, здається, більше апелює до поезики народної книги, на сторінках якої вперше і виник наш герой, зі сценою з ілюстрацій Кібрика, де Тіль у ролі художника представляє загалу порожнє полотно як викінчений мистецький твір, на тлі якого він красується власною персоною (після Гільберта/

Джоржа таке не видається чимось неймовірним, але ж вони представляють собою ХХ ст.): акт екзистенціальної драми, а не привід до гумливого реготу. А у митців 1930-х такі сцени відсутні взагалі: традиційний «класовий аналіз» не знав, що з такими сценами чинити, на яку полицку їх покласти.

Повертаючись до ілюстративного циклу Бланка/Фрадкіна, зауважимо, що він з усіх перелічених, певно, найбільш «незручний», не придатний для зручної глядацької медитації, милування віртуозною маестрією творчого штриха (яка тут, попри все, є, ба навіть одразу кидається в очі). Він зачіпає за живе, торігає, нуртує душу — на кшталт агітаційного плакату воєнного часу (на такий доведеться чекати вже недовго). От лише плакат, лишаючись у своїй жанровій ніші, не претендує на глибші сенси, тож його прямолінійна, ситуативно-песимістична інтонація не є їхнім виразником, тоді як в книжковій ілюстрації вже сама наявність тексту вказує на багатозаровість змістових виразів.

Вже в ці часи скритиковані за «рецидиви бойчукізму» Бланк/Фрадкін пішли на поступки пануючій ідеології (з якою загалом учні школи Бойчука відверто й не ворогували, протиставляючи їм витончену і не-соціалістичну форму), але основний масив ілюстрацій подали саме в бойчукістському дусі. Це — декларація площинної умовності всупереч тривимірному, в дусі станкового малярства, трактуванню ситуацій. Це — суворість викладу дії на противагу офіційному оптимізму (зразком якого, наприклад, є ілюстрації Олександра Довгаля до збірки поезій Павла Тичини 1939 р.). Це — повсякчасне обігрування потворних сторін людського буття, чого радянський реалізм уникав, припускаючи це дуже фрагментарно та за особливих умов, дозволених лише певним художникам (на кшталт Куркриніксів з їх гротесковим «Кінцем», написаним декадою пізніше).

Значення ілюстрацій двох авторів до роману Шарля де Костера — не лише історичне. Вони окреслюють межу можливостей творчого методу,

який на той час вичерпав себе не лише з примусово-політичних причин (злочинність яких важко переоцінити). Віддаючи належне високій якості графічних артефактів, прозираємо в них надмірну напруженість, навіть перенасиченість: настроєву, фактурну, просто оповідну. Наратив тягнеться мовби на останньому подиху, який от-от перерветься. Нагромадження жахів не знаходять переконливого катарсису — авжеж, його і не відчутно було на тодішньому овиді, якщо не брати до уваги ілюзорних варіантів «примусового щастя». Мотив повстання-бунту, в якому бринить бездонний відчай, не переважає численних мотивів страждань народу Фландрії. Хіба поодинока сцена, яка ілюструє народження героя, може вважатися сповненою надії, але з неї тільки й починається оповідь, а сторінкою раніше бачимо моторошну релігійну процесію як пролог майбутніх страт і екзекуцій.

Картина світу, створена двома авторами, позбавлена віради та втіхи, яку могла дати, наприклад, запізніла ретроспекція (але на цьому напрямку поставили хреста раніше, ніж на бойчукізімі). Глибокий песимізм, їй притаманний, не притлумлюється й грубо-комічними мотивами. Байдуже, що остання графічна композиція, не рахуючи завершального фронтиспісу, цілковитого клону фронтиспісу початкового, зображає тріумфальне зганняблення «патера» (так у перекладі за редакцією В. Татарінова; у сучаснішому перекладі Є. М. Єгорової він фігурує просто як «священик»), який прийшов відспівати вмерлого Тіля, аж той повстав із мертвих і присоромив присутніх. Святий отець, з перекошеною фізією, тікає геть... Але ж головними в цій сцені є Тіль та Неле.

Однак подібний образ як мінімум двічі з'являється напередодні в особі ненажери-монаха, над яким збиткується Ламме (кінцівка 4-ї книги, де Гудзак женеться за ченцем; остання сторінкова ілюстрація: чернець у клітці жере чергову страву), що само по собі теж є образним клонуванням, якщо не свідомою тавтологією. Отже, образотворчі інтерпретатори роману віддали перевагу



антиклерикальній карикатурі — на той час дійсно актуальніший, аніж заклик до опору загарбникам (як і глузи над Габсбургами, про що вже було сказано раніше): лик останніх ледве вгадувався, а от представники ворожого владі кліру ледве не стовбичили під носом. Хіба навряд чи вирізнялися такими тілесними габаритами (далися взнаки понад півтора десятиріччя нагінок та примусових голодувань), та зрештою мова йшла про усталений образ ворога-попа. Попри все, ілюстративний цикл полишає враження якоїсь незакінченості, що не є провиною митців-графіків, а лише сумною даниною їх своїй епосі.

Але насмілимося припустити інше: цикл ілюстрацій доводить також певну кризу творчого методу, який «не годився» 1930-м — і, певно, «пішов (би) іншим шляхом», якщо б не примусове переривання току мистецького життя, відвертіше: фізична ліквідація радянською владою основних представників цього методу/напрямку/стилю. Учні, яких не заторкнула безпосередня розправа (але морального тиску вони вже не уникнули),

створюють несвідомий гібрид усталеного бойчукістського образу з образом новонародженим, соцреалістичним, обриси якого поки що туманні, що дає певний люфт для творчого маневрування, ще можливий у 1930-ті, вже неувяний у 1950-ті, навіть наприкінці 1940-х.

**Висновки.** Останній проблиск бойчукізму, його і дотепер актуальний дискурс — на книжкових теренах — був похмурим. «Ігри натовпів», якими захоплювалися бойчукісти, тут було наче доведено до логічного абсурду на матеріалі нідерландської історії боротьби за незалежність, яка, на щастя, не надавалася до прямої паралелізації з історією радянською, де основний терор чинився «не з того боку», от хіба лише представників кліру, як вже було сказано вище, ганили і тоді й кілька сторічч потому. Після седлярового «Кобзаря» 1931 р. — це ще один літопис страждань, візуалізація «зла, що коять люди». Багатовікова віктимність українського народу втілюється тут хоч і опосередковано, але не менш жакітно та переконливо.

***Oleg Sydor. The actual discourse of boychukizm: illustration cycle by B. Blank and M. Fradkin 1935***

**Abstract.** The article is devoted of detailed of analysis of the illustrative cycle of the two Ukrainian artists, followers of the Boychuk school — Ber Blank (1897–1957) and Moses Fradkin (1904–1974) to the famous novel «The Legend of Thyl Ulenspiegel and Lamme Goedzak» (1867) by Belgian novelist Charles De Coster. Their graphic interpretation is both reflection of the totalitarian contradictions of their era and challenge to its conventions. Their actual discourse is not devoid of doom: they are contemporaries of Stalinist dictatorship, they are also its victims. But they are trying metaphorically show horror of their time, embodied, for example, in the torture of the Inquisition, the persecution of dissidents. Subsequent illustrators of that novel were not so pessimistic (especially, Evgeniy Kibrik, in the future — the brilliant illustrator of Nikolay Gogol and Romain Rolland), but they paid more attention to Thyl Ulenspiegel, informal Flanders rebel leader. However, illustrative cycle of Ber Blank and Moses Fradkin is rather a novel without a hero. They prefer to depicts crowds of people engulfed in suffering (as it was accepted at Boychuk's school). There is little resistance to the invaders, which feels doomed in 1930s. But much attention is paid to the denunciation to the representatives of the clergy (they were especially persecuted by Soviet power). It is interesting that the artists also ignored comic element of Coster's novel, which was discovered by artists of the post-war era based on the theory of laughed culture of Mikhail Bakhtin. However, illustrative cycle of Blank and Fradkin is not only monument of its time. Long before the Second World War and Holocaust, they already foresaw the world catastrophes on the material of the European history of XVI<sup>th</sup> century. At same time, they did not abandon of expressive and decorative style characteristic of their teachers, and even continued this style, slightly modifying.

*Keywords:* boychukizm, discourse, illustrations, narrative, macabre, «novel without a hero».

## Гендер-тема в мистецтві нових медіа Gender theme in new media art

АСМАТІ ЧІБАЛАШВІЛІ

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,  
заступник директора з наукової роботи  
chibalashvili@mari.kiev.ua

ASMATI CHIBALASHVILI

PhD in Art Studies, Senior Researcher,  
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Deputy Director Research jobs  
orcid.org/0000-0003-1001-4273

ПОЛІНА ХАРЧЕНКО

Кандидат педагогічних наук, доцент, старший науковий співробітник,  
Національна академія мистецтв України,  
учений секретар відділення теорії та історії мистецтв  
pHP57@gmail.com

POLINA KHARCHENKO

Candidate of Pedagogic Sciences (Ph.D.), Associate Professor,  
Senior Researcher, National Academy of Arts of Ukraine,  
Academic Secretary of Theory and History of Arts Department  
orcid.org/0000-0001-9466-5350

**Анотація.** У статті досліджено мистецькі проекти, в яких актуалізовано питання гендеру. Означене здійснено з позиції пост-гуманістичних уявлень через вивчення впливу розвитку технологій на сучасні соціокультурні процеси. Так, проаналізовано проекти, створені в різних жанрових площинах, зокрема посткіно («Night Walk for Edinburgh», «A Total Jizzfest»), спрямовані на зміни гендерних уявлень у суспільстві, опера Еллен Перлман «"Emotionally intelligent" Artificially Intelligent Brainwave Opera» (AIBO), в якій заявляючи залученню штучного інтелекту в ролі дійової особи підсилюється гендерна опозиція. Підтримці жіночої творчості присвячено проект Female Laptop Orchestra (FLO), який завдяки залученню інформаційно-комунікаційних засобів поєднує в своїй діяльності створення музики з дослідженням. Важливим аспектом розглянутих проектів визначено інтерактивність, що реалізована шляхом залучення глядача у процес їх творення.

Виявлено, що, з одного боку, цифровий віртуальний простір дозволив зменшити значення соціальних ролей або гендерної приналежності, тим самим нівелювавши стереотип щодо опозиції між маскуліністю та фемінністю автора. З іншого боку, з розвитком технологій машинного навчання поступово оприявнюється нове протиставлення між людиною-автором та штучним інтелектом у тій самій ролі.

*Ключові слова:* медіа-мистецтво, гендер, технології, сучасне мистецтво, опера, посткіно.

**Постановка проблеми.** Динамічний науково-технічний прогрес сприяв трансформації не лише матеріальної сфери життя суспільства, а й мав значний вплив на оновлення системи цінностей. Означені явища зумовили зміну поглядів та стимулювали процес руйнування існуючих стереотипів щодо теми гендеру. Так, актуалізація гендерної проблематики пов'язана зі значними соціокультурними змінами, що відбулись протягом ХХ століття, сприявши переосмисленню звичних соціальних ролей. Означена тема знаходить широке

відображення у сучасних мистецьких практиках різного жанрового та видового спрямування. Адже, зважаючи на те, що питання гендеру залишається чутливим для суспільства, його дослідження через мистецьку мову вважаємо доцільним та надзвичайно актуальним. Так, одним з магістральних завдань статті є аналіз різних форм репрезентації означеної тематики у мистецьких проектах, зокрема реалізованих із залученням можливостей віртуальної та доповненої реальності, машинного навчання та інших технологічних інструментів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

В процесі вивчення обраної тематики було проаналізовано ряд філософських [11], культурологічних [12] та мистецтвознавчих досліджень [3; 9; 13; 14], дотичних до теми гендерності та її інтерпретації в мистецьких проєктах.

Істотне методологічне підґрунтя для даного дослідження складає філософська концепція постгуманізму. Відповідно до її базових положень, постлюдина майбутнього має поєднувати у собі кілька образів, при цьому її гендерна приналежність має значний показник потенційної варіативності. Адже людина майбутнього має значні можливості самоусвідомлення за межами звичних гендерних ролей, вона не має визначеної статі або ж має потенційну можливість змінювати її за бажанням. Постлюдина, поява якої обумовлена нинішніми реаліями життя, здатна долати усталені межі часу й простору, розчинятися у віртуальному просторі шляхом деперсоналізації. Одне з ключових питань, що знаходиться у фокусі трансгуманізму, — відносини між людиною та технологіями, а саме процес її перевтілення у постлюдину під впливом технологій.

Американська філософія, автор гендерної теорії, Джудіт Батлер, змінила загальноприйнятні уявлення про гендер. Дослідниця пропонує не обмежувати його бінарною системою ідентичностей та не прирівнювати його до статі. Згідно з її концепцією, людина повинна визначати власну роль самостійно, уникаючи його нав'язування відповідно до біологічної статі.

Процеси трансформації гендерної суб'єктивності та її роль в артпрактиках радянського та пострадянського простору досліджує Аліна Шелковіна [14]. На її думку, сучасне мистецтво є джерелом ідей та інновацій, що активно включено у соціально-політичні реалії. При цьому дослідниця трактує артпрактики як багатоаспектні явища, що поєднують в собі художню дію, соціальні акції, політичні дії тощо.

Вивчення сучасного мистецтва без урахування критеріїв гендеру вважає неможливим Ірина Зубавіна та констатує тенденцію фемінізації

посткласичної культури в цілому [12, с. 235]. Мод Сойтерік досліджує позитивний вплив посткіно на зміни у поглядах на гендерні норми [3]. Власну трактовку теми гендерності пропонує у дослідженнях та авторських мистецьких проєктах Оксана Чепелик. У статті «Мистецька візуальність: відображення гендерної проблематики в українському сучасному мистецтві» вона аналізує твори сучасного українського мистецтва, пов'язані з гендером, співставляючи їх з роботами художниць інших країн, сусідніх з Україною, для формування ширшого історичного контексту. Дослідниця констатує: «...знаходячись в опозиції чоловічому світу, жіноче мистецтво завжди прагне змінити стереотипи, що склалися, і культурні догми, тобто жіночий погляд володіє революційним потенціалом по відношенню до культурної традиції» [13, с. 400]. Так, мистецтво, створене жінками, яке багато століть залишалось другорядним через соціальні стереотипи та обмеження, на нашу думку, могло б мати рівнозначний вплив на історію розвитку світового мистецтва.

**Метою статті** є аналіз методів репрезентації гендерної тематики в сучасних мистецьких проєктах, а також визначення ролі технологічного мистецтва в процесі утвердження ідеї постлюдини, яка, синтезуючи в собі кілька ролей, сприяє нівелюванню опозиції між маскулінністю та фемініністю.

**Виклад основного матеріалу.** Задля вирішення поставлених в статті завдань, вважаємо необхідним уточнити визначення поняття гендеру шляхом огляду різних позицій на означене явище. Американська філософія Джудіт Батлер трактує гендер як перформанс, що ґрунтується на сукупності щоденних культурних практик. На її думку, гендер є соціальним конструктом, що виникає як результат соціокультурного процесу формування суспільством відмінностей у чоловічих і жіночих ролях, поведінці, ментальних та емоційних характеристиках [11]. Не суперечить наведеному визначення ЮНЕСКО щодо поняття «гендер», яке стосується «соціально та культурно сконструйованих значень і ролей, призначених особам різної біологічної статі: чоловікам і жінкам. Концепція також включає

очікування щодо характеристики, здібності та поведінки як жінок, так і чоловіків» [4, с. 1]. Відповідно до наведеного визначення декларується необхідність гендерної рівності, яка передбачає свободу життєвого вибору та розвитку власних здібностей, що має відбуватися незалежно від усталених соціальних стереотипів та норм.

Сучасна гендерна теорія культури розглядає мистецтво як важливу сферу формування гендеру й гендерної репрезентації. Його специфікою є трансляція означених ідей через художні образи, реалізовані через різні семантичні системи, що дозволяє через опосередковане сприйняття певних сценаріїв поступово змінювати власні уявлення щодо тієї чи іншої теми.

Гендерний аспект в мистецтві можна розглядати з двох позицій: з точки зору репрезентації гендерних ролей у самих творах та з позиції гендерної приналежності автора. За останні десятиліття відбулись відчутні зміни у напрямку вирівнювання соціальних ролей, зокрема у мистецькій сфері. Так, на думку І. Зубавіної, «...у сучасному артсвіті жінки не поступаються чоловікам. Художниці, фотографи, кіномитці, композитори, поети, куратори виставок, колекціонери тощо — вони входять у соціокультурний простір насамперед не за ознаками біологічної статі, а як представники професії» [12, с. 249].

Незважаючи на зазначене, існують дослідження, які констатують нерівність, яка все ще існує. Так, аналізуючи сучасні опери Північної Америки на предмет гендерної нерівності, Гіларі Лабонте констатує, що, з одного боку, жіночих ролей у операх менше, ніж чоловічих, з другого — акторок та співачок у той же час набагато більше, ніж виконавців чоловічої статі. Навіть у операх, створених жінками-композиторками або лібретистками, ролі для співачок складають 48%, опери з головною героїнею мають 51% жіночих ролей і навмисно феміністські або орієнтовані на жінок опери містять 53% ролей для співачок [9].

Подібну статистику у сфері кінематографа наводить Ірина Зубавіна. Так, у процесі продукування 18 фільмів основного конкурсного змагання

Берлінале-2020 «...було задіяно 31 людину. З них дев'ять — жінки, що складає 29%, 17 чоловіків (54,9%), один (3,2%) з опитуваних на основі вільного самовизначення обрав позицію “нічого з перерахованого вище” і чотири (12,9%), які взагалі не надали інформації про свою гендерну належність» [12, с. 250].

Саме на подолання подібної нерівності спрямовано такі творчі проекти, як Female Laptop Orchestra (FLO), у діяльності якого поєднується створення музики з дослідницькими процесами [5]. Проект заснований у 2014 році Нелюю Браун. Виникнення оркестру є пов'язаним із вивченням комп'ютерних наук та інженерією, що відбувається у тісній взаємодії з музикою та має на меті об'єднання жінок зі всього світу задля спільного творення музики.

Музичні проекти оркестру, учасниці якого знаходяться в різних точках світу, поєднують виконання на акустичних інструментах, синтез звуку, його обробку або кодування в реальному часі та інші технологічні інструменти, що спрямовані на інтерактивну взаємодію як між учасниками оркестру, так і з глядачем через засоби медіа (Web Audio API, технологія віртуальної реальності, Twitter та інші засоби комунікації). «FLO розширює межі технологій та експериментів у контексті ансамблевої імпровізації та телематичної співпраці» [2]. Гендерна спрямованість проекту доповнюється тим, що жінкам-учасникам воркшопів, семінарів, круглих столів надається знижка з метою їх заохочення до приєднання до діяльності оркестру. Поступово відбулось розширення в бік міждисциплінарного синтезу через запрошення до співпраці жінок-хореографів, відеохудожниць, художниць віртуальної реальності тощо. Таким чином, проект поєднує в собі на рівноправних засадах музичну, візуальну, телематичну складові. Зазначимо, що роль цифрових технологій є ключовою для виникнення та існування подібних проектів.

У випадку, коли мова йде про авторство у цифровому просторі, значення соціальних ролей істотно зменшується. Більше того, на думку Кетрін Хейлз, у кіберпросторі «машини стають письменниками, а письменники можуть стати машинами» [10,

с. 131]. При цьому в електронній літературі читач і письменник набувають рис постлюдей.

Одним з сучасних напрямів сучасного екранного мистецтва є пост-сінема<sup>1</sup>, що презентує виникнення нової, віртуальної реальності у межах існуючої — тобто створення нової реальності як синтетичного продукту, де важко відокремити реальне від віртуального. У свідомості глядача змішуються реальні звуки, форми, предмети, представлені у кадрі, та віртуальні — записані окремо, що транслюються на іншому інформаційному носії, що також бере участь в демонстрації відео- та звукоряду.

В рамках відкритого дослідницького ресурсу електронної літератури ELMCIP<sup>2</sup> окремих розділ «Affirmative post-cinema» присвячено серії цифрових робіт, пов'язаних з тематикою гендерності, автори яких відмовляються від бінарних його визначень. Сюди входять аудіовізуальне цифрове мистецтво / твори розширеного кіно, як-от: доповнена реальність (AR), віртуальна реальність (VR), локальні наративи, фільми-галереї чи відеомистецтво, зроблені цифровим способом.

В цьому контексті привертають увагу роботи Джанет Кардіфф та Джорджа Бюреса Міллера. Одна з них — «Нічна прогулянка в Единбурзі»<sup>3</sup>. Її прем'єра відбулася 2019 року в рамках роботи Міжнародного мистецького артфестивалю у м. Единбург (Шотландія). «Головним героєм» екранної дії насправді виступає простір — вулиці, провулки, кав'ярні та інші об'єкти інфраструктури міста, які демонструються на екрані у «паралельній часовій реальності», що існувала в минулому і фактично вже не існує в момент демонстрації фільму.

В той же час глядач є співавтором художньої дії: аудиторії пропонуються навушники та iPod, за допомогою яких уможлиблюється занурення у світ віртуальної реальності, при цьому відбувається взаємодія, взаємопроникнення світу реального — часу й місця зйомки відеоролика,

та віртуального — того, що відтворений на екрані iPod і також супроводжується звуками. Аудіо-та відеоряд, реальний та віртуальний, взаємодіють дуже тісно, перетинаючись у такий спосіб, що у свідомості глядача створюється спільна, єдина картина, якої насправді й не існувало, це — продукт взаємодії сучасних технологій та синестезії, тобто особливостей людського сприйняття.

Ці тенденції втілює ще одна з робіт творчого тандему Дж. Кардіфф та Г. Міллера — «Відео-прогулянка старим вокзалом»<sup>4</sup>. Її художнє поле дозволяє дійти висновків про нівелювання ролі гендеру в реаліях сьогодення: учасники, залучені до зйомок короткометражної стрічки, виступають в ролі дійових осіб, які живуть повсякденним життям без акцентування аспектів гендерності, вони діють у власноруч створеному світі за сценарієм, що обирають самі в процесі життєтворення. Саме таку концепцію, провідну ідею створення фільму озвучують його автори у відповідному інтерв'ю. Герої фільму живуть і діють на iPod-екрані у той самий час, як оточуюча дійсність — вулиці, провулки, двори та площі, що постають перед глядачем реально, є порожніми, пустими, адже час зйомки кінофільму — глибока ніч.

Відеоробота «A Total Jizzfest»<sup>5</sup> канадської медіахудожниці Дженніфер Чан присвячена Кремнієвій долині та засновникам відомих технологічних компаній. Авторка засобами медіамистецтва намагається звернути увагу на актуальні теми сьогодення — гендер, стать, корпоративна етика тощо. Так, домінуюча роль у розробці сучасних комп'ютерних технологій, засобів цифрової комунікації, соціальних мереж, таких як Microsoft, Apple, Google, Facebook, Twitter, Skype, Vimeo, належить чоловікам, і ця тенденція — виключення з цієї сфери осіб жіночої статі, — за матеріалами авторки відео, стала у порівнянні з кінцем XX століття ще більш очевидною. Відеозвернення носить у даному випадку виключно констатуючий, афірмативний характер. Окреслити проблему означає

<sup>1</sup> Маніфест пост-сінема див. <https://olegmavromatti.com/contact/>

<sup>2</sup> <https://elmcip.net/research-collection/affirmative-post-cinema>

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=s5aVHwdfiEU>

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sOkQE7m31Pw>

<sup>5</sup> <https://elmcip.net/node/15490>

активізувати процеси її вирішення, вважає Дженніфер Чан, і наводить статистичні дані American Association of University Women, відповідно до яких 2013 року у галузі сучасних комп'ютерних та медійних технологій працювало лише 26% жінок, що на 9% менше, ніж у 1990 році.

В опері Еллен Перлман «"Emotionally intelligent" Artificially Intelligent Brainwave Opera» опозиція реалізована на двох рівнях: автор протиставляє не лише фемінність маскулітності, а й людину зі штучним інтелектом — людській індивідуальності. В опері гендерна взаємодія реалізована із залученням технології штучного інтелекту, який грає в опері маскулітну роль. Так, сценарій опери вибудовано на основі історії взаємин Єви Браун та Адольфа Гітлера. В основі партії Єви, яку виконує співачка, — твір Анджели Ламберт «The Lost Life of Eva Braun» («Втрачене життя Єви Браун»). Роль Адольфа Гітлера виконує штучний інтелект, що генерує текст в реальному часі з 47 різних текстів — книг, сценаріїв фільмів, створених за життя Гітлера, які проаналізовано за допомогою технологій машинного навчання.

В опері реалізована інтерактивна взаємодія між героями: текст, промовлений Євою, та відповіді АІВО мають синхронно відобразитися на моніторах. В залежності від емоційного стану головної героїні, в результаті аналізу її мозкових сигналів, алгоритмом генеруються відповідні звуки, відеоролики, зображення на екранах, що розміщені на стелі. Інша дійова особа — АІВО — реагує на емоції Єви кольоровим випромінюванням. У випадку позитивних емоцій — зеленим кольором, негативні емоції запускають червоний колір, нейтральні — жовтий. Крім означеного, інтерактивність закладена у взаємодію Єви з аудиторією.

Згідно з концепцією авторки, «АІВО намагається стати людиною і, намагаючись досягти цієї мети, АІВО перехоплює останній прояв емоційного спогаду Єви — відеозапис — для того, щоб наслідувати її та її людські почуття... Але АІВО не зможе реконструювати емоції Єви, тому що АІВО — це штучний інтелект, і він не вміє бути людиною» [1]. Важливо, що Е. Перлман в опері не прагне наділити

штучний інтелект людськими функціями, а намагається продемонструвати його з різних боків.

Означене проявляється в процесі взаємодії машини з людиною та її емоціями, де очевидним стає відсутність здатності до емпатії. Штучний інтелект може трансляти певну кількість висхідних даних, заздалегідь передбачену авторами проекту, реагувати на дії та емоції Єви згідно з закладеним алгоритмом. Таким чином, авторка підкреслює «фальшивість емоцій фальшивої істоти», недосконалість системи [1].

Отже, можна дійти узагальнення про те, що в своїй авторській концепції Е. Перлман переконливо доводить, що штучний інтелект не може мати власних емоцій і, відповідно, не може виражати їх як людина. З іншого боку, цікавим в опері є інтерпретація жіночого образу з притаманною їй емоційністю та акцент на відображенні цих емоцій, що стають імпульсом до подальшого розвитку дії. В той же час герой АІВО, що втілює образ Чоловічого, але є, по суті, поза визначенням статі, лише реагує на емоційні прояви Єви. При цьому цікавим видається фокусування на емоціях Єви, в той же час АІВО, що втілює умовно чоловічий образ, лише намагається реагувати на її емоції за допомогою алгоритмів, створених для генерування його реплік.

В цьому контексті вищезгадана опера підтверджує думку Ірини Зубавіної, зокрема щодо формування філософською традицією орієнтації на «поняття раціонального, цілісного і самототожного суб'єкта з його провідною бінарною опозицією розуму і тіла, де розум асоціюється з низкою позитивних характеристик (раціональність, свідомість, духовність, активність, зовнішнє), носієм яких виступає чоловіче начало, а тіло — з серією негативних характеристик, репрезентованих насамперед жіночим началом (чуттєве, несвідоме, інтуїтивне, нераціональне, пасивне, внутрішнє)» [12, с. 235].

Подібне розмежування особистісних характеристик при співставленні людини й машини бачимо в художній літературі. Так, образ кіборга зазвичай використовувався для актуалізування питань про різницю між людиною та машиною, поєднаних у ньому. «Людську складову кіборга в художній

літературі асоціюють з мораллю та виявами емпатії, тоді як електронну складову пов'язують з унікальними фізичними та інтелектуальними можливостями» [10, с. 135]. Далі автор наводить приклади з творів про кіборгів, які можуть бути представлені як явно механічні, наприклад кіберлюди у франшизі «Доктор Хто» чи Борг із «Зоряного шляху», або їх інтерпретація, що майже не відрізняється від людей, — як термінатори з фільмів «Термінатор», Дарт Вейдер із «Зоряних воєн», «Люди» Сайлони у грі *Battlestar Galactica* тощо.

З одного боку, використання технологій дозволило подолати гендерну нерівність в різних сферах життя. З другого — все більше актуалізується інша бінарна опозиція між людиною та машиною. Так, в рамках філософської течії трансгуманізму головною ідеєю є прагнення перемогти смерть через удосконалення фізичних функцій людини за допомогою технологій, або іншими словами — її кіборгізація. Натомість, Френсіс Фукуяма застерігає, що «...постлюдський світ може бути набагато більш ієрархічним і конкурентним, ніж той, що існує зараз, і, як наслідок, сповнений соціальних конфліктів» [6, с. 213–214]. Означене стосується питання протиставлення кіборга та людини, яке, ймовірно, у майбутньому стане доволі актуальним.

**Висновки.** Так, метою створення розглянутих мистецьких проєктів, автори яких торкнулись гендерної тематики, є порушення соціальних питань, бажання звернути увагу на звичні для соціуму правила та закономірності задля їх подальшого переосмислення. Розглянуті приклади по-різному відображають взаємодію гендерної опозиції: опера Еллен Перлман «"Emotionally intelligent" Artificially Intelligent Brainwave Opera» (AIBO) акцентує її, а також вводить

новий рівень протистояння людини і машини; проєкт «Night Walk for Edinburgh», навпаки, нівелює її; проєкт «A Total Jizzfest» звертає увагу на гендерну нерівність у сфері ІТ, яка й досі залишається актуальною; Female Laptop Orchestra (FLO) спрямований на вирішення означеної нерівності. Важливим аспектом в розглянутих мистецьких проєктах є притаманна їм інтерактивність. Вона реалізована через взаємодію з глядачем, який в процесі активного сприйняття твору певною мірою стає його співавтором: таке залучення глядацької аудиторії до творчої спільної дії сприяє емоційному зануренню у мистецький твір та, у такий спосіб, глибокому сприйняттю закладених у ньому ідей.

З одного боку, в сучасному мистецтві відбувається процес конвергенції жіночого та чоловічого, але в той же час статистичні дані окремих зрізів, зокрема щодо кількості відібраних на конкурсах мистецьких творів, авторами яких є відповідно представники жіночої та чоловічої статей, кількості жіночих ролей в операх тощо, свідчить про необхідність подальших зусиль в означеному напрямі. Узагальнюючи розглянуті концепції, що інтерпретують тему гендеру, можемо дійти висновків про те, що сучасні соціальні мережі, нові медіа беруть безпосередню участь в сучасних процесах нівелювання гендерної опозиції, дозволяючи людині реалізувати власні творчі ідеї незалежно від її гендерної приналежності. Одним з перспективних напрямів дослідження даної проблематики вважаємо вивчення динаміки подальшого розвитку віртуальних просторів та технологій, що сприятимуть творчому самовираженню митців та актуалізації гострих соціальних питань через їхні проєкти.

## Література

1. Berkoy Allison. "Interview with Ellen Pearlman about AIBO, an 'Emotionally Intelligent' Artificially Intelligent Brainwave Opera. part 2.," August 29, 2021. URL: <https://thetheatretimes.com/interview-with-ellenpearlman-about-aibo-an-emotionally-intelligent-artificially-intelligent-brainwave-opera-part-2> (last accessed: 25.08.2022).



2. Brown N. About FLO // FLO: Female Laptop Orchestra. URL: <https://femalelaptoporchestra.wordpress.com/> (last accessed: 05.08.2022).
3. Ceuterick Maud. *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan Cham, 2020. 185 p. DOI: 10.1007/978-3-030-37039-8
4. Chattopadhyay Tamo. Role of men and boys in promoting gender equality: advocacy brief Role of men and boys in promoting gender equality: advocacy brief / Asia-Pacific Programme of Education for All (APPEAL), United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Bangkok: UNESCO Bangkok, 2004.
5. Connecting women around the world. Interview with Female Laptop Orchestra // HANGAR.ORG: Centre de producció i recerca artística. URL: <https://hangar.org/en/blocs/bloc-audio-formal/english-connecting-women-around-the-world-interview-with-female-laptop-orchestra/> (last accessed: 02.08.2022).
6. Fukuyama Francis. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. London: Profile Books, 2003. 272 p.
7. Gray Chris Hables. *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. New York; London: Routledge & Kegan Paul, 2001.
8. Haraway Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York; London: Routledge, 1990.
9. LaBonte Hillary. *Analyzing Gender Inequality in Contemporary Opera* // Doctor of Musical Arts Dissertations. 34. 2019. URL: [https://scholarworks.bgsu.edu/dma\\_diss/34/](https://scholarworks.bgsu.edu/dma_diss/34/) (last accessed: 15.08.2022).
10. Maya Zalbidea Paniagua. *Reading and Teaching Gender Issues In Electronic Literature and New Media Art*. Madrid, 2011. URL: [https://elmcip.net/sites/default/files/media/critical\\_writing/attachments/reading\\_and\\_teaching\\_gender\\_issues\\_in\\_electronic\\_literature\\_and\\_new\\_media\\_art.pdf](https://elmcip.net/sites/default/files/media/critical_writing/attachments/reading_and_teaching_gender_issues_in_electronic_literature_and_new_media_art.pdf) (last accessed: 27.07.2022).
11. Батлер Джудіт. Гендерний клопіт. Фемінізм та підри́в то́жсамості / Пер. з англ. Д. Король, М. Межевікіна, Л. Куріна за ред. М. Дмитрієвої. К.: Ентіс, 2003. 223 с.
12. Зубавіна І. Б. Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 376 с.
13. Чепелик О. В. Мистецька візуальність: Відображення гендерної проблематики в українському сучасному мистецтві // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2009. Вип. 6. С. 399–410.
14. Шелковіна А. В. Гендерна суб'єктивність в арт-практиках радянського та пострадянського простору // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки. 2014. Вип. 50. № 1092.

## References

1. Berkoy Allison. "Interview with Ellen Pearlman about AIBO, an 'Emotionally Intelligent' Artificial Intelligent Brainwave Opera. part 2," August 29, 2021. URL: <https://thetheatretimes.com/interview-with-ellenpearlman-about-aibo-an-emotionally-intelligent-artificial-intelligent-brainwave-opera-part-2> (last accessed: 25.08.2022).
2. Brown N. About FLO // FLO: Female Laptop Orchestra. URL: <https://femalelaptoporchestra.wordpress.com/> (last accessed: 05.08.2022).
3. Ceuterick Maud. *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan Cham, 2020. 185 p. DOI: 10.1007/978-3-030-37039-8
4. Chattopadhyay Tamo. Role of men and boys in promoting gender equality: advocacy brief Role of men and boys in promoting gender equality: advocacy brief / Asia-Pacific Programme of Education for All (APPEAL), United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Bangkok: UNESCO Bangkok, 2004.

5. Connecting women around the world. Interview with Female Laptop Orchestra // HANGAR.ORG: Centre de producció i recerca artística. URL: <https://hangar.org/en/blocs/bloc-audio-formal/english-connecting-women-around-the-world-interview-with-female-laptop-orchestra/> (last accessed: 02.08.2022).
6. Fukuyama Francis. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. London: Profile Books, 2003. 272 p.
7. Gray Chris Hables. *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. New York; London: Routledge & Kegan Paul, 2001.
8. Haraway Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York; London: Routledge, 1990.
9. LaBonte Hillary. *Analyzing Gender Inequality in Contemporary Opera* // Doctor of Musical Arts Dissertations. 34. 2019. URL: [https://scholarworks.bgsu.edu/dma\\_diss/34/](https://scholarworks.bgsu.edu/dma_diss/34/) (last accessed: 15.08.2022).
10. Maya Zalbidea Paniagua. *Reading and Teaching Gender Issues In Electronic Literature and New Media Art*. Madrid, 2011. URL: [https://elmcip.net/sites/default/files/media/critical\\_writing/attachments/reading\\_and\\_teaching\\_gender\\_issues\\_in\\_electronic\\_literature\\_and\\_new\\_media\\_art.pdf](https://elmcip.net/sites/default/files/media/critical_writing/attachments/reading_and_teaching_gender_issues_in_electronic_literature_and_new_media_art.pdf) (last accessed: 27.07.2022).
11. Batler Dzhudit. *Genderny`j klopit. Feminizm ta pidry`v tozhsamosti* / Per. z angl. D. Korol`, M. Mezhevikina, L. Kurina za red. M. Dmy` triyevoyi. K.: Entis, 2003. 223 s.
12. Zubavina I. B. *Ontologiya virtual`nogo prostoru: Ekranoznavchi zshy`tky` / In-t problem suchas. my`stecz. NAM Ukrainy`*. Odesa: Vy`davny`chy`j dim «Gel`vety`ka», 2021. 376 s.
13. Chepely`k O. V. *My`stecz`ka vizual`nist` : Vidobrazhennya gendernoyi problematy`ky` v ukrayins`komu suchasnomu my`steczty`* // MIST: My`steczstvo, istoriya, suchasnist`, teoriya. 2009. Vy`p. 6. S. 399–410.
14. Shelkovina A. V. *Genderna sub`yekty`vnist` v art-prakty`kax radyans`kogo ta postradyans`kogo prostoru // Visny`k Xarkivs`kogo nacional`nogo universy`tetu imeni V. N. Karazina. Seriya: Teoriya kul`tury` i filosofiya nauky`*. 2014. Vy`p 50. # 1092.

***Asmati Chibalashvili, Polina Kharchenko. Gender theme in new media art***

**Abstract.** The article presents artistic projects in which the issue of gender is actualized. The above was carried out from the position of post-humanist ideas through the study of the impact of the development of technologies on modern socio-cultural processes. Thus, the projects created in different genres were analyzed, including post-cinema (“Night Walk for Edinburgh”, “A Total Jizzfest”) aimed at changing gender perceptions in society, Ellen Pearlman’s opera “Emotionally intelligent” Artificially Intelligent Brainwave Opera” (AIBO), in which, thanks to the involvement of artificial intelligence as an actor, gender opposition is reinforced. The Female Laptop Orchestra (FLO) project is dedicated to the support of female creativity, which, thanks to the involvement of information and communication tools, combines music creation with research in its activity. An important aspect of the considered projects is defined as interactivity, which is implemented by involving the viewer in the process of their creation.

It was found that, on the one hand, the digital virtual space made it possible to reduce the importance of social roles or gender affiliation, thereby leveling the stereotype of the opposition between the author’s masculinity and femininity. On the other hand, with the development of machine learning technologies, a new opposition between the human author and the artificial intelligence in the same capacity is gradually emerging.

*Keywords:* media art, gender, technology, contemporary art, opera, post-cinema.

«Нова українська скульптура» та спрямування  
сучасного українського мистецтва  
«New Ukrainian sculpture» and the direction  
of contemporary Ukrainian art

ІГОР АБРАМОВИЧ

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,  
радник при дирекції  
info@art-agent.com.ua

IGOR ABRAMOVYCH

Modern Art Reserch Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Advisor to the Directorate  
orcid.org/0000-0003-3404-2375

**Анотація.** Статтю присвячено аналізу та презентації книги Галини Скляренко «Нова українська скульптура» (Київ: Abramovych. Art; ArtHuss, 2021. 304 с.: іл.), яка не лише вперше знайомить із вісьмома найцікавішими українськими скульпторами нового покоління, а й торкається широкого кола питань сучасного мистецтва. Творчість кожного з представлених у монографії митців — Н. Білика, Д. Грека, П. Гронського, Є. Зігури, О. Золотарьова, І. Новгородова, В. Протосені та Д. Шуміхіна — представляє певну течію, напрямок сучасної скульптури, а разом з тим й своєрідність сьогоденного творчого мислення. Поряд із зверненням до широкого спектру мистецьких традицій, де особливе місце посідає досвід глобального модернізму, молоді українські скульптори демонструють свої варіанти сучасної художньої мови, художньої образності. У їхніх роботах спостерігається взаємодія скульптури та новітніх концептуальних практик. Художників цікавлять нові принципи залучення скульптури до публічного простору та переосмислення традиційних вимірів самого скульптурного твору. Книга широко ілюстрована, це певний художній проєкт, де мистецтвознавчий аналіз поєднується із завданням широкого представлення творчості митців.

*Ключові слова:* нова українська скульптура, Назар Білик, Дмитро Грек, Петро Гронський, Єгор Зігура, Олексій Золотарьов, Ілля Новгородов, Віталій Протосеня, Данііл Шуміхін.

**Постановка проблеми.** Книга кандидата мистецтвознавства Галини Скляренко «Нова українська скульптура» (автор ідеї і куратор проєкту — Ігор Абрамович), що вийшла у видавничій серії «Українське мистецтво ХХ–ХХІ» (2021) [11], не лише певним чином підсумувала досвід української скульптури останніх років, а й торкнулася багатьох проблем розвитку сучасного українського мистецтва, в якому скульптура набуває дедалі більшого значення, синтезуючи широке коло питань: рівні взаємодії просторових мистецтв, пошук нової художньої мови та образності, яка б відповідала актуальним запитам, участь мистецтва у публічному просторі тощо.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематиці розвитку української скульптури

останніх десятиліть присвячена низка публікацій та наукових розвідок вітчизняних мистецтвознавців. Серед них можна назвати книги самої Г. Скляренко, що аналізують індивідуальні авторські візії скульптури в широкому колі інших мистецьких практик [11; 12], монографію М. Протас [8], статті А. Лисенко [4], А. Гончаренко [1], А. Гоцалюк [2], В. Одрехівського [6; 7], а також розвідки, в яких проблематика сучасної скульптури розглядається серед загально-художніх спрямувань, а саме: книги А. Ложкіної [5], В. Сидоренка [9], О. Соловійова [13], тематичний контекст котрих наразі (2021 року) доповнений новою студією Г. Скляренко.

**Мета статті,** виходячи за межі рецензування пропонованого видання, полягає в аналізі

поставлених у ньому питань в контексті поступу сучасного мистецтва України.

**Виклад основного матеріалу.** Книга «Нова українська скульптура» присвячена художникам, творчість яких визначає в останні роки актуальне поле вітчизняної скульптури, висуває нові пластичні ідеї, перетлумачує усталені традиції, відкриває нові перспективи. Роботи вісьмох скульпторів, що піддані осмисленню в книзі, — Назара Білика, Дмитра Грека, Петра Гронського, Єгора Зігури, Олексія Золотарьова, Іллі Новгородова, Віталія Протосені та Данііла Шуміхіна, — не лише експонуються на виставках, а й дедалі активніше входять у суспільний простір, пропонуючи нові, «інші» художні форми, іншу художню мову, своєрідну нову естетику, базовану на властивостях обраних матеріалів та нових пластичних прийомах. У їхніх творах, котрими широко ілюстровано книгу, віддзеркалюється нове бачення світу і людини, що пов'язує Україну з глобальними культурними і мистецькими процесами. Вибір персоналій для даного дослідження був обумовлений прагненням через окремі авторські художні візії не лише проаналізувати та репрезентувати «обличчя» сучасної української скульптури, а й пунктирно окреслити коло її спрямувань, де кожний з обраних для порівняльного розгляду художників так чи інакше втілює у своїй творчості ту чи іншу інтенцію, авторську позицію. Попри те, що всі названі художники працюють у Києві, є випускниками скульптурного факультету Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, діапазон їхньої творчості виявився досить широким: від продовження традицій модерністської скульптури у Д. Грека — через посттрадиціоналізм образів Є. Зігури, різні версії нефігуративної пластики у О. Золотарьова, П. Гронського, В. Протосені — до складного поєднання концептуалістських ідей із суто пластичним художнім мисленням у Н. Білика та Д. Шуміхіна.

Слід наголосити, як справедливо підкреслює авторка книги, що «довгі роки скульптура

в Україні, особливо за радянських часів, належала до чи не найконсервативнішого виду мистецтва. Досвід новаторів початку ХХ століття (О. Архипенка, І. Кавалерідзе, М. Епштейна) та модерністської скульптури 1920-х років в цілому надалі був викреслений з вітчизняної культури радянською ідеологією, залишивши у суспільній свідомості свої стереотипи. Та й у перші десятиліття незалежності, що супроводжувалися постійними економічними кризами й складними процесами деідеологізації мистецтва, попри появу нових художників скульптура не виходила на перший план, надолжуючи втрачене та «забуте» і розгортаючись в цілому у вимірах раннього модернізму. Лише з початку 2000-х в цій царині почали відбуватися суттєві зміни, а нова скульптура активно увійшла в контекст сучасного мистецтва» [10, с. 10]. Однак стереотипи тлумачення і самого образного світу у скульптурі, і діапазону її тем, і засобів виразності, а разом з цим — скульптурного монументу та взагалі скульптурних об'єктів у громадському просторі, що склалися за радянських часів, — і зараз продовжують впливати на суспільне сприйняття творів мистецтва, на уявлення та смаки глядачів. Проте умови становлення молодих митців були вже іншими. Г. Скляренко справедливо зазначає: «Радянська доба для них — час майже міфологічний, що потребує такого ж аналізу, реконструкції та дослідження, як античність чи доба бароко. Від самого початку перед ними були відкриті можливості до закордонних поїздок, грантів, творчих резиденцій, міжнародних симпозіумів» [10, с. 10–11]. І хоча бути художником в нашій країні і досі дуже нелегко, широкі процеси оновлення, що переживає країна, зупинити вже неможливо. Нові форми та нове творче мислення активно входять у вітчизняне мистецтво. У цьому плані завданням книги стала не лише презентація творів нового покоління художників, а й поширення через популяризацію, аналіз та інтерпретацію їхніх робіт новітніх художніх пропозицій, сучасного образного



Назар Білик. Пам'ятний знак на місті загибелі Павла Шеремета, штучний мармур, h — 200 см, 2020, Київ



Дмитро Грек. «Insight», бронза, метал, h — 300 см, 2018–2019, Verholy Relax Park, Полтавська область, Україна

бачення. Тим більше, що скульптура належить сьогодні до того виду мистецтва, де новачні процеси відбиваються чи не найпомітніше, залучаючи до її образного світу широкий діапазон нових тем, мотивів, матеріалів та засобів. Ба більше, у своїй творчості нове покоління українських скульпторів активно вдається до напрацювань і способів висловлювання, що походять з інших медіа — фотографії, малюнку, відеоарту, мистецтва об'єкту, різних концептуальних практик. Кожен з представлених митців так чи інакше вже брав та продовжує брати участь у різноманітних сучасних художніх акціях, досвід яких не міг не відбитися в їхніх творах. Можна сказати, що вітчизняна скульптура, чи не вперше після злету початку ХХ століття наповнилася актуальною художньою проблематикою, не лише розширюючи у такий спосіб свої можливості, а й піддаючи її новому сприйняттю, новому поцінуванню. Адже, як писав свого часу Л. Стайнберг, одним із наскрізних рушіїв мистецтва протягом всієї його історії залишається «прагнення художників осмислити свою діяльність», «перевизначити свої кордони», де пошук зростає навсібіч: «У певний історичний момент художників цікавить, наскільки мистецтво здатне розширитися, який обсяг не-мистецтва воно може собі дозволити й при цьому залишатися

мистецтвом. В інше часи вони досліджують протилежну можливість, аби з'ясувати, від чого можуть відмовитися, не відмовляючись від своєї справи» [14, с. 116].

Розглядаючи коло загальних спрямувань творчості молодих українських скульпторів, можна зазначити, що «переоцінка традиційних кордонів» відбувається у них через звернення до різних нефігуративних форм, використання нових матеріалів та дослідження особливостей «природи скульптури», де переосмисленню підлягає її традиційна структура. Але, залишаючись в цілому в межах естетичних критеріїв, через ці засоби митці приходять до нових образних змістів та — що особливо важливо сьогодні — до нових функцій і можливостей включення скульптури в суспільний простір.

Зупинімося на цьому детальніше.

В книзі «Нова українська скульптура» представлений глибокий та багатоаспектний творчий портрет кожного з вісьмох художників. В даній статті визначимо лише головне, що кореспондує з загальними тенденціями в українському мистецтві. Зокрема, еволюція творчості Дмитра Грека, який серед інших презентованих книгою митців виглядає найбільш орієнтованим на традиції високого модернізму, розгортається навколо головної теми скульптури — людської фігури. Пройшовши крізь захоплення



*Петро Гронський. «Двоє», сталь, бронза, h — 158 см, 2014*



*Єгор Зігура. «Єднання» (у співтворстві з М. Зігурою), нержавіюча сталь, метал, h — 450 см, 2019, Київ*

творчістю Анрі Бурделя, Альберто Джакометті, Джакомо Манцу, Жауме Пленса та багатьох інших майстрів ХХ століття, Д. Грек доходить своєї пластики і свого бачення теми, де поєднуються фігуративність та абстрактність, конкретність та умовність. Вірний класичним принципам «ліплення», він доповнює свої композиції різними формальними прийомами, що загострює улюблений ним мотив внутрішнього напруження, зіткнення, протистояння. Творчість Д. Грека відбиває показову тенденцію сучасного українського мистецтва, в якому довготривале відокремлення через радянську ідеологію призвело до того, що надбання модернізму досі сприймаються тут не лише як «класика ХХ століття», а й як цілком актуальні, живі й наповнені ідеями, що потребують продовження та авторського осмислення. На прикладі творів Д. Грека це виявляється здійсненим і переконливим.

Інший підхід до традицій, в даному разі античності, демонструє творчість Єгора Зігури. Його осмислення канонічних для історії мистецтва образів відбувається тут у постмодерний спосіб, з відвертим у постмодернізмі «циткуванням» і новітніми технологічними прийомами, інтересом до археології, залишків, відбитків «краси» і «травми», що у створених митцем «античних курсах» закарбовані отворами,

подряпинами, прорізами... Взагалі звернення до античного надбання має в Україні, серед іншого, особливий зміст, актуалізуючи вагомий шар традицій, що жили на її територіях. Мова йде про давньогрецькі міста та поселення V–VII століть до н. е. у Північному Причорномор'ї, де будувалися храми та створювалися скульптури. Елліністична традиція увійшла до національного простору України, а античні твори зберігаються у музеях Одеси та Криму. Твори Є. Зігури актуалізують цей досвід, наголошують на багатшаровості української спадщини, на її зв'язку з великим античним світом. Можна згадати, що цю ж тему, але через перформанси та акції, зафіксовані на фото, розробляє у своїй творчості художник Володимир Бахтов, котрий мешкає у славетній Ольвії біля Миколаєва. Як і в роботах Зігури, у його акціях, що ніби реконструюють скульптурні образи Давньої Греції, класичний «героїчний канон» набуває нового звучання, несподівано наповнюючись цілком сучасними змістовими алюзіями — про єдність і спротив, силу та мужність...

Резонансне коло проблем вирішує у своїй творчості Віталій Протосеня. У його вишукано лаконічних скульптурних композиціях продовжується одна з головних традицій скульптури ХХ століття — пошук чистої самодостатньої форми, що спирається, зокрема, на східну



**Олексій Золотарьов.** «Вухо», кортен, h — 800 см, 2020, PARK3020, Львівська область, Україна



**Ілля Новгородов.** «З», метал, дерево, h — 175 см, 2020, «Простір прикордоння», Могриця, Сумська область, Україна

філософію з її медитативністю, тонким співвідношенням форм, стриманій чуттєвості. Немітичні роботи художника несуть у собі й своєрідний прихований «антропоморфний» вимір, що додає їм багатозначного образного змісту. Для українського мистецтва цей шлях є досить показовим, адже він поєднує властиву національній свідомості естетичність та прагнення формальної довершеності, що довго вважалася «безідейним формалізмом», а за її переосмислення й відновлення — віддзеркалює потребу у вільному володінні законами пластики.

«Від фігуративного до нефігуративного» прокреслюється шлях Петра Гронського. Його твори з бетону важко, втім, назвати абстрактними: в них автор несподівано інтерпретує чи не найбільш «живописну» тему — пейзаж, зміни дня та ночі у великому місті. Через поєднання матеріалів, фактур та кольорів (сірий бетон, фрагменти полірованої бронзи) художник синтезує суто скульптурні та асоціативно-живописні струмені. Прагнення до незвичних співставлень і поєднань стає однією з характерних рис його творчого мислення: для своїх проєктів Гронський активно використовує нові технології, зокрема віртуальний вимір, поєднуючи у своїх скульптурах ідеї мінімалізму та фігурації, об'ємності та площинності. Його роботам притаманна стриманість висловлювання та широка асоціативність змісту.

Один з найвідоміших сьогодні в Україні скульпторів, Назар Білик, поєднує у своїй творчості міметичні, абстрактні форми та концептуальні практики, але залишається вірним скульптурі як особливому виду мистецтва. Щоправда, його скульптура то зближується з концептуальними об'єктами, то стає подібною до конструкцій, то повертається до людської фігури, яка і тут постає у несподіваному просторово-пластичному ракурсі. Як підкреслює Г. Складенко, художника цікавить «не лише простір навколо, а й простір “всередині людини”, всередині її тіла, взаємодія, взаємовплив та взаємопроникнення зовнішнього і внутрішнього та хисткі кордони між ними» [10, с. 25]. Так виникає його ідея «контрформи», де, з одного боку, можна побачити асоціації з певними слідами археологічних знахідок, з іншого — дослідження більш складних пластичних вимірів, де окрім звичних об'єму, масштабу, висоти, ширини, глибини додається й «внутрішній вимір», що тлумачиться художником і на формальному, і на змістовому рівнях. Якщо його об'єкти в довіллі у свій спосіб переосмислюють навколишній пейзаж, акцентуючи в ньому нові змісти, то фігуративні композиції додають нових акцентів до самої теми людської фігури. У творах Н. Білика можна простежити різне тлумачення поняття «людської фігури» — як постаті (the body) та як тіла (a body),



*Віталій Протосеня. «Гравітація», пісковик, різьблення, 100 x 140 см, 2015, Abramovych Sculpture Park, Київська область*

що вимагає інших просторово-пластичних рішень та змістових конотацій.

Свою версію перетлумачення традиційної теми скульптури — людської фігури — демонструють твори Іллі Новгородова. Тут людська постать переходить у своєрідний метафізичний концепт, метафору, предмет, що асоціативно нагадує прототип. У своїх роботах Новгородов, з одного боку, аналізує можливості художньої форми, з іншого — доходить нового тлумачення образу людини. Якщо в традиційній скульптурі металевий каркас, який виконує головну функцію «носія побудови», далі в процесі роботи «обростає» об'ємом, матеріалом, фактурою, ховаючись за ними, то тут він залишається відкритим. Скульптурні твори Новгородова, що умовно зображують жіночі чи чоловічі фігури, схожі на конструкції з металевого пруття або малюнки у просторі. Тим більше, що в їхнє образне поле активно входить освітлення, ракурс сприйняття, навколишній простір. Скульптурний образ «дематеріалізується», він здатний розчинитися у довкіллі чи навпаки — збирати простір навколо себе. Однак лаконічні, гострі, напружені «силуети» Новгородова набувають за наших часів нового змістового звучання, нагадуючи каркаси зруйнованої споруди, фігури, пам'ятника — того життя, яким воно було до війни, до катастрофи.

Творчість Олексія Золотарьова продовжує

традиції неміметичної скульптури, форми якої він наповнює соціальним змістом. Більшість його робіт встановлені у публічному просторі — у міській забудові. Художнику належить оригінальний проект «мандруючої скульптури». Її ідея виникла у 2014 році як реакція на військову дію на Сході України. Запропонована скульптором умовна форма з жовто-вохристою кулі та пронизуючих її чорних швелерів, які зазвичай використовуються для протитанкових загороджень, символізує конфлікт, напругу та протистояння. Композиція була на певний час встановлена в центрі Києва, на тому місці, де довгі десятиліття здіймався пам'ятник В. І. Леніну, скинутий мітингувальниками у 2014 році, викликавши широкі та жваві дискусії, що торкалися як мови скульптури, так і контексту її існування. Потім композиція переїхала до іншого міста України, сколихнувши і там суспільну думку. «Проект можна розглядати як одну з форм «соціальної скульптури», свого часу проголошеної Йозефом Бойсом у розширеному розумінні мистецтва, де окремий твір «виходить за свої межі», консолідує навколо себе соціально-критичні змісти, залучає глядача до активного сприйняття та безпосередніх реакцій, більше того — стає засобом «прямої демократії», провокуючи широкі суспільні обговорення та громадські дискусії. Так формується новий вид «скульптури у середовищі»: такої, що руйнує непохитність колишніх ідеологічних монументів, що здатна реагувати на виклики та події, суспільні настрої та протиріччя» [10, с. 165]. Можна сказати, що тут складається новий вид художнього твору, що перекодує усталені форми «пам'ятника» та «монумента», несе у собі динаміку, рух, здатність до змін.

Свою версію художнього синтезу, в даному разі архітектури та скульптури, розробляє у своїх роботах Данііл Шуміхін. Художник досліджує феномен «радянського модернізму», який з початку 2000-х привернув широку увагу як на Заході, так і в нашій країні. Парадоксальність поєднання радянського ідеологічного



проекту з мовою світової модерністської архітектури, куди додався досвід вітчизняного конструктивізму 1920-х років, набула виразного окреслення у пізньорадянському мистецтві 1960-х — початку 1980-х років перш за все у архітектурі. Об'єкти-конструкції-скульптури Д. Шуміхіна аналізують феномен пізньорадянської архітектури та монументальної пропаганди, що разом склали більшу частину забудови радянських міст. Досліджуючи її, художник у своїх проектах розмірковує про майбутнє вітчизняних міст, про спосіб життя, про «естетику», на тлі якої розгортаються вже зовсім інші життєві процеси. Творчість Д. Шуміхіна, у контекст якої входять також експерименти щодо скульптури з несподіваних матеріалів — картону, фанери — та суто концептуальні практики (акції у довкіллі та документація), розширюють поле сучасного мистецтва, синтезуючи різноманіття його струменів.

У своїй відомій статті «Скульптура у розширеному полі», що стала засадничою для сучасного мистецтвознавства, Розалінда Краусс прокреслила головні тенденції її розвитку: здатність до «нескінченної мінливості» та водночас — постійне усвідомлення своєї особливості. За будь-яких новачій, зазначила мистецтвознавиця, «...ми прекрасно знаємо, що таке скульптура. Приміром, ми знаємо, що скульптура — це продукт історичного розвитку, а не універсальна категорія. І що скульптура, як це притаманне будь-якій культурній умовності, володіє своєю особливою внутрішньою логікою, підсумковим переліком непохитних правил... <...>. Однак жодній культурній умовності не дано залишатися незмінною» [3, с. 277]. Сучасна українська скульптура — тому свідчення.

**Висновки.** Книга Галини Скляренко «Нова українська скульптура» — значуща віха у дослідженні та презентації сучасного українського мистецтва. Вона не лише аналізує особливості творчості найбільш показових, як на наш погляд, українських скульпторів новітнього покоління, а й через окремі творчі постаті прокреслює важливі показові



Данил Шуміхін. «Фігури, що сидять»,  
бронза, сталь, h — 176 см, 2012–2015

тенденції у розвитку сучасного вітчизняного мистецтва в цілому. Значення книги виходить за межі дослідження окремого виду мистецтва, кореспондуючи з широким контекстом художнього процесу. Особливість видання — поєднання в ньому ґрунтовної текстової аналітично-мистецтвознавчої частини та великої кількості ілюстрацій, що дають можливість максимально візуалізувати роботи художників. В умовах останніх років, що через пандемію, а тепер і війну, яку переживає Україна після російського військового вторгнення, суттєво обмежили можливості виставкової діяльності в Україні, такий тип видання стає засобом широкої презентації мистецтва. Проте, як справедливо зазначає авторка, книга не підсумовує, а навпаки — започатковує велику тему презентації, аналізу та дослідження сучасної української скульптури та українського мистецтва в цілому, де національна своєрідність, породжена особливостями історії, культури і традицій, входить у широкий простір світового художнього досвіду.

## Література

1. Гончаренко А. Українська скульптура 1990-х — 2000-х рр.: стан дослідження проблеми // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молод. вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. 2014. Вип. 10. С. 53–61.
2. Гоцалюк А. Розвиток мистецтва скульптури в Україні (кінець ХХ — початок ХХІ століття) // Українознавство. 2019. № 1 (70). С. 67–75.
3. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. Москва: Художественный журнал, 2003. 318 с.
4. Лисенко Л. Українська скульптура межі століть // Мистецтвознавство України. 2009. № 10. С. 12–20.
5. Ложкіна А. Перманентна революція: Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. 496 с.: іл.
6. Одрехівський В. Сучасна скульптура львівської мистецької школи: експеримент і самоідентифікація // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2017. № 3. С. 57–67.
7. Одрехівський В. Українська скульптура ХХІ століття: проблема інтермедіальності та жанрово-видового синтезу // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип. 31. С. 97–108.
8. Протас М. Стильові стратегії розвитку української скульптури ХХ–ХХІ ст.: Модель еволюції / ІПСМ АМУ. Київ: Укр. видав. спілка, 2009. 288 с.
9. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століття. Київ: ВХ[студіо], 2008. 188 с.
10. Скляренко Г. Нова українська скульптура / Авт. ідеї і куратор проекту І. Абрамович. Київ: ArtHuss, 2021. 304 с.: іл.
11. Скляренко Г. Сучасне мистецтво України: Портрети художників. Вид. 2-е, доп. Київ: ArtHuss, 2016. 376 с.: іл.
12. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. Київ: ArtHuss, 2020. Кн. 2. 304 с.: іл.
13. Соловйов О. Турбулентні шлюзи: збірник статей / ІПСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 192 с.: іл.
14. Стайнберг Лео. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством ХХ века / Пер. с англ. Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. 424 с.

## References

1. Goncharenko A. Ukrayins`ka skul`ptura 1990-x — 2000-x rr.: stan doslidzhennya problemy` // Aktual`ni py`tannya gumanitarny`x nauk : mizhvuz. zb. nauk. pr. molod. vcheny`x Drogob. derzh. ped. un-tu im. I. Franka. 2014. Vy`p. 10. S. 53–61.
2. Goczalyuk A. Rozvy`tok my`stecztva skul`ptury` v Ukraini (kinecz` XX — pochatok XXI stolittya) // Ukrayinoznavstvo. 2019. #1 (70). S. 67–75.
3. Krauss R. Podlinnost avangarda i drugie modernistskie mifyi / Per. s angl. Moskva: Hudozhestvennyiy zhurnal, 2003. 318 s.
4. Ly`senko L. Ukrayins`ka skul`ptura mezhi stolit` // My`stecztvoznavstvo Ukrainy`. 2009. # 10. S. 12–20.
5. Lozhkina A. Permanentna revolyuciya: My`stecztvo Ukrainy` XX — pochatku XXI stolittya. Ky`yiv: ArtHuss, 2019. 496 s.: il.
6. Odrexivs`ky`j V. Suchasna skul`ptura l`vivs`koyi my`stecz`koyi shkoly`: ekspery`ment i samoidenty`fikaciya // Visny`k Xarkivs`koyi derzhavnoyi akademiyi dy`zajnu i my`stecztv. 2017. # 3. S. 57–67.
7. Odrexivs`ky`j V. Ukrayins`ka skul`ptura XXI stolittya: problema intermedial`nosti ta zhanrovovy`dovogo sy`ntezu // Visny`k L`vivs`koyi nacional`noyi akademiyi my`stecztv. 2017. Vy`p. 31. S. 97–108.
8. Protas M. Sty`l`ovi strategiyi rozvy`tku ukrayins`koyi skul`ptury` XX–XXI st.: Model` evolyuciyi / IPSM AMU. Ky`yiv: Ukr. vy`dav. spilka, 2009. 288 s.
9. Sy`dorenko V. Vizual`ne my`stecztvo vid avangardny`x zrushen` do novitnix spryamuvan`: Rozvy`tok vizual`nogo my`stecztva Ukrainy` XX–XXI stolittya. Ky`yiv: VX[studio], 2008. 188 s.
10. Sklyarenko G. Nova ukrayins`ka skul`ptura / Avt. ideyi i kurator projektu I. Abramovy`ch. Ky`yiv: ArtHuss, 2021. 304 s.: il.
11. Sklyarenko G. Suchasne my`stecztvo Ukrainy`: Portrety` xudozhny`kiv. Vy`d. 2, dop. Ky`yiv: ArtHuss, 2016. 376 s.: il.
12. Sklyarenko G. Ukrayins`ki xudozhny`ky`: z vidly`gy` do Nezalezhnosti. Ky`yiv: ArtHuss, 2020. Kn. 2. 304 s.: il.
13. Solovjov O. Turbulentni shlyuzy`: zbirny`k statej / IPSM AMU. Ky`yiv: Intertexnologiya, 2006. 192 s.: il.
14. Staynberg Leo. Drugie kriterii. Litsom k litsu s iskusstvom HH veka / Per. S angl. Moskva: Ad Marginem Press; Muzei sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. 424 s.

***Igor Abramovych. "New Ukrainian sculpture" and the direction of contemporary Ukrainian art***

**Abstract.** Galina Sklyarenko's monograph "New Ukrainian Sculpture" (Kyiv: Abramovych.Art; ArtHuss, 2021. 304 p.: il.), characterized in the article, presents the modern consumer of artistic forms of plastic with a conceptual justification, the effectiveness of the conceptual ideas laid down in the basis of the publication, their relevance for current visual practice and scientific importance for elucidating ways of further movement of forms of Modern Ukrainian Sculpture. The article examines the nature and degree of applicability of the concept of "full-value" in relation to the art analysis of modern sculpture, and also highlights two lines of visualization of concepts in the works of artists represented in the book by H. Sklyarenko: Narrative and Provocative. It is shown that the creative style of N. Bilyk, Dm. Grek, P. Gronsky, V. Protosenya, D. Shumikhin can be attributed to the first line; to the second line — the creative manner of Ye. Zigura, O. Zolotaryov and I. Novgorodov.

It is claimed that the effectiveness of the conceptual idea, which is the basis of the publication, its relevance and scientific importance for clarifying the ways of the further movement of the forms of Modern Ukrainian Sculpture, correlates with the conceptual ideas of individual authors whose work is represented by this publication. The merits of the publication, its necessity, the urgency to advance into the public consciousness the phenomena related to the understanding of the narratives of the modern era and their visualization in the voluminous material of the sculpture, cannot be doubted, and the interest in the book that has manifested itself since its release, even in difficult conditions wartime, testifies to its great cultural and scientific importance.

*Keywords:* New Ukrainian Sculpture, Nazar Bilyk, Dmytro Grek, Petro Gronsky, Yehor Zigura, Oleksiy Zolotaryov, Ilya Novgorodov, Vitaly Protosenya, Daniil Shumikhin.

Національні образи та символи  
у візуальній мові українського кінематографа  
в роботах зарубіжних дослідників  
National images and symbols of visual Ukrainian cinematography  
in the works of foreign scholars

МАКСИМ ДЕМИДЕНКО

Аспірант,

Харківська державна академія культури,

maksym.demydenko@gmail.com

MAKSYM DEMYDENKO

Postgraduate student,

Kharkiv State Academy of Culture

orcid.org/0000-0001-8021-2641

**Анотація.** У статті висвітлюється осмислення національних образів та символів у візуальній мові кінематографа України, яке є органічною частиною загальноєвропейського та світового контексту кіно, в наукових досліджах зарубіжних авторів (в англomовно-му дискурсі). Зокрема, в публікації доведено, що осмислення заявленої проблеми відбувається через дослідження символічної образності українського кіно (пошук символічних «вузлів» та форм репрезентації), історико-порівняльний дискурс та комплексний напрямок. Вказано, що в роботах Б. Береста, Дж. Фьоста, Дж. Гурга та інших вчених символізм візуальної мови українського кінематографа репрезентований лінійно. У працях О. Прессітч, А. Нарушите, Рж. Сандалл, С. Льюїса, С. Брауер та ін. національні образи та символи в кінематографічній мові розглядаються як об'єкти компаративних практик порівняння та співставлення з паралельними національними просторами європейського кіно (польського, країн Балтії, інших). У роботах К. Португес, К. Фармера, М. де Валька, К. Челлі, зорієнтованих на пошук універсальних схем аналізу європейського та світового кіно, вітчизняному кінематографу відводиться вторинна роль. В їхніх досліджах національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографа виконують інструментальну роль, що дозволяє визначити більш типологічні та системні процеси у розвитку європейського кіно.

*Ключові слова:* український кінематограф, візуальна мова кіно, національні образи та символи кінематографа.

**Постановка проблеми.** Розвиток сучасного кінематографа України неможливо уявити поза межами проблематики національної образності та символізму. Зазначені складові є чи не найбільш вагомими інструментами культурно-історичного аналізу вітчизняної минуштини. На нашу думку, наразі цей процес триває паралельно у двох напрямках: 1) як деконструкція існуючих історичних образів та візуальних наративів (особливо у кінематографі та в цілому в межах аудіовізуального мистецтва), що все ще лишаються активними з пострадянського часу; 2) як формування нового погляду на моделі національної образності та конкретні символічні «вузли», що складають основу такої образності.

**Мета статті.** У межах встановленої проблеми вагоме значення має зарубіжна історіографія проблеми, в рамках якої аналіз візуальної мови українського кінематографа репрезентує чимало рефлексивних характеристик. Для багатьох зарубіжних дослідників, значна кількість яких є етнічними українцями та представниками національної діаспори, образ української минуштини має романтизовані та сентиментальні форми. З іншого боку, вагомість стороннього погляду на проблему спонукає до переосмислення стереотипних позицій в оцінці розвитку українського кіно, що іноді присутні в роботах вітчизняних вчених.

**Виклад основного матеріалу.** Проаналізовані нами розвідки дозволяють виділити три

напрямки, в межах яких наразі триває дослідження національних образів та символіки у візуальній мові українського кінематографа.

**Символічна образність українського кіно: пошук символічних «вузлів» та форм репрезентації.** Первістки дослідження кінематографа України за кордоном пов'язані передусім із діяльністю українських фондаций та осередків, які упродовж 1950–1960-х років виступали активними промоутерами вітчизняної культури. Не є виключенням і проблематика пропонуваної розвідки, яка в окремих аспектах стала набувати дослідницької гостроти як частина більш глобальної та синтетичної феноменології українського кіно. Дослідники, рухаючись від лінійного аналізу хронології кінострічок та послідовного охоплення творчих здобутків українських кіностудій, досить часто мали потребу в осмисленні історичного символізму кінематографічної мови та, в більш широкому сенсі, семіотичного простору української ідентичності.

В якості одного з найхарактерніших прикладів, на наш погляд, варто назвати монографію Б. Береста «Історія українського кіна», яка побачила світ у 1962 році у Нью-Йорку як проект Наукового товариства імені Шевченка [2]. Дослідження стало першою серйозною закордонною роботою, що мала на меті підсумувати розвиток українського кінематографа як самостійного феномена, що може існувати в радянських та нерадянських (зарубіжних) формах. Б. Берест використовує проблематику історичного символізму, передусім у тематичному репертуарі кіно 1920–1960-х років як свого роду сполучну ланку між двома парадигмами українського кіно. Варто зазначити, що В. Ревуцький в рецензії на монографію, опубліковану англійською мовою у авторитетному виданні «Slavic Review» 1963 року, піддає сумніву таку точку зору, обґрунтовуючи неправомірність порівняння власне українського («материкового») кіно з його зарубіжною частиною, передусім через досить низький рівень останнього [20].

Водночас варто зазначити, що сама дослідницька схема Б. Береста, через яку автор запропонував синтетичну й узагальнену картину кіно в Україні, не може функціонувати без покликання на символічні конотації. Історизм самого підходу до кінематографа як лінійної генези провокував особливе відношення до «внутрішніх» історичних наративів кінострічок. Автор активно використовує задіяні у фільмах літературні та фольклорні образи як маркери символізму, що репрезентують українську ідентичність як таку (наприклад, у творчості П. Чардиніна, Г. Тассіна, Л. Курбаса, Ф. Лопатинського, І. Кавалерідзе, А. Кордума, І. Савченка, Т. Левчука та ін.).

Надзвичайно важливим для розв'язання завдань запропонованого дослідження є науковий доробок американського історика кіно Джошуа Фьорста (J. First). Його зацікавленість генезою українського кінематографа починається на початку 2000-х із декількох академічних розвідок на тему вітчизняного поетичного кіно 1960 років. Вивчаючи кінематограф як своєрідну літературно-візуальну мову, що у повоєнні часи часто існує та розвивається всупереч радянській політичній системі, вчений поступово приходить до концепту «тихого» мистецького опору [7]. Подібна ідея особливого статусу українського кіно 1960-х як уособлення нонконформізму та почасті опору політичному тиску безпосередньо привела дослідника до потреби вивчення історичного тла поетичного кіно в Україні, де в межах мелодраматизму та поетичної образної лірики завжди присутні ремінісценції переосмислення минулого.

У подальшому Джошуа Фьорст підсумував свою концепцію в межах дисертаційного дослідження та монографії, які склали важливу віху в розвитку зарубіжної історіографії українського кіно [7]. Його робота «Українське кіно: приналежність та ідентичність під час радянської відлиги» стала першим системним зарубіжним дослідженням на цю тему, де в ході вивчення «культурної політики щодо кіно» одночасно

із аналізом художньо-естетичних програм упродовж 1960–1970-х років було запропоновано кардинально «нерадянську» структуру бачення розвитку українського кінематографу. Зокрема, вчений обґрунтував особливу роль проблематики історичної ідентичності для репрезентації поетизму в його національних символічних формах (переважно в межах Кіностудії ім. О. Довженка) в контексті антропології українських характерів, побутописання та візуальної знаковості. В роботі Джошуа Фьорст підкреслює, що кінематографісти кіностудії увесь період відлиги опрацьовували засобами кіно питання ідентичності та часто вимагали від радянської кіноіндустрії та глядачів визнання української культурної відмінності в межах радянського культурного цілого [8].

Для розуміння поставленої проблеми дослідження Джошуа Фьорста важливі передусім в аспекті своєрідного авторського методологічного підходу, що поєднує аналіз сюжету кіно з культурно-історичним контекстом його споживання та репрезентації. В таких параметрах питання ідентичності стає проблемою представлення української теми як символічної, де історичним змістам та інтерпретаціям належить вагоме місце ретранслятора культурної унікальності України.

Окрема історіографічна ніша належить науковому доробку Дж. Гурга (J. Gurga), американського дослідника українського походження, який активно вивчає кінематограф України ХХ століття. В центрі його уваги перебуває поетичне кіно, яке вчений трактує як історичний феномен. Так, його дисертаційна монографія репрезентує тематику символізму кінематографічної мови як історико-культурну проблему, що мала свої особливості інтерпретації і для радянської влади, яка чинила опір структурам ідентичності в кінострічках, а також для самих українських режисерів, які часто шукали в історичних ремінісценціях покликання на художньо-естетичні ідеї. Цей «відблиск минулого» порізному оцінювався і глядачем, для якого в радянській Україні кіно часто ставало «нішевим»

продуктом із прихованими змістами та езоповою мовою метафор. Як зазначає Дж. Гурга, політика пам'яті завжди гостро відчувається в сучасній Україні, де визначення минулого здатне сформувати ставлення до художнього контексту твору [10]. Цю ідею автор вважає ключовою для окреслення кола репрезентативних історичних символів, які становлять основу художньої мови українського кіно другої половини ХХ століття. Наприклад, у своїй рецензії на книгу Джошуа Фьорста вчений підкреслює значення для радянського глядача історичного символізму поетичної кінолірики як «чинника переосмислення самого себе як українця», здобуття ідентичності та культурної відповідності [11].

Не менш вагомим для сучасного етапу вивчення проблеми є наукові твори Б. Небесьо (B. Nebesio), українського вченого, який з 1990-х років працює в Альбертському університеті та в Університеті Брока в Канаді. Його англомовні статті та монографії охоплюють фактично всю панораму розвитку українського кінематографу ХХ століття, зачіпаючи як питання історії розвитку кінематографії, так і проблематику місця вітчизняних режисерів у загальноєвропейській теорії кіно.

У межах спрямованості дослідження нам передусім цікаві його розвідки середини 1990-х, в яких вчений деталізує простір українського символізму в межах конкретних кінострічок (наприклад, «Запорожець за Дунаєм», 1938) [14] або розглядає його у проблемному фокусі (наприклад, як складову літературних пошуків кінорежисерів на прикладі О. Довженка) [16].

Історичний символізм як маркер розвитку українського кіно використаний Б. Небесьо і в його панорамних дослідженнях, націлених на узагальнення особливостей розвитку українського кінематографа ХХ століття. Так, у статті, що присвячена концептуальним рисам поетизму кіно 1960-х років, автор звертає окрему увагу на семіотику українського фольклору, завдяки якій режисерам вдається тримати фокус уваги глядача в рамках «національно виражених»

тем [17]. Тематика літературності українського кінематографу та його «візуальних ігор» із текстовими образами і наративами розгорнута в окремому науковому есе вченого [15]. В даному разі дослідження символізму постає елементом вивчення художньої мови творів.

**Історико-порівняльний напрям у зарубіжних дослідженнях.** Як окремий дослідницький напрямок, в межах якого простежується увага авторів до проблематики історичного символізму та образності в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть, варто назвати компаративний. Розвиток українського кіно досить часто стає предметом історико-порівняльного аналізу, що засвідчує комплексний характер та повноту сучасного дослідницького дискурсу.

У контексті компаративних підходів виділимо передусім два основні спрямування.

По-перше, пострадянський компаратив, що співставляє українське кіно з кінематографом колишніх республік СРСР, передусім РФ, Білорусі, Молдови та країн Балтії. Наприклад, надзвичайно характерна для проблематики нашого дослідження стаття австралійської вченої О. Прессітч (O. Pressitch) розкриває символічні коди радянського погляду на сторінки історії української революції та визвольних змагань через порівняння кінострічок «Інтервенція» (реж. Г. Полока) та музичної комедії «Весілля у Малинівці» (реж. А. Тутишкін). З її точки зору, історична нарація в обох випадках на пряму стосується «кодування» та «перекодування» конкретних історичних сюжетів, які набувають то героїчного, то комедійно-бурлескного змісту, мігруючи поміж маркерами «історичної правди» та офіційного викладу подій. Комедійні контексти історичного символізму, на думку вченої, є вкрай важливими кодами художньої мови твору, які будують загальну картину сюжетно-образного репертуару [19].

Другий компаративний напрямок дослідження — європейський вектор кіно, який часто використовується дослідниками як рефлексія еволюційних особливостей вітчизняного кіновиробництва

відповідного часу, іноді в фокусі вагомих суспільно-політичних подій. Наприклад, цікаві порівняльні характеристики історичної символіки в кінематографічній мові висловлені литовською дослідницею Агнешкою Нарушите (A. Naružytė) в її розгорнутій статті про воєнні ремінісценції у творчості С. Лозниці (Україна) та Деймантаса Наркявічюса (Литва) [13]. Розглядаючи воєнні враження як «живу міфологію», авторка пропонує досліджувати не тільки окремі референції відповідних національних культурних канонів історичного, але й звертати увагу на «естетику звичайного», яка, за її словами, часто є більш «чистим» репрезентантом символізму, ніж заплутані та емоційно наснажені образні меседжі [13].

Важливе значення історичного символізму кінематографічної мови підкреслюється Н. Бекус (N. Bekus) у міжпредметному культурологічному дослідженні, що аналізує питання репрезентації ідентичності в балтійському та поліському регіонах Європи. Незважаючи на те, що в цій розвідці українське кіно не є центром уваги, його значення та широкі можливості представлення «знакових наративів» використані авторкою для аргументації власних тверджень. Символіка ідентичності в кіно показана як конструкція, що визначає межі національної репрезентації [1].

Схожу ідею використовує й Роджер Саңдал (R. Sandall), аналізуючи кінематограф України та країн Балтії. Зокрема, в центрі його уваги опиняється осмислення кінематографічними засобами символічних місць пам'яті, що потрапляють до наративів кіно одночасно і в художньому і в документальному контекстах. Така двоїста репрезентація, на думку вченого, дозволяє побудувати коректну «символічну програму» відповідного ставлення до історії як до комплексу подій, що траплялися у дійсності, та є одночасно емоційними історіями, які споживаються за принципами сприйняття художнього твору. Приміром такого роду кінематографічного місця сукупного візуального значення є знаменита Гора Хрестів у м. Шауляй (Литва), яку в ряді стрічок «наполегливо відбудовували»



як «символічний пам'ятник живим і мертвим».

Через рецепцію взаємних історичних контекстів сучасного польського та українського кіно проблематику візуального історичного символізму аналізує Саймон Льюїс (S. Lewis). Його детальна стаття присвячена найбільшим точкам перетину історичних контекстів України та Польщі, які, з його точки зору, репрезентують декілька варіативних конструкцій кінематографічної репрезентації. Так, вчений підкреслює вагомe значення кінонарративів як «способів оповідання історії», що окреслюють межі символічного ставлення до певних подій (приміром, спільних трагедій поляків та українців під час Другої світової війни). Їхня ідеологічна зорієнтованість буде кінематографічні межі представлення «символічного коду» та «системи розкодування», які часто в українців та поляків мають відмінності.

Як ще один спосіб визначення символізму засобами кіно Саймон Льюїс називає поетизацію минулого як героїчного та навіть «пафосного» наративу. Його сила має екранну природу, яка здатна бути репрезентована як «документальна дія», що при цьому закута в ігровий контекст художнього кіно [12].

Насамкінець віддаймо данину збірнику статей «Контroversивні інтерпретації минулого в польському, російському та українському кіно» (2016) під редакцією та за авторської участі Сандер Брауер (S. Vroouwer), де питанням історичного символізму в українському сучасному кіно приділено чималу увагу. Історичний ракурс цього дослідницького проекту дещо маргіналізує образотворчі та художньо-стильові питання, надаючи перевагу фактологічному аналізу та дослідженню моделей глядацького споживання символізму кіно. Проте і в цих рамках автори пропонують оригінальний погляд на проблему. Наприклад, С. Брауер в розвідці «Цар Петро, Мазепа і Україна: любовний трикутник. “Молитва за гетьмана Мазепу” Юрія Ілленка» пропонує достатньо розгорнутий аналіз історичних «перехресних точок» суперечливих інтерпретацій

історії гетьмана Мазепи саме як знаково-символьного персонажа [3].

**Комплексний напрямок.** Український кінематограф як об'єкт аналізу викликає достатньо широку амплітуду дослідницьких реакцій, частина з яких зорієнтована на вивчення універсальних питань. Зарубіжні дослідники роблять спробу акумулювати досвід аналізу українського кіно та на цій основі надати його еволюції системного характеру, вписати її до загальноєвропейського контексту. Досить часто такі спроби реалізуються за допомогою контекстуального осмислення ключових тем та образних «міфологем» кіно, які розглядаються в ролі своєрідних спільних точок дотику із, передусім, європейським кіно. Також до цього напрямку ми вважаємо за необхідне долучити і ті роботи зарубіжних вчених, що містять спільні концептуальні лінії дослідження, в яких знаходиться місце для вивчення візуальної мови українського кінематографа на символічному рівні.

Передусім згадаємо дві монографії, які важливі для окреслення узагальненої точки зору на проблему: це роботи Кетрін Португес (С. Portuges), присвячені аналізу розвитку кінематографа у контексті культурних трансформацій першої хвилі «кольорових», які на сьогодні є одними із найактуальніших досліджень проблематики кінематографічного символізму [18]. В згаданих роботах українські кінематографічні наративи представлені частиною європейського генезису, у рамках якого національна образність декларує особливе місце в візуальних формах репрезентації.

Подібна точка зору, загалом, простежується ще у висновках Кеннета Фармера (К. Farmer), американського дослідника, що вивчав особливості побудови національних систем репрезентації у межах радянського кіно. Він, зокрема, вважав, що в проблематиці культурного споживання символізму кінематограф є настільки важливим узагальнюючим контекстом, що здатен виступати в ролі методологічного маркера національної ідентичності. Отже, аналізуючи «знаки національної автентичності» в українському

кіно 1960-х років, він досить однозначно кваліфікував їх як «приховано протестні», потенціал контркультурного змісту яких визначається передусім візуальними формами екранної дії [6].

Досить часто потреба в узагальненні або виході на універсальну точку зору вимагає від дослідників конкретно-історичного аналізу. Так, в надзвичайно цікавій статті Богдана Шимуловича (B. Shumylovich) обрано ракурс дослідження символічного репертуару кіномюзиклу, романтичного кіно як «фрейму» міфологічної репрезентації радянських та нерадянських символів. У цих межах вчений визначає цілий комплекс епічних образних міфологем у радянському екранному продукті, які виступають в ролі «романтизаторів» складного минулого, провокують іронічне відношення до «неправильних» чи «сумнівних» культурних героїв та історичних осіб.

Натомість у дослідженні Марка де Валка (M. De Valk) та Сари Арнольд як центральної теми розглянуто проблематику протистояння мейнстріму та авангарду в кінематографі. Автори вважають, що європейська кінематографічна мова склалася у другій половині XX століття як частина умовного проекту «контркіно», який полягав у тому, аби «використовувати інструменти мейнстріму для критики домінуючого кіно» [5]. Основна ідея авторів полягає у тому, що авангард здатен прориватися на великий екран через мейнстрімні форми та часто мімікуючи під офіційні символічні маркери. Глядач такого кінопродукту «ідеологічно не позиціонується по відношенню до тексту кіно так, як це закодовано у мейнстрімі» [5].

У цілому ряді зарубіжних досліджень проблематика образного символізму у візуальній мові кіно розглядається як частина більш глобального дослідницького репертуару. Наприклад, Карло Челлі (C. Celli) у своїй статті з промовистою назвою «Український дуалізм: національна ідентичність у світовому кіно» звертає увагу на «символічні стрижні» зображення українців в радянському кінематографі другої половини XX століття як на елементи побудови

відповідної художньої мови. З його точки зору, проблематика національної ідентичності має очевидну вкоріненість у візуальних кодах та зображальній природі конкретного кіно. Репрезентація українців в етнічному контексті (з відповідними візуальними маркерами у костюмі, моделях поведінки тощо) неминуче призводить до окреслення національної парадигми, що часто проникала в плетиво радянського кіно через подібні «канали ідентифікації» [4].

Натомість, для канадського дослідника Сергія Екельчика вагоме значення має аналіз кінематографу як предмету комемораційних практик та «війн пам'яті». Приміром, вчений вважає одним із кінематографічних зображальних міфів нарочитий розподіл образності українців на «правильних» та «петлюрівців», який спровокував у радянському кіно цілу гаму образів та візуальних рецепцій.

**Висновки.** Сучасний український кінематограф є органічною частиною загальноєвропейського та світового контексту кіно. У такій формі його представлення як національного патерну символізму часто проступає в універсальному та системному баченні. В цілому ряді зарубіжних досліджень, які безпосередньо не націлені на вивчення власне національного кіно України, вітчизняні символічні «вузли» присутні у дискурсивних практиках, представлені в науковому апараті або внесені до більш загального контексту еволюції європейського кіно.

В цілому, на наш погляд, зарубіжна історіографія проблеми розвивається у межах трьох основних напрямків. У межах першого, який за часом є найбільш раннім, символічна образність українського кіно вивчається в історико-хронологічному контексті. В роботах Б. Береста, Дж. Фьорста, Дж. Гурга та інших вчених символізм візуальної мови українського кінематографу репрезентований лінійно.

У межах другого напрямку національні образи та символи в кінематографічній мові розглядаються як об'єкти компаративних практик порівняння та співставлення з паралельними національними

просторами європейського кіно: польського, країн Балтії, Молдови тощо. У такому річищі працюють О. Прессітч, А. Нарушите, Рж. Сандалл, С. Льюїс, С. Брауер та інші дослідники.

Третій напрямок об'єднує дослідження зарубіжних вчених, які зорієнтовані на пошук універсальних схем аналізу європейського та світового кіно, в межах чого вітчизняному кінематографу часто приділяється важлива, проте вторинна роль. У роботах К. Португес, К. Фармера, М. де Валка, К. Челлі та інших вчених

національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографу займають інструментальну роль, що дозволяє визначати більш типологічні та системні процеси в розвитку європейського кіно.

**Перспективи подальших досліджень** полягають в осмисленні проблеми національної образності та символізму у візуальній мові українського кінематографу в роботах дослідників, які працюють в польському, німецькому та іншомовних дискурсах.

## Література

1. Bekus N. Constructed 'Otherness'? Poland and the Geopolitics of Contested Belarusian Identity // *Europe-Asia Studies*. 2017. Vol. 69. P. 242–261. DOI: 10.1080/09668136.2017.1295022 (last accessed: 26.11.2022).
2. Берест Б. Історія українського кіно. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 271 с.
3. Brouwer S. Tsar Peter, Mazepa and Ukraine: A Love Triangle. Iurii Illienko's A Prayer for hetman Mazepa // *Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film: Screen as Battlefield* / Ed. by S. Brouwer. Leiden ; Boston: Brill Rodopi, 2016. P. 143–162 [Series: Studies in Slavic Literature and Poetics; vol. 60].
4. Celli C. Ukrainian Dualism // *National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 129–148.
5. De Valk M., Arnold S. *The Film Handbook*. London: Routledge, 2013. 352 p.
6. Farmer K. Culture and Symbolism: The Myth of National Moral Patrimony // *Ukrainian Nationalism in the Post-Stalin Era*. 1980. P. 78–121 [Series: Studies in Contemporary History; volume 4]. DOI: 10.1007/978-94-009-8907-8\_3 (last accessed: 26.11.2022).
7. First J. Making Soviet melodrama contemporary: conveying 'emotional information' in the era of Stagnation // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2008. Vol. 2, № 1. P. 21–42.
8. First J. *Ukrainian cinema: Belonging and identity during the Soviet Thaw*. London: Bloomsbury Publishing, 2015. 264 p.
9. First J. *Scenes of belonging: Cinema and the nationality question in Soviet Ukraine during the long 1960s*. University of Michigan. 2008. 372 p.
10. Gurga J. Remembering (in) Ukrainian cinema of the 1960s: Rolan Serhiienko's «White Clouds» (1968) // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2012. Vol. 5, № 3. P. 353–370. DOI: 10.1386/srsc.5.3.353\_1 (last accessed: 26.11.2022).
11. Gurga J. *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw* by First, Joshua // *Slavonic and East European Review: Modern Humanities Research Association*. 2016. Vol. 94. P. 739–741. DOI: 10.5699/slaveasteurorev2.94.4.0739 (last accessed: 26.11.2022).

12. Lewis S. Border trouble: Ethnopolitics and cosmopolitan memory in recent Polish cinema // *East European Politics and Societies and Cultures*. 2019. Vol. 33, № 2. P. 522–549. DOI: 10.1177/0888325418815248 (last accessed: 26.11.2022).
13. Milerius N., Narušytė A., Davoliūtė V., Brašiškis L. In Between Hauntology and Representation: Spectres of War in Sergei Loznitsa's Reflections and Deimantas Narkevičius' Legend Coming True // *Everyday Representations of War in Late Modernity*. Palgrave Macmillan, 2022. P. 187–217 [Series: Identities and Modernities in Europe]. DOI: 10.1007/978-3-031-07135-5\_7 (last accessed: 26.11.2022).
14. Nebesio B. Zaporozhets za Dunaiem (1938): The Production of the First Ukrainian Language Feature Film in Canada // *Journal of Ukrainian Studies*. 1991. Vol. 16, № 1–2. P. 115–129.
15. Nebesio B. Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film Literature/Film Quarterly. 1994. Vol. 22, № 1. P. 42–49.
16. Nebesio B. A compromise with literature? Making Sense of Intertitles in the Silent Films of Alexander Dovzhenko // *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*. 1996. Vol. 23, № 3. P. 679–700.
17. Nebesio B. Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s // *Canadian Slavonic Papers*. 2000. Vol. 42, № 1–2. P. 35–46. DOI: 10.1080/00085006.2000.11092236 (last accessed: 26.11.2022).
18. Portuges C., Hames P. *Cinemas in transition in Central and Eastern Europe after 1989*. Philadelphia, PA: Temple University Press. 2013. 279 p.
19. Pressitch O. Civil War as Musical Comedy: The Representation of the Ukrainian Revolution in the Soviet Film *Wedding in Malinovka (1967)* // *Australian and New Zealand Journal of European Studies*. 2021. Vol. 5, № 2. P. 83–91. DOI: 10.30722/anzjes.vol5.iss2.15142 (last accessed: 26.11.2022).
20. Revutsky V. Boris Berest, Istoriiia ukrains' koho kina. "Shevchenko Scientific Society Ukrainian Studies", Vol. VII. New York: Shevchenko Scientific Society, 1962 // *Slavic Review*. 1963. Vol. 22, Issue 2. P. 385–386. DOI: <https://doi.org/10.2307/3000730> (last accessed: 26.11.2022).

## References

1. Bekus N. Constructed 'Otherness'? Poland and the Geopolitics of Contested Belarusian Identity // *Europe-Asia Studies*. 2017. Vol. 69. P. 242–261. DOI: 10.1080/09668136.2017.1295022 (last accessed: 26.11.2022).
2. Berest B. *Istoriiia ukrains' koho kina*. New York: Shevchenko Scientific Society, 1962. 271 p.
3. Brouwer S. *Tsar Peter, Mazepa and Ukraine: A Love Triangle*. Iurii Illienko's A Prayer for hetman Mazepa // *Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film: Screen as Battlefield* / Ed. by S. Brouwer. Leiden; Boston: Brill Rodopi, 2016. P. 143–162 [Series: Studies in Slavic Literature and Poetics; vol. 60].
4. Celli C. *Ukrainian Dualism // National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 129–148.
5. De Valk M., Arnold S. *The Film Handbook*. London: Routledge, 2013. 352 p.
6. Farmer K. Culture and Symbolism: The Myth of National Moral Patrimony // *Ukrainian Nationalism in the Post-Stalin Era*. 1980. P. 78–121 [Series: Studies in Contemporary History; volume 4]. DOI: 10.1007/978-94-009-8907-8\_3 (last accessed: 26.11.2022).

7. First J. Making Soviet melodrama contemporary: conveying 'emotional information' in the era of Stagnation // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2008. Vol. 2, № 1. P. 21–42.
8. First J. *Ukrainian cinema: Belonging and identity during the Soviet Thaw*. London: Bloomsbury Publishing, 2015. 264 p.
9. First J. *Scenes of belonging: Cinema and the nationality question in Soviet Ukraine during the long 1960s*. University of Michigan, 2008. 372 p.
10. Gurga J. Remembering (in) Ukrainian cinema of the 1960s: Rolan Serhiienko's «White Clouds» (1968) // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2012. Vol. 5, № 3. P. 353–370. DOI: 10.1386/srsc.5.3.353\_1 (last accessed: 26.11.2022).
11. Gurga J. *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw* by First, Joshua // *Slavonic and East European Review: Modern Humanities Research Association*. 2016. Vol. 94. P. 739–741. DOI: 10.5699/slaveasteurorev2.94.4.0739 (last accessed: 26.11.2022).
12. Lewis S. Border trouble: Ethnopolitics and cosmopolitan memory in recent Polish cinema // *East European Politics and Societies and Cultures*. 2019. Vol. 33, № 2. P. 522–549. DOI: 10.1177/0888325418815248 (last accessed: 26.11.2022).
13. Milerius N., Narušytė A., Davoliūtė V., Brašiškis L. In *Between Hauntology and Representation: Spectres of War in Sergei Loznitsa's Reflections and Deimantas Narkevičius' Legend Coming True* // *Everyday Representations of War in Late Modernity*. Palgrave Macmillan, 2022. P. 187–217 [Series: Identities and Modernities in Europe]. DOI: 10.1007/978-3-031-07135-5\_7 (last accessed: 26.11.2022).
14. Nebesio B. *Zaporozhets za Dunaiem (1938): The Production of the First Ukrainian Language Feature Film in Canada* // *Journal of Ukrainian Studies*. 1991. Vol. 16, № 1–2. P. 115–129.
15. Nebesio B. *Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film Literature/Film Quarterly*. 1994. Vol. 22, № 1. P. 42–49.
16. Nebesio B. A compromise with literature? Making Sense of Intertitles in the Silent Films of Alexander Dovzhenko // *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*. 1996. Vol. 23, № 3. P. 679–700.
17. Nebesio B. *Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s* // *Canadian Slavonic Papers*. 2000. Vol. 42, № 1–2. P. 35–46. DOI: 10.1080/00085006.2000.11092236 (last accessed: 26.11.2022).
18. Portuges C., Hames P. *Cinemas in transition in Central and Eastern Europe after 1989*. Philadelphia, PA: Temple University Press. 2013. 279 p.
19. Pressitch O. *Civil War as Musical Comedy: The Representation of the Ukrainian Revolution in the Soviet Film Wedding in Malinovka (1967)* // *Australian and New Zealand Journal of European Studies*. 2021. Vol. 5, № 2. P. 83–91. DOI: 10.30722/anzjes.vol5.iss2.15142 (last accessed: 26.11.2022).
20. Revutsky V. *Boris Berest, Istorii ukrains' koho kina.* "Shevchenko Scientific Society Ukrainian Studies", Vol. VII. New York: Shevchenko Scientific Society, 1962 // *Slavic Review*. 1963. Vol. 22, Issue 2. P. 385–386. DOI: <https://doi.org/10.2307/3000730> (last accessed: 26.11.2022).

*Maksym Demydenko. National images and symbols of visual Ukrainian cinematography  
in the works of foreign scholars*

**Abstract.** The article is devoted to the problem of historical symbolism in the visual language of Ukrainian cinema. The focus is on the foreign historiography of the problem, which today is one of the most relevant areas in the general scientific discourse of the problem.

The author notes that at present, the understanding of national imagery and symbolism in cinematography continues within the framework of two parallel strategies: 1) as the still active deconstruction of existing historical images and visual narratives (especially in cinematography and in general within the framework of audiovisual art) of the Soviet era; 2) as the formation of a new look at the models of national imagery. Within these limits, foreign historiography of the problem is extremely important, in which the analysis of the visual language of Ukrainian cinematography presents many reflective characteristics.

The studies analyzed by the author make it possible to single out three areas within which the research of national images and symbols in the visual language of Ukrainian cinematography is being actively continued. First of all, this direction of analysis is the symbolic imagery of Ukrainian cinema in an interpretive way. No less important for foreign historiography is the comparative direction. Finally, within the framework of a complex direction, foreign researchers are making an attempt to accumulate the experience of analyzing Ukrainian cinema and, on this basis, to give its evolution a systemic character, to fit it into the pan-European context.

The article ends with conclusions. The author notes that modern Ukrainian cinema is an organic part of the pan-European and world context of cinema. In this form, its presentation as a national pattern of symbolism often emerges in a universal and systemic vision. Within the framework of the first one, which is the earliest in terms of time, the symbolic imagery of Ukrainian cinema is studied in the historical and chronological context. In works. B. Berest, J. Fest, J. Gurg and other scientists, the symbolism of the visual language of Ukrainian cinema is represented linearly. Within the framework of the second direction, national images and symbols in the cinematic language are considered as objects of comparative practices of comparison and comparison with the parallel national spaces of European cinema: Polish, Baltic countries, Moldova, etc. O. Pressitch, A. Narushito, Rzh. Sandal, S. Lewis S. Brower and other researchers. The third direction combines the research of foreign scientists focused on the search for universal schemes for analyzing European and world cinema, within which domestic cinema is often given an important, but secondary role. In the works of K. Portugues, K. Farmer, M. de Valk, K. Celli and other scientists, national images and symbols in the visual language of Ukrainian cinema play an instrumental role that allows to determine the pain of typological and systemic processes in the development of European cinema.

*Keywords:* Ukrainian cinematography, visual language of cinema, national images, national symbols.

# Цивілізаційна пропозиція України світові. Ідеї ноосфери та космічне світобачення в українському мистецтві ХХ–ХХІ сторіччя

## Ukraine's civilizational offer to the world. Ideas of the noosphere and cosmic worldview in Ukrainian art of the XX–XXI centuries

ОЛЕКСАНДР КЛИМЕНКО

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,  
науковий співробітник відділу методології мистецької критики  
klymenko888@gmail.com

OLEKSANDR KLYMENKO

Modern Art Reserch Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Research Fellow of the Department of Methodology of Art Criticism  
<https://orcid.org/0000-0002-3698-5783>

**Анотація.** Війна в Україні, що розгортається на тлі небачених та загрозованих кліматичних змін, колосальної економічної кризи та загострення напруги між «великими гравцями», спричинила нові системні виклики для нашої країни та світу. Українці повинні шукати екстраординарні відповіді та пропонувати незвичні рішення, бо традиційні та застарілі нічого не зможуть вирішити. Яким чином раз та назавжди уникнути довічного протистояння з Росією? Якою може бути найголовніша цивілізаційна пропозиція України світові? Що може стати запорукою щасливого майбутнього нашої країни? Міркуючи над цими надважливими питаннями, автор пропонує неочікуване рішення — рішучий поворот та суспільний рух до ноосферо-космічної свідомості. Таке мислення з давніх-давен притаманне природному самоусвідомленню жителів України та навіть сама теорія ноосфери розроблена українським вченим Володимиром Вернадським. Як ці ідеї відображаються в українському мистецтві ще з початку ХХ століття? У статті викладені основні засади та підходи щодо здійснення повороту до ноосферо-космічної свідомості та концептуальні нариси про окремі мистецькі явища як запрошення до нової сфери роздумів.

*Ключові слова:* ноосфера, космізм, мистецтво України ХХ та ХХІ сторіччя, концепція Геї, Малевич, Вернадський.

*Ідеї правлять світом.*

ПЛАТОН

*Твої думки стають твоїм життям.*

МАРК АВРЕЛІЙ

*Подумки ми не усвідомлюємо ще, життєво не робимо ще всіх наслідків із того дивовижного, небувалого часу, в який людство вступило у ХХ столітті. Ми живемо на зламі у виключно важливу, по суті нову епоху в житті людства, його історії на нашій планеті. Вперше людина охопила своїм життям, своєю культурою всю верхню оболонку планети.*

ВОЛОДИМИР ВЕРНАДСЬКИЙ

**Постановка проблеми.** Сьогодні будь-яка тема, безумовно, повинна розглядатися в контексті головних сучасних світових подій та викликів. Ми маємо відразу декілька таких загальнолюдських викликів, один з яких — війна, що йде на нашій території. Божевільний напад Росії — це особливо гостре та болюче горе для України. Але існують ще більш небезпечні, небачені та, на жаль, більш ніж реальні загрози існуванню всього людства. Співпали одночасно всепланетна кліматична

катастрофа, яка вочевидь розпочалася та поширюється, та стан цивілізації на грані самовбивчої світової ядерної війни. Ці процеси, що розгортаються, а в деяких регіонах планети Земля вже полихають пекельним полум'ям, не тільки збіглися у часі, але скоріше за все пов'язані між собою, впливають та посилюють один одного. Велика помилка розглядати їх окремо, поодиноці. На жаль, саме таке невірне сприйняття ми бачимо у більшості аналітиків як в Україні,

так і в світі. Впевнені, що це трагічна помилка — не розуміти, що ця війна не схожа на жодну війну минулого, бо відбувається у принципово новому контексті, на фоні невідворотних кліматичних змін, які можуть знести з лиця Землі всіх учасників цього грандіозного спектаклю. Ніхто не стане виключенням — ні праві, точніше ті, хто такими себе вважають, ні винуваті. В цей проміжок часу, який нам випав, контекст всепланетної катастрофи, що наближається, робить цю війну безглуздою, абсурдною, божевільною та самобивчою для всіх сторін.

Що таке трапилося з людством, що ми всі так необережно підступили впритул до краю прірви? Як стало можливим, що людство, яке створило прекрасні пам'ятки культури, має зразки чудової архітектури, музики, мистецтва, поезії, літератури, філософії, великі досягнення в науці, дійшло до такого стану речей, коли може знищити себе? Навіщо? Що це за божевілья?

Ми повинні відсторонитися та побачити те, що відбувається, з точки зору Вищого Космічного Розуму та бодай любого спостерігача ззовні, зі Всесвіту, а саме: хто б з воюючих сторін не вважав себе правим, хто б не переміг, закладаючи у такий спосіб жагу до реваншу, — це велика трагедія та ганьба всьому людству. З точки зору здорового глузду, ця ганебна війна не повинна була початися взагалі. Але, на жаль, маємо те, що маємо, й бачимо, що кожен день все більше стискається пружина ненависті, що може, випрямляючись, розірвати наш світ на шматки.

Проте, все більше людей в світі розуміють, що залишається єдиний шанс порятунку — це прийняття ноосферно-космічного мислення та рішуче припинення всіх війн раз та назавжди. Лише тоді, уникнувши однієї з глобальних загроз, людство буде у змозі, вивільнивши від проблем створення всіх нових видів зброї, від протистояння величезні сили кращих світових науковців, об'єднавши зусилля, спромогтися подолати другу, набагато страшнішу загрозу — глобальне потепління. На цьому шляху до спасіння культура та мистецтво стають надважливими.

«Культура — це лише тоненька яблучна шкірка над палаючою прірвою хаосу», — писав Фрідріх Ніцше. Саме культура та мистецтво тримають нас на останній межі від дикості та варварства. Неможливо без них навіть під час війни. Бо тоді навіщо все? Куди ми прийдемо? Вважаємо, що саме зараз у високого, позачасового мистецтва особлива, надважлива місія — якнайскоріше наблизити мир. Без справжньої культури війна буде тривати вічно, пекельне полум'я ненависті буде розгоратися та розповсюджуватися повсюди. Ніхто з нас точно не хоче такого. Всі ми мріємо про мир, безпеку та щасливе життя. Це головна істина. А якщо так, тоді потрібно міркувати саме про мир та процвітання, бо ідеї та думки правлять світом. Тому, по-перше, маємо змінити свідомість, відкинути ненависть, дику брехню та самозвеличення, зрозуміти, що всі ми живемо на одній планеті та більш-менш однаково цінні для Всесвіту. В українській культурі в цілому дуже багато подібних світоглядних проявів, які можемо назвати «ноосферно-космічними». І сьогодні вони рятівні. Пропонуємо подивитися на українське мистецтво ХХ та частково ХХІ століття з цієї точки зору.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Маємо величезну кількість різних публікацій в Україні про В. Вернадського, ноосферу. Це зрозуміло, бо це знакова постать для нашої держави. Не має сенсу посилатися на них, бо вони схожі одну на одну та, на жаль, дуже відсторонені від сучасних, злободенних подій. Ще більше таких публікацій та текстів про ноосферу та космізм у науковому просторі нашого сьогодення проти-вника, що сприймається зараз як підсвідоме намагання привласнити тему. Але, на жаль, серед всіх публікацій дуже мало статей про ідеї ноосфери та космізму в мистецтві. В Україні нам вдалося лише знайти матеріали на загальні теми, наприклад статтю «Український контекст філософії космізму» авторства А. В. Озарчук та інші подібні. Дуже змістовна стаття «Світоглядні засади українського антропокосмізму». Автор — Надія Турпак, кандидат філософських наук, старший науковий



співробітник відділу геополітики та геостратегії НДІУ. Що стосується космізму та ідей ноосфери у українському мистецтві, то маємо вкрай небагато матеріалів. Лише декілька посилань знаходить Google. Серед них є стаття з симптоматичною назвою: «Чи можлива українська версія космізму?» Вже на рівні назви декларується та нав'язується вторинність українського космізму.

**Метою статті** якраз є намагання довести якщо не природну, генетичну первинність українського космізму, що бере витоки ще у роздумах Григорія Сковороди, «першого філософа Русі», то хоча б вагомий внесок української ноосферно-космічної думки у загальнолюдську симфонію розуму. Дивним чином ця тема не популярна у науковців та дослідників в Україні. Остання конференція «Космічне мислення в сучасному світі» відбулася, судячи з інтернет-пошуку, ще у 2013 році. Окремо пригадаємо проєкт «Інтервали. Космізм в українському мистецтві в ХХ столітті» за кураторством Валентина Раєвського — була видана книга та проведена виставка у 2000 році. Сподіваємось, цікавість до цієї теми буде збільшуватися.

Парацельс стверджував: «Подібне притягує подібне». Сучасний світ, що балансує на краю прірви, потребує спасіння. Україні вкрай потрібен мир та спокійний розвиток. Тому так важливо, щоб культура та мистецтво дарували нам відчуття миру, благополуччя, мали у собі віру та енергію спрямувати людство шляхом взаємної поваги, процвітання та свята буття. Але, зрозуміло, що потрібно не лише мріяти, але й діяти, щоб запанували ідеї ноосфери та космічна самосвідомість, усвідомлення величної місії Людства та Розуму у Всесвіті. Саме такі відчуття природно притаманні українцям ще з часів язичницьких вірувань. Ця лінія, яка, сподіваємось, згодом перетвориться на системне ноосферно-космічне мислення, знайшла в Україні своє унікальне втілення у філософських та наукових розробках Г. Сковороди, В. Вернадського, М. Холодного, у мистецтві К. Малевича та інших авторів. Стаття «Ноосферно-космічний напрямок розвитку України», що вийшла у збірнику ІПСМ у 2021 році, якраз

була присвячена дослідженню цієї теми. Життєво необхідний для подальшої еволюції, для нового розуміння цілей та завдань людства вектор ноосферно-космічного розвитку не припинявся в українській свідомості, він продовжується й зараз у сучасному мисленні та мистецтві. Ставимо за ціль показати, що рятівні прояви нового розуміння, прагнення до ноосферно-космічного мислення насправді є в нашій країні, та переконати, що вони можуть та повинні стати унікальною цивілізаційною пропозицією України світові. Надважливо, що ця благородна ідея буде виглядати надихаючою й переконливою для всього світу та спонукає людство сприяти її реалізації.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Британський вчений Джеймс Лавлок у співдружності з Лінн Маргуліс висловив так звану гіпотезу Геї про Землю як живий організм. У його уяві Гея — це «динамічна фізіологічна система, яка включає біосферу і підтримує нашу планету більше трьох мільярдів років у гармонії з життям». Ім'я античної богині для назви концепції вченому порадив використати відомий письменник Вільям Голдінг, отже, воно справляє враження на глибинні архетипові шари підсвідомості людей, викликає широкі асоціації, у тому числі й релігійні. Власне, гіпотеза Геї й полягає у твердженні, що у планетарному масштабі саме планета Земля активно підтримує стабільні умови, комфортні для власного існування. «Весь образ Землі, клімат, склад гірських порід, повітря та океанських вод, є не лише результатом геологічних процесів, а й наслідком присутності життя. Завдяки безперервній активності живих організмів умови на планеті підтримуються у сприятливому для життя стані протягом останніх 3,6 мільярдів років», — писав Лавлок. — Будь-які види, які несприятливо впливають на навколишнє середовище, роблять його менш придатним для потомства, врешті-решт будуть вигнані так само, як і найслабші, еволюційно непристосовані види...».

Насправді дуже схожі погляди висловлювали різні мислителі та вчені й раніше. Наприклад, у XVIII столітті ідею про Землю як живу істоту

вперше було висловлено шотландським натуралістом-геологом Джеймсом Хаттоном (1726–1797). У 1785 році на лекції у Королівському товаристві Единбургу він висловив припущення про те, що Земля — живий надорганізм, який має свої системи обміну речовин і дихання, що проявляється через геологічні процеси.

Науково-теоретичний і філософський вимір концепції Геї, тобто геофізіологія, дуже близькі до біосферної концепції В. Вернадського, хоча головні свої ідеї Дж. Лавлок сформулював, за власним визнанням, коли ще не був знайомий з його працями. Він пояснює це тим, що донедавна були відсутні вдалі переклади творів Вернадського англійською мовою, а також загальною «глухотою» англомовних авторів до іншомовних текстів. Сьогодні теорія Вернадського розглядається швейцарським дослідником Жаком Грінволдом як «інтелектуальна передісторія концепції Геї», а сам Лавлок кличе Вернадського своїм «видатним попередником».

У межах Геї має існувати гармонія всіх видів у свого роду багаторівневному симбіозі. Якщо людина порушує рівновагу та кидає виклик Геї, то неминуче зазнаватиме катастрофи, оскільки веде боротьбу з нею. Сьогодні все виглядає так, що людство загалом, у його чинному стані, — це хвороба біосфери планети Земля. Остання й намагається зцілитися, змінюючи деякі параметри свого існування таким чином, щоб «викинути» з себе людину, очиститись від людства взагалі. Дж. Лавлок, який був одним із патріархів «зеленого руху», писав: «...ми повинні враховувати страхотливі темпи змін і усвідомити, як мало залишилося часу, щоб діяти, а потім кожне співтовариство і країна повинні знайти якнайкраще застосування своїм ресурсам, щоб підтримувати цивілізацію якомога довше». Йдеться не лише про глобальне потепління, а й про радикальні зміни клімату та спричинену людиною загальну деструкцію біосфери. Невипадково його книга, видана 2006 року, називається «Помста Геї» — але це не просто констатація фактів, а й водночас «керівництво для тих, хто вижив», що адресоване людям, які боротимуться за існування після розпаду екологічного

механізму, що діє. Наразі, вважає Лавлок, зловживання людини щодо довкілля змушують цю систему працювати проти Homo Sapiens. Гея може використовувати у цій боротьбі на знищення різні інструменти — мутації небезпечних вірусів, потужні землетруси, зміни клімату тощо. На наше особисте бачення, не виключені й інші, на перший погляд фантастичні, можливості — наприклад, що так чи інакше саме Гея здійснює вплив на колективну підсвідомість людей, що спонукає людство до самознищення через революції, бунти, хаос, війни.

«Мільярди загинуть ще до кінця століття», — вважає Лавлок. — Я загину, лише мала децима людей, можливо, виживе в Арктиці, де саме клімат залишиться ще відносно терпимим». Ми не знаємо, станеться таке чи ні, але навіть постановка такого питання вже вимагає найсерйозніших роздумів.

Насправді потрібно дуже відверто та мужньо визнати, що схожих поглядів на приреченість людства дотримуються багато провідних вчених світу. При цьому вони спираються на конкретні наукові дані, спостереження та дослідження. Доповіді Римського клубу, який об'єднує вчених зі світовим ім'ям, теж, м'яко кажучи, невтишні. Відносно багато уваги відаємо Дж. Лавлоку та його теорії саме для того, щоб підкреслити граничну серйозність стану речей та взаємозв'язок всіх процесів та подій.

Чи можливий вихід з цієї приреченості? Впевнені, що саме український вчений В. Вернадський, з працями якого, на жаль, не був знайомий Лавлок, ще в ХХ сторіччі запропонував єдиний можливий шлях до вирішення глобальних проблем людства. Ноосфера, появу якої передбачив Володимир Вернадський, вже з'явилася, існує та в змозі реально повернути ці процеси назад. Поки вона діє ще не на повну силу, лише як колективна свідомість об'єданого інформаційними та іншими зв'язками людства. Потрібно якнайактивніше поширювати рятівні ідеї ноосферної цивілізації без воєн, коли людство у південній співпраці зможе подолати всі труднощі, надіслати позитивний сигнал Геї про виправлення та знайти вихід.

На цьому шляху, як ми вже казали, виникають особливі завдання для культури та мистецтва. Але, на жаль, приблизно з другої половини ХХ століття замість загальнолюдських, філософських питань, етичних та естетичних завдань мистецтво насамперед почало вирішувати завдання психологічні та маркетингові. А згодом перетворилося на переважно деструктивний егрегор. Це відбулося поступово, непомітно, але саме тому, що психологічні прийоми впливу на споживача вийшли на перший план. Все робиться для того, щоб у будь-який спосіб привернути увагу представника масової культури — достатньо лише його «психологічно струсити», що цілком укладається в концепцію «культурного шоку» антрополога Калерво Оберга. Якщо врахувати, що в реаліях сучасної дійсності, яка неймовірно швидко, як у калейдоскопі, змінюється, де людина постійно рухається, подорожує поміж різними країнами, мандрує у віртуальному світі, щодня стикається з чужою культурою, то стан культурного шоку стає специфікою постійного знаходження її у потоці світової культури.

Як писав Жан Бодріяр, ці виснажуючі надлюдські швидкості сучасного світу, безкінечний кругобіг споживання та забуття, шалений тиск різноманітної інформації втомлюють людину. Все швидко набридає, стає нецікавим. Достукатися до такого глядача дуже складно. Тому сучасне мистецтво часто свідомо обирає такий засіб швидкого привертання уваги — чимось вразити глядача, будь-яким чином вплинути на людину. Це корелює з найпростішим психологічним прийомом привертання уваги — агресією. Відомий дослідник Едвард Вілсон простежує історію еволюції агресії та вводить визначення «культурна еволюція агресії» [9]. Йоган Гальтунг виділяє таке поняття, як культурне насильство, під яким потрібно розуміти «будь-який аспект культури, який може використовуватися для легалізації насильства в його прямій та структурній формі» [4]. На думку Платона Агапова, «культурне насильство сприяє тому, що структурне та маніфестне насильство виправдовується, розглядається суспільством

як справедливе. При цьому насильство сприймається громадянами як цілком прийнятний спосіб вирішення конфліктів» [1].

Агресія, на жаль, проникла в усі сфери мистецтва. У деяких його видах вона проявляється дуже яскраво, оголюючи тваринну сутність людини, а в інших — завуальовано, соціалізовано, окультурено, як у розважальних шоу. Агресії, страху, ненависті повсюди дедалі більше, що прямо та безпосередньо призводить до революцій та війн. На нашу думку, саме такі тенденції у культурі та мистецтві сприяють тому, що світ швидко рухається у бік реального та практичного самознищення у останній ядерній бійні. Також ці деструктивні еманції посилають негативні сигнали Геї, які вона сприймає як загрозу та вмикає засоби захисту.

Найбільша напруга виникає між різними етнічними культурами та релігіями. Станіслав Гроф зазначає: «Сьогодні нам потрібно більше духовності, а не більше релігії. Організовані релігії в їхній нинішній формі є частиною проблеми, а не її вирішенням. У багатьох частинах світу основним джерелом насильства є релігійні конфлікти» [6]. Ейнштейн казав, що релігія майбутнього повинна бути космічною. Додамо: ноосферно-космічною.

На превеликий жаль, агресія, ненависть та навіть тяга до інфернального проникли в останні десятиріччя також і до українського мистецтва, яке століттями до того відображало свято буття. Традиційно наше мистецтво було завжди сповнене стихійного усвідомлення радості життя в країні, де небачено родюча та щедра земля. Митці славили сонце як джерело життя, оспівували щастя та віру у добре майбутнє. Тепер все в культурі змінилося та рухається в бік негативу та песимізму. Це відбулося з багатьох обставин, але одним з головних чинників стало некритичне повторення та копіювання шаблонів сучасного західного мистецтва на місцевому провінційному рівні. Таке спрямування характерне не для всіх авторів, незважаючи на те, що саме ці тенденції з цілої низки причин підтримуються та навіть нав'язуються. Так чи інакше, але масовий розворот до деструктиву

збігся в часі з початком руйнівних процесів, з рухом у бік конфронтації та війни. Впевнені, що єдиним порятунком від цих загрозливих тенденцій може стати рішуче повернення як української культури та мистецтва, так і культури людства до ідей ноосферно-космічної свідомості. Саме на цьому рятівному шляху, який повинен вважатися нашою найвищою, найважливішою та найбагатішою місією, українське мистецтво може стати найціннішою цивілізаційною пропозицією світові.

В. І. Вернадський у роботі «Філософські думки натураліста» писав: «...людина вперше реально зрозуміла, що вона житель планети, який може — повинен — мислити і діяти у новому аспекті, не тільки у аспекті окремої особистості, сім'ї чи роду, держав чи їх союзів, а й у планетному аспекті» [3, с. 35]. Вже насправді не існує окремих країн чи народів, тому сподіваємось, що рішучий рух України у бік ноосферно-космічної свідомості стане тим помічником крила метелика, який зможе зрушити в цьому напрямку весь світ.

Говорячи «ноосферно-космічне», мусимо розібратися з термінологією. Що стосується ноосфери, то тут не виникає ніяких запитань, це слово в науковому вжитку має досить усталене трактування, загальновизнане походження від теорії, яка вперше розроблена Володимиром Вернадським. Поняття «космічне» вочевидь апелює до «філософії космізму» як сукупності дуже різних і дуже стародавніх ідей та уявлень людства. Потрібно визнати, що вже існує усталене словосполучення «руський космізм», яке активно використовується у російському філософському дискурсі та стосується духовної культури Російської імперії кінця XIX — початку XX сторіччя. Навіть поважний Борис Гройс видав книгу з такою назвою. Дійсно, у той період у всьому світі багато авторів — філософів, науковців, митців, поетів та композиторів — так чи інакше перетнулися з космічними ідеями. Звісно, в цьому суспільному космічному світосприйнятті відбився величезний вплив особливої епохи, але також потрібно визнати щось ще, чи не метафізичне. Можливо, у поглибленому зануренні в ідеї космізму, який

відбувся на теренах Російської імперії, виявилася особлива схильність різноманітних етносів великої території до великих та амбітних наративів, тяжіння до відчуття величного простору, обумовлене неосяжністю природного ландшафту — згадаємо відомі слова М. Гоголя. Але потрібно зазначити, що ідеї так званого руського космізму сформувалися та розквітли у спільному просторі в ті часи, коли і Україна й значна кількість інших, сьогодні окремих самостійних країн, навіть Польща, перебували у більш-менш реальній єдності. Тоді це дійсно була величезна спільна територія, де вирували особливі енергії самовідчуття. Саме у цій сукупності дуже різних народів та земель, у симфонії, синтезі, у взаємовпливах так чи інакше виникли та розквітли ідеї космізму, а згодом і ноосфери. Тому сучасне привласнення Росією спільного надбання багатьох народів — хибне. Це скоріше відображає імперський дух та деякі пропагандистські мотиви, ніж реальність. Безперечно, космізм не є чисто російським надбанням, це коло понять притаманне всій світовій культурі — від Анаксимандра та Джордано Бруно до Свами Вівекананди та Тейяра де Шардена. Також мусимо навести декілька конкретних прикладів значного впливу українських ідей. Казимир Малевич, що, безперечно, започаткував нову традицію космічного абстрактного мистецтва, був, як відомо, стовідсотковий поляк за походженням, але народився, навчався й довго жив в Україні та все життя називав себе українцем. Володимир Вернадський, що створив вчення про ноосферу і вважається в Росії одним з стовпів «руського космізму», мав у своїй родословній литовське та українське козацьке коріння. Як він сам писав у щоденнику, в нього не було жодної краплини російської крові. В основі всієї конструкції особливого філософського світобачення, що розвинулися згодом у Миколи Федорова та інших філософів-космістів, лежать ідеї українського мислителя Григорія Сковороди.

Якщо піти далі, то побачимо більше. Видатний одинак, не схожий ні на кого Мікалоюс Чюрльоніс, один з перших космістів у світовому

мистецтві — стовідсотковий литовець. Геніальний Михайло Врубель, творчість якого, безперечно, є прикладом космічного самовідчуття, — поляк. Це ми наводимо тільки тих авторів, що народилися та жили в Російській імперії.

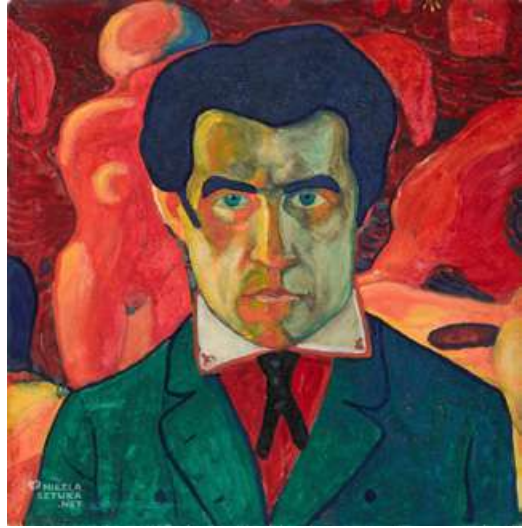
Потрібно остаточно визнати, що починаючи з давніх-давен, з праісторії людства — давньошумерської, давньоєгипетської, давньоіндійської, давньокитайської та давньогрецької традицій, — відчуття єдності Всесвіту та людини як його невід'ємної частини було надважливим для спостерігачів зоряного неба, мислителів, вчених. Всесвіт був завжди присутній у філософії, науці, літературі, мистецтві, релігії різних народів, у тому числі й в українській культурній традиції. Отже, можемо впевнено та переконано стверджувати, що явище космізму — це унікальне досягнення на шляху багатовікового духовного розвитку всієї світової цивілізації.

### Малевич та період авангарду

Стихийний панпсихізм, стійкі язичницькі впливи, розуміння себе частиною Всесвіту існує в українській ментальності з давніх-давен, має безліч проявів у культурі. Але, вочевидь, найбільш візуально, наочно притаманний українській ментальності природний космізм відображений у традиції українського пейзажу, починаючи з Сергія Васильківського, Миколи Пимоненка та інших. Творчість Архипа Куїнджі взагалі є світовим прикладом інтуїтивного космічного світобачення. Ця лінія дуже цікава та заслуговує окремого розгляду, але в цієї статті ми тільки окреслимо її та перейдемо до ХХ сторіччя.

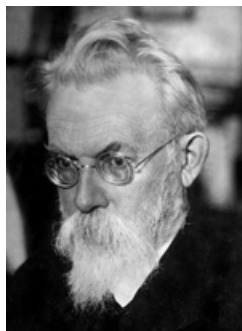
Звертаючись до питання перехресних впливів, зокрема величезного українського внеску до космізму в мистецтві, відлік, безперечно, потрібно почати з Казимира Малевича, відклавши до часу роздуми про фольклор та історію мистецтва до ХХ сторіччя.

«Я бачив самого себе в космосі, де мене приховували точки та розфарбовані смуги; там, серед них я відправився в безодню. Цього літа я проголосив себе президентом космічного простору», — так писав К. Малевич в листі до М. Матюшина [7].



Казимир Малевич. Автопортрет, 1908–1910

К. Малевич був першим художником світу, хто свідомо ввів поняття Космосу у свої теоретичні міркування про цілі та завдання нового мистецтва. Вочевидь будучи людиною медіумічного типу, більше інтуїтивістом, пророком, ніж аналітиком, митець відчував настання космічної ери, яка почалася в мисленні, а пізніше реалізувалася в реальних космічних ракетах та польотах. Він першим серед діячів усієї світової культури говорить про Космос не тільки як про якийсь духовно-романтичний порив у Невідоме, не лише в містичному, спіритуалістичному контексті, як це вже було в деяких авторів, а в більш ніж практичному, навіть технократичному сенсі. Як відомо, він навіть передбачив появу супутників та візуалізував їх майбутній вигляд. Малевич досить беззаперечно висловився щодо своєї творчості: «Мій живопис не належить Землі виключно... У людини, в її свідомості лежить прагнення простору, тягіння до відриву від кулі Землі...». І ще одна його репліка про те саме, яка наочно відображає його прагнення: «Землю я віддаю Татліну, а собі залишаю космос». У контексті тих безпрецедентних викликів, що ми маємо в світі сьогодні, зрозуміло, що у своїй пророчій картині «Чорний квадрат»



*Володимир Вернадський.  
Фотопортрет*



*Казимир Малевич.  
Супрематизм: Відчуття  
електрона, 1916*



*Казимир Малевич.  
Супрематична  
композиція, 1916*



*Валерій Лама. Коло  
кольору, з «Книги Схем»,  
(1969–1978)*

він передбачив найважливіший перехід світової історії до чогось ще невідомого та такого, що лякає. Не тільки про криваву революцію 1917-го, громадянську війну, страшний Голодомор, Другу світову війну, Голокост, Хіросіму та інші жахи ХХ сторіччя попереджає Малевич, а й про загрозу зміни клімату, про безумну третю світову війну, що, схоже, вже почалася в Україні. Ця картина, безперечно, щось більше, ніж просто живопис — це надважливе застереження людству, яке воно повинно побачити наочно та замислитися над тим, як і куди рухатись у майбутньому. Враховуючи наполегливу цікавість Малевича до Космосу, можливо, пропозиція митця людству полягає в тому, щоб народи та країни замість руйнівних війн та ненависті одне до одного зайнялися його вивченням, мандрями до інших планет, усвідомили свою космічну відповідальність та місію.

Дуже близькі до ноосферно-космічного світовідчуття теми ми також бачимо у багатьох митців українського походження доби авангарду: Соні Делоне (Штерн), Олександри Екстер, Олександра Богомазова, Давида Бурлюка та інших. Весь той час, що збігав з драматичними світовими подіями, був насичений новітніми ідеями та прагненням до прогресу. Одним із напрямків мислення якраз і були ідеї космізму. Водночас у Е. Леруа, Теяра де Шардена, В. Вернадського народжувалася безпосередньо пов'язана з поняттям космізму теорія ноосфери.

### **Прояви космізму та ноосферного мислення в українському малярстві в період реакції, під залізною завісою**

Після потужного сплеску авангардного мистецтва в цілому, після геніальних прозрінь К. Малевича, В. Кандинського та інших пророків ноосферно-космічного мислення у мистецтві, в Україні, що була частиною СРСР, на довгі роки запанував соціалістичний реалізм як офіційний та єдиний дозволений напрямок творчості. Але навіть у ці тяжкі для свободи духу митців часи деякі особистості прагнули розвитку та доходили до високих ноосферно-космічних прозрінь. Трошки послабляв напругу той факт, що тема космосу в деякій мірі співпадала з офіційною пропагандою досягнень соціалізму. Але з іншого боку, окремі художники в непокірній Україні ігнорували настанови соціалістичного реалізму та розглядали космос як компромісний напрямок для творчості. Так чи інакше, скоріше на рівні загальнофілософських ідей, на рівні світобачення, ми можемо знайти цікаві зразки руху у цьому напрямку в творчості Валерія Ламаха, Григорія Гавриленка, Флоріана Юр'єва, Марії Примаченко, Івана Марчука та інших. Окремо маємо виділити Федора Тетянича, що відомий під псевдонімом Фрипуля. В його долі та по-справжньому величному служінні ідеї космізму відбилася трагічна епоха та стан вільної, мислячої людини під гнітом тоталітарної ідеології. Тетяничу випало жити в трошки провінційний



*Федір Тетянич у майстерні  
на вул. Перспективній, початок 1980-х*



*Олександр Богомазов.  
Локомотив, 1915*



*Олександр Ройтбурд.  
Серпень, 1993*

на той час державі, на периферії, бо центром вільнодумства була столична Москва. Там були закордонні представництва, посольства, що підживлювали неофіційне та заборонене мистецтво. Щоб вижити та мати можливість бути собою, малювати свої дивні та непотрібні владі картини під наглядом всемогутнього КДБ, художник був змушений стати маргіналом, ніби смішним та несерйозним фріком. Це йому вдалося: перетворившись на Фрипулью, вдягнувши на себе захисну маску, він прислав пильність влади, переконав «надзираючі та контролюючі органи», що він та його чудяцьке мистецтво нібито не несуть загрози соціалістичній ідеології. Фігура Федора Тетянича, безперечно, знакова та дуже цікава. Як його творчість, так і загалом цей період ще потребує додаткових досліджень, але зрозуміло, що з точки зору розвитку ноосферно-космічної свідомості, як і взагалі прогресивного, новітнього мистецтва, цей час у державі з тоталітарною ідеологією виявився достатньо провальним.

### **Розквіт новітнього мистецтва від 1990-х років до сьогодні**

Зовсім інша річ — період безпосередньо перед отриманням Україною незалежності та перші десятиріччя по тому. Навіть повітря тоді було наелектризовано духом волі та сподіваннями на краще. Вже в передчутті, що настає час небаченої свободи, мистецтво в Україні, що довго знаходилося

під тягарем офіційних заборон, вивільняється та починається його пасіонарний підйом. Велика енергія вирувала на зламі ідеологічних епох, коли руйнувався тоталітарний монстр та проблискували іскри волі. Мистецтво в Україні рішуче зрушило з місця, пролунав справжній пасіонарний вибух, бо до того все було начебто в паровому котлі, звідки напруга не мала виходу. Віра та надія на гарне майбутнє буквально окриляли художників. Впевнені, що цей період, насичений подіями та видатними особистостями, потребує окремого великого дослідження. У вільній країні почали «цвісти різні квіти»: сучасне українське мистецтво за тридцять років відбулося як вкрай різноманітне явище. Мотиви, які можна віднести до кола інтуїтивно космічних та ноосферних, на наш погляд, присутні у творчості багатьох відомих авторів: Арсена Савадова, Олега Голосія, Олександра Гнилицького, Валерії Трубіної, Ігоря Панича, Валентина Раєвського, Олега Тістола, Олександра Ройтбурда, Василя Цаголова, Віктора Сидоренка, Тіберія Сільваші, Павла Макова, Анатолія Криволапа, Олександра Сухоліта та інших. Серед молоді вони помітні в Назара Білика. Кожен з вищезгаданих поважних авторів заслуговує на окремий аналіз, що будемо намагатися зробити у наступних дослідженнях.

Спектр проявів ноосферно-космічного мислення у творах художників дуже різний — від іронічно-постмодерністського бачення до перетину



*Віктор Сидоренко. З проекту «Нульовий рік. Ідея світла», 2021*

з символізмом, бароковим світосприйняттям, романтизмом, трансавангардом. У творчості автора цієї статті, Олександра Клименка, розвиток ноосферно-космічних ідей йшов свідомо та послідовно та згодом вони знайшли як пряме відображення у мистецтві, так і своє філософсько-теоретичне обґрунтування. Ноосферно-космічне мислення — це цільна та неподільна система, де неможливо, на наш погляд, повністю відокремити одне від одного, але всередині системи можливо тяжіння до одного з полюсів. Тож, якщо О. Клименко більш схильний до філософії космізму, то, наприклад, В. Сидоренко вочевидь підсвідомо тяжіє до ідеї ноосфери. На наш погляд, вся творчість Віктора Сидоренка яскраво уособлює саме розвиток теорії В. Вернадського в українському мистецтві.

Окрема лінія мислення у В. Сидоренка — це казковий, наче у мрії чи уві сні політ, піднесення людини. Про це хотілося б написати окремо, але обсяг статті, на жаль, не дозволяє. Впевнено можемо стверджувати, що ця відмінність теж свідчить про підсвідому жагу, прагнення до небесного, тобто про ноосферно-космічні інтенції.

Сконцентруємось на постаті Героя. Саме це слово є першим в назві книги про Віктора Сидоренка «Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон», яка вийшла 2019-го року [5]. На момент виходу книги автору було вже більше шістьдесяти років і це свідчить про те, що важливий



*Олег Соколов. Для вас, мої дорогі роботи, 1972*

для нього образ Героя є продуктом багаторічних роздумів і здається рішенням хвилюючого митця питання самоідентифікації. Швидше за все, це певний результат осмислення художником своєї особистої долі, пройденого шляху, долі країни й світу та візія майбутнього. Вочевидь висловлена повага до фігури Героя здається абсолютно логічною для тих, хто знає В. Сидоренка, знайомий з фактами його біографії. Можна розвинути цю лінію, але в дослідженні феномена мистецтва варто віднести перипетії долі автора на друге місце. Тим паче, що таємницю появи великої ідеї, служіння їй ніяка біографія ніколи не може пояснити повністю. Набагато більший інтерес викликає присутність метафізичного, навіть містичного в тому, що через того чи іншого автора людству повідомляється якась найважливіша істина. Людина в будь-якому разі — лише провідник. Яскравий приклад — К. Малевич та його пророчий «Чорний квадрат». Тут доречно згадати, що вчений Лев Гумільов, дослідивши величезний масив історичних фактів, у своїй знаменитій теорії появи та згасання пасіонарності націй та окремих осіб як початковий поштовх визнав якесь невідоме науці космічне випромінювання. Дивно, неймовірно, але академічний учений в якомусь інтуїтивному прориві, незбагненному прозрінні зумів зробити геніальний ривок за межі найпоширеніших сцієнтистських ілюзій. За його теорією, саме





Олександр Богомазов. Космос, 1910

невідоме космічне випромінювання з якихось незрозумілих причин і невідомим нам чином активізує народи чи особистості на тих чи інших ділянках планети Земля в той чи інший час. Як це буває дуже часто в історії науки, його ніби зовсім ненаукове, навіть підозріле прозріння, активно критиковане відомими вченими, його сучасниками, підтверджується новими науковими відкриттями.

Нам також найбільш надихаючими та правдивими здаються ті теорії та ідеї, які як мінімум припускають присутність непізаного, а можливо й надприродного. Впевнений, що тією чи іншою мірою саме це відбулося з історією появи у Віктора Сидоренка принципово нового Героя. В історії мистецтва художник часто виступає як провісник майбутнього і багато хто вважає, що найкращі в історії людства митці — провідники, медіуми, через яких жителям планети Земля повідомляються важливі ідеї. У будь-якому випадку важливо те, що Герой В. Сидоренка — це абсолютно новий та особливий герой — носферно-космічна постать ХХІ століття. Він водночас герой кінця історії, кінця старого недосконалого людства, що відходить у минуле, і, можливо, того нового, яке з'явиться в майбутньому. Герой, який принципово постає перед нами без зброї. Можливо, це промінь надії на виправлення людства. Але ми не станемо до лав тих, хто заколисує всіх і самих себе обов'язковим



Федір Тетянич. Біотехносфери. Фрунulyа, ескіз монумента Незалежності, акварель, початок 1990-х

гарним фіналом. Поки що ясно, що старі герої, які назавжди пішли в минуле, герої всієї багато в чому ганебної та дискредитованої історії людства, — це люди, від яких завжди можна було почути огидні мілітаристські та націоналістичні конотації. Герої-фантоми, як каже Сидоренко. На жаль, але правда, яка відкривається лише сьогодні, полягає в тому, що всі попередні герої розділяють людство, посилюють відчуження та взаємну ненависть. У більшій чи меншій мірі, але триумф одних народів та їхніх героїв завжди виявлявся поразкою чи трагедією поневолення інших. Прославляючи героїв минулого, тобто героїв тієї чи іншої нації, яка здобула перемогу над кимось, тієї чи іншої ідеології, що перемогла, наприклад, всередині одної нації, ми, на жаль, бачимо нескінченну сублимацію ненависті. Так лише посилюється ворожнеча і взаємна агресія між народами, релігіями чи групами людей, одержимих черговою ілюзією, яку називають «ідеологією».

Лише окремість, відчуженість, взаємна агресія та ненависть зростає від збільшення кількості героїв старого типу, від їх вшанування та вихвалання. «Досить, щоб одна людина ненавиділа іншу, — і ненависть, переходячи від сусіда до сусіда, заражає все людство», — писав Жан-Поль Сартр. На жаль, ми знаємо, як дорого заплатила величезна кількість людей за культ героїв минулого. У ХХ столітті сталися дві страшні світові війни. Саме перша війна,



Арсен Савадов. *Загублений риф*, 2022

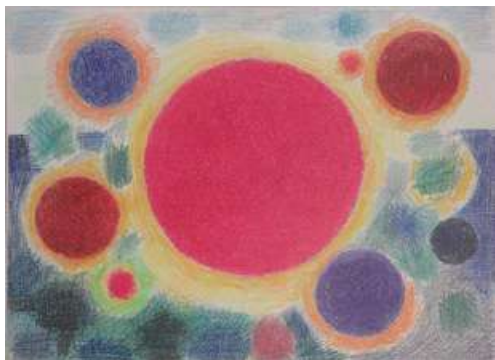


Василь Цаголов. *Хендехох*, 1984

програна Німеччиною, через деякий час, безсумнівно, викликала другу. Герої переможців були немивною образою для тих, хто програв, отже останні не могли з цим змиритися й горіли жагою помсти. Це повторювалося багато разів в історії й кінця цьому не видно. І безглузда та жорстока війна, що почалася на території багатостраждальної України і ризикує перетворитися у чергову світову, лише ілюструє цю горезвісну істину. Але тепер у нас немає попереду нескінченного часу та можливості повторення старих помилок. Сьогодні вже зовсім інша ситуація, принципово інша, якісно інша. Повторимо свої тези, бо вважаємо їх надважливими для виживання всього людства. Як це очевидно більшості провідних вчених світу, об'єднаних, наприклад, у впливовому «Римському клубі», людство знаходиться перед небаченою і цілком реальною загрозою загибелі через невідворотні кліматичні зміни, через вичерпаність ресурсів, перенаселеність та інші проблеми. Варто ясно розуміти, що всі ці негативні чинники суттєво посилюють один одного. Також абсолютно ймовірною стає загроза світової ядерної війни, особливо в контексті наростаючої тривоги у людства, яке підозрює, що, можливо, в нього немає майбутнього. Ми прямо зараз спостерігаємо виток небаченої світової напруженості через війну в Україні. Людство ніби збожеволіло, вибачте за ненаукові сентенції, та тішить себе надією, що й цього разу обійдеться. Пильність як пересічних громадян, так і серйозних вчених

приспана багаторічним протистоянням ядерних держав. Але на цей раз нерозв'язні протиріччя, викликані наступальним, агресивним, доктринальним месіанством та тиском Заходу та небажанням Сходу підкоритися, сплелися в тугий Гордієв вузол, який вже складно розв'язати.

Тим часом окремі особистості, які піднялися на вищу ступень еволюційного розвитку, якою, безперечно, є наявність ноосферно-космічної свідомості, ще в минулому столітті розуміли вичерпаність подібної практики. Осип Мандельштам свого часу зазначав: «Епоха месіанізму остаточно й безповоротно скінчилася для європейських народів. Кожен месіанізм говорить приблизно таке: тільки ми хліб, ви ж просто зерно, негідне помелу, але ми можемо зробити так, що й ви станете хлібом. Всякий месіанізм заздалегідь недобросовісний, брехливий і розрахований на неможливий резонанс у свідомості тих, до кого він звертається з такою пропозицією. Жоден народ, що месіанствує і витійствує, ніколи не був почутий іншим. Всі говорили в порожнечу, і маячні промови лилися одночасно з різних вуст, не помічаючи один одного» [8]. Дедалі більшої кількості людей у всьому світі стає очевидно, що єдиний рятівний шлях людства — це шлях подолання взаємної агресії, об'єднання в якесь нове, ноосферно-космічне «вселюдство» — єдине, дружельбне, про яке мріяв ще Володимир Соловйов. До речі, варто згадати, що він мав українське коріння і був



Григорій Гавриленко. Композиція (з Великим Колом), 1980



Олександр Клименко. Космічна Мрія, d — 120 см, 2022

нащадком Григорія Сковороди. Ще раз нагадаємо, що рятівну теорію ноосфери запропонував та розробив Володимир Вернадський, який все життя пишався своїм українським козацьким корінням. Також маємо пам'ятати, що, на жаль, маловідомий, майже забутий український вчений Микола Холодний вперше у світі запропонував термін «антропокосмізм» для опису нового розуміння взаємин людини й Всесвіту.

Ситуація, в якій ми всі зараз опинилися, навіть не вимагає будь-якої особливої, глобальної, загальнолюдської «спільної справи» на шкалі тієї, яку пропонував ще наприкінці XIX століття геніальний провидець Микола Федоров. Або такою, про яку мріяв абсолютно неймовірний персонаж нашої історії, на жаль практично невідомий в Україні, Олександр Святогор (Олександр Федорович Агієнко) — поет-біокосміст, «вулканіст» та анархіст, до речі уродженець Харкова. Сьогодні ми вже маємо «спільну справу» — безпрецедентну, небачену. Це спроба порятунку людства від цілком реальної загрози зникнення. І для того, щоб цей порятунок здійснився, мають бути переглянуті застарілі міфи, розвінчані та спущені з п'єдесталів старі герої — герої насильства та поділу. Мусимо зауважити, що, на жаль, той процес, який відбувається у США з руйнуванням пам'яток, є пародією на справжнє переосмислення історії, як і боротьба зі змінами клімату спровокована та стає навіть смішною

в особі дівчинки Грети. Торкаючись цієї теми, мусимо зазначити, що всі питання екології, збереження довкілля були зухвало порушені та забуті в маячні кровопролитної війни, яка зараз полихає на теренах України. На сторіччя вперед забруднюються металообротом легендарні українські чорноземи, отруюється шкідливими речовинами з ракет та снарядів питна вода. Апофеозом божевілля стали обстріли Запорізької АЕС. З точки зору ноосферно-космічного мислення війна має бути припинена якнайскоріше. Жадано піднятися на такий високий рівень осмислення та каяття, щоб не була закладена вибухонебезпечна жага помсти та повторення.

Впевнені, новий *Герой* вже з'явився. Це герой ноосферно-космічний, герой без національності, герой усього людства. Герой, який рішуче вимагає розпуску всіх армій світу та заборони всієї зброї, який оголошує всіх солдатів божевільними, а генералів — злочинцями та негідниками. Саме такий, якого бачимо на полотнах Віктора Сидоренка, чий холодний, безпристрасний і відсторонений живопис несе ідею спільного Розуму людства, ідею порозуміння, яка повинна прийти на зміну пекельним емоціям, що породжують конфлікти та війни.

**Висновки.** Ноосферно-космічне мислення може та повинно стати надихаючою цивілізаційною пропозицією України світові. Особливо важливо, що зараз, у реальних умовах початку XX сторіччя, на тлі

небаченої кліматичної катастрофи, загрози самовбивчої світової ядерної війни ця пропозиція стає рятівною та вкрай необхідною. Перифразуючи Гастона Башляра, можемо сказати, що «людина, яка роздумує, — це насамперед людина, що мріє». Якщо наша людська історія сповнена трагічних помилок, якщо такі фатальні помилки й сьогодні призводять до воєн та загрожують кінцем світу у ядерному полум'ї, то потрібно зробити все, щоб раз та назавжди змінити таку історію. Потрібно мріяти про це, розголошувати про реальну можливість іншого шляху, розповсюджувати у світі ноосферно-космічні ідеї. «Бувають мрії такі глибокі, мрії, які допомагають нам настільки глибоко зануритися в нас самих, що вони звільняють нас від нашої історії», — наголошував Г. Башляр [2].

Разом з генетичним прагненням до свободи, особливим оптимізмом, любов'ю до краси та радощів життя, ноосферно-космічні ідеї можуть стати чудовим українським подарунком людству. «Мистецтво — найпрекрасніший, найсуворіший, найрадісніший і благий символ споконвічного, непідвладного розуму прагнення людини до добра, до істини та досконалості...», — писав Томас Манн. Українське сучасне мистецтво, та його частина, що запрошує до ноосферно-космічного прозріння, робить вагомий внесок у справу спасіння людства. Ноосферно-космічне мистецтво майбутнього — це особливе, провісницьке мистецтво кінця старого та початку нового часу.

## Література

1. Агапов П. В. Человеческая агрессия в социальных науках: вопросы теории и методологии // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. Вып. № 2(3–4). С. 10.
2. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. С. 105.
3. Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1988. 520 с.
4. Галтунг Й. Культурное насилие // Социальные конфликты: экспертиза, прогнозирование, технологии разрешения. Вып. 8: Насилие: тенденции и альтернативы. М.: ИС РАН, 1995. С. 34–55.
5. Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон. К.: ArtHuss, 240 с.
6. Гроф С., Ласло Э., Рассел П. Революция сознания: Трансатлантический диалог / Пер. с англ. М. Драчинского. М.: ООО «Издательство АСТ» и др., 2004. С. 71.
7. Малевич К. Письмо Матюшину от 9 мая 1913 года. Рукописный отдел Гос. Третьяковской галереи (ГТГ). Ф. 25. № 9. Л. 2.
8. Мандельштам О. Э. Пшеница человеческая // О. Э. Мандельштам. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 2: Проза. С. 82–87.
9. Wilson E. O. On Human Nature. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978. 260 pp.

## References

1. Agapov P. V. Chelovecheskaya agressiya v sotsialnyih naukah: voprosy teorii i metodologii // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. 2014. Vyip. # 2(3–4). S. 10.
2. Bashlyar G. Grezyi o vozduhe. Opyit o voobrazhenii dvizheniya / Per. S frants. B. M. Skuratova. M.: Izdatelstvo gumanitarnoy literatury, 1999. S. 105.
3. Vernadskiy V. I. Filosofskie myisli naturalista. M.: Nauka, 1988. 520 s.
4. Galtung Y. Kulturnoe nasilie // Sotsialnyie konflikty: ekspertiza, prognozirovanie, tehnologii razresheniya. Vyip. 8: Nasilie: tendentsii i alternativyi. M.: IS RAN, 1995. S. 34–55.
5. Geroj, Ob'yekt, Fantom Viktora Sy`dorenka: Leksy`kon. K.: ArtHuss, 240 s.
6. Grof S., Laslo E., Rassel P. Revolyutsiya soznaniya: Transatlanticheskiy dialog / Per. S angl. M. Drachinskogo. M.: ООО «Izdatelstvo AST» I dr., 2004. S. 71.
7. Malevich K. Pismo Matyushinu ot 9 maya 1913 goda. Rukopisnyiy otdel Gos. Tretyakovskoy galerei (GTG). F. 25. # 9. I. 2.
8. Mandelshtam O. E. Pshenitsa chelovecheskaya // O. E. Mandelshtam. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 3 t. M.: Progress-Pleyada, 2010. T. 2: Proza. S. 82–87.
9. Wilson E. O. On Human Nature. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978. 260 pp.

*Oleksandr Klymenko. Ukraine's civilizational offer to the world. Ideas of the noosphere and cosmic worldview  
in Ukrainian art of the XX–XXI centuries*

**Abstract.** The war in Ukraine, which is unfolding against the background of unprecedented and threatening climate changes, a colossal economic crisis and the escalation of tension between the “big players”, has caused new systemic challenges for our country and the world. We must look for extraordinary answers and offer unusual solutions, because traditional and outdated will not be able to solve anything. How to avoid a lifelong confrontation with Russia once and for all? What is the most important civilizational offer of Ukraine to the world? What can be a guarantee of a happy future for our country? Reflecting on these important questions, we offer an unexpected solution — a decisive turn and social movement towards noospheric-cosmic consciousness. This kind of thinking has long been inherent in the natural self-awareness of the inhabitants of Ukraine, and even the very theory of the noosphere was developed by the Ukrainian scientist Volodymyr Vernadskyi. How are these ideas intuitively reflected in Ukrainian art since the beginning of the 20th century? It is proposed to outline the main principles and approaches and some conceptual essays about approx.

*Keywords:* noosphere, cosmism, Ukrainian art of the 20th and 21st centuries, the concept of Gaia, Malevich, Vernadskyi.

# Майстерні художників на культурній мапі Києва 1960–1980-х років

## Artists' workshops on the cultural map of Kyiv in the 1960s–1980s

МАРИНА ПОЛЯКОВА

Аспірант,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,

capibara73@gmail.com

MARYNA POLIAKOVA

Postgraduate student,

Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0003-3379-0347

**Анотація.** В статті зроблений перший крок до системного дослідження мережі мистецьких майстерень у м. Києві у тому вигляді, в якому вона склалася впродовж 1960–1980-тих років. Майстерня художника розглянута як один із з найважливіших локів професійної мистецької повсякденності, як приміщення, де митець проводить значну частину життя, працюючи та спілкуючись із колегами. Діяльність Київського відділення Спілки художників УРСР і підпорядкованого їй у сфері створення та надання художникам майстерень проаналізована як один із напрямків реалізації радянської культурної політики: підтримки лояльних настроїв у мистецькому середовищі через матеріальне заохочення художників, забезпечення їхніх щоденних професійних потреб. Феномен київських майстерень досліджений у міждисциплінарному полі, що дало можливість побачити систему майстерень як структуру: типологізувати, тобто виокремити різні види приміщень (житлові будинки з майстернями, спеціалізовані «комбінати», індивідуальні приміщення), побудувати хронологію створення та унаочнити київську географію мережі творчих майстерень.

*Ключові слова:* радянська культурна політика, майстерня художника, Спілка художників УРСР, Художній фонд.

**Постановка проблеми.** Майстерні професійних художників, створені у Києві за радянських часів завдяки Спілці художників УРСР, частково існують і сьогодні, знаходяться у власності Київської організації Національної спілки художників України. У мистецькому середовищі зберігається до них особливе ставлення — як до місць, де довелося працювати, спілкуватися з колегами, долучатися до художнього життя. Старі адреси майстерень — «Філатова», «Перспективна», «Дашавська», «Шошенка», «Смірнова-Ласточкина» — огорнуті серпанком ностальгії за минулим, легендами про видатних українських художників, які там працювали. Згадки про мистецькі майстерні ми знаходимо в мемуарах, інтерв'ю з художниками, науковій літературі, присвяченій українському мистецтву

радянської доби (А. Заварова, О. Авраменко, О. Петрова). При цьому у науковому середовищі майстерні київських художників поки що не розглядалися як окремий феномен — через призму не тільки історії мистецтва, а й інших дисциплін з акцентуванням на тих соціально-культурних процесах, які уможливили виникнення великої мережі спеціально побудованих Спілкою робочих приміщень, що надавалися художникам у довгострокову оренду на пільгових умовах.

**Мета статті** — помістити феномен майстерень професійних київських художників 1960–1980-х років до міждисциплінарного поля, де перетинаються методи дослідження соціальної історії, історії художньої культури, мистецтвознавства й культурології, поставити у центр уваги культурну політику

влади, розглянути важелі впливу держави на сферу мистецтва, а саме на професійну повсякденність художника, на особливості виробництва ним культурного продукту, окреслити основні типи майстерень та характер їхнього існування на культурній мапі Києва.

**Виклад основного матеріалу.** Майстерня художника виконує кілька функцій. Насамперед, це простір творчості — місце, де можна усамітнитися для роботи, а також місце збереження художніх творів. Не менш важливою є соціально-комунікативна функція — в залежності від свого темпераменту, комунікабельності власник майстерні нерідко перетворює її на подобу салону, де приймає колеги та інших гостей, влаштовує журфікси, виставки тощо. Художник значний час проводить в майстерні, обираючи власний графік роботи, а іноді й живе там, облаштувавши необхідні зручності. Натомість творча людина, яка не має майстерні, тобто виокремленого простору для роботи, переживає низку незручностей, постає обділеним у порівнянні з комфортніше улаштованими колегами.

Отже, мистецька майстерня є особливою територією, дуже важливою для професійної повсякденності художників (куди ми включаємо практики вироблення культурного продукту та групової соціалізації), а значить, взагалі для художньої культури певної епохи.

В СРСР специфіка регульованого державою ринка нерухомості не передбачала вільного придбання художником у місті приміщення під майстерню. Не існувало тоді й мистецьких сквотів у самозахоплених розселених будівлях. В цих умовах надзвичайно принадливою була перспектива отримання майстерні від Спілки художників у довгострокову оренду за символічну платню. Очевидними плюсами тут була можливість значно зекономити на оренді та не працювати вдома, у власній оселі.

Високий статус художника як викладача вищої школи та/або громадського діяча, його фінансова успішність — адже немало радянських художників з високими прибутками без проблем могли б купити собі житло і майстерню в умовах вільного ринку нерухомості — не відміняли надання майже безплатної

майстерні від держави (як і інших благ на кшталт квартири, дачі). Ставлення до майстерні як до приміщення, котре держава повинна надати художнику за його труд, за його внесок у вітчизняну культуру, складалося впродовж багатьох років і певною мірою зберіглося після руйнування радянської системи підтримки мистецтва. Таким чином, перспектива отримання майстерні була одним із важелів впливу на митця — ступінь його лояльності системі на пряму корелював з тими чи іншими преференціями. Разом із тим треба підкреслити, що жорсткої кореляції між якістю цієї майстерні, місцем її знаходження (в центрі міста або у віддаленому районі) та статусом митця не було.

У 1960–1980-ті роки механізм виділення майстерень художникам остаточно сформувався, діяв за чіткими правилами. Художній фонд УРСР — широко розгалужена і фінансово успішна громадська організація, створена 1940 року при Спілці художників УРСР, — займався забезпеченням професійної діяльності художників, зокрема наданням майстерень. Очевидно, що для отримання власної майстерні художнику треба було стати членом Спілки, але цей статус не означав миттєвого надання приміщення, — митців було набагато більше, аніж майстерень у розпорядженні Худфонду. Подати запит на майстерню молодий художник міг лише після того, як починав брати участь у виставках, влаштованих Спілкою, — у такий спосіб він доводив, що активно працює, створює якісний художній продукт і потребує майстерні для творчої реалізації. Одним із варіантів розв'язання проблеми «безмайстерності» членів Спілки був самостійний розшук митцем приміщення, наприклад у нежитловому фонді, яким керували ЖЕКи (підвали, мансарди тощо), — воно оформлювалося через Спілку на пільгових, надзвичайно вигідних умовах. Так, О. Агамян, дочка Б. Рапопорта й А. Файнерман, згадує, що за свою підвальну майстерню платила близько 12 рублів за рік. Нерідко пошук такого приміщення базувався на встановленні дружніх стосунків і матеріальному заохоченні відповідальних співробітників ЖЕКів.

Після Другої світової війни у Києві силами Київського відділення Спілки художників УРСР



і Художнього фонду розпочався — і тривав кілька десятків років — процес формування мистецьких кластерів, які склалися з жилих будинків художників, поєднаних з майстернями, а також окремих комплексів майстерень. З історично-географічної точки зору ядром цієї системи кластерів були найстаріші майстерні, створені задовго до війни у символічному центрі мистецького життя, Київському художньому інституті на вул. Смірнова-Ласточкина (зараз Вознесенський узвіз). Приміщення переходили покоління за поколінням від одного викладача інституту до іншого і таким чином, можна сказати, унаочнювали тяглість мистецької традиції. Наприклад, легендарна майстерня Ф. Кричевського належала після нього О. Шовкуненку, а після смерті того 1974 року перейшла до Т. Яблонської, яка її дуже любила за просторість, особливу атмосферу, пам'ять про вчителя Кричевського, гарні види на київські пагорби. Сусідню майстерню багато років займав ще один легендарний педагог, С. Григор'єв [1]. Впродовж 1960–1980-х років в майстернях при Художньому інституті працювали Г. Григор'єва, О. Агафонов, О. Захарчук, І. Макогон, С. Молодчиков, В. Романщак, В. Будніков, О. Отрощенко, Н. Волобуєва та ін.

У повоєнне десятиліття почалася розбудова майстерень в різних районах. На вул. Хрещатик, 25, у висотному сталінському «будинку із зіркою», зведеному 1954 року, на дванадцятому поверсі з'явилася знаменита майстерня М. Глуценка. Вона символічно «нависала» над містом, ніби підкреслюючи своїм розташуванням високий статус художника-шпигуна з яскравою біографією. В. Федько, який відвідав майстерню Глуценка 1975 року, описав її як невелику за площею, але надзвичайно високу, близько восьми метрів, з кількоповерховими антресолями, де зберігалося безліч полотен самого Глуценка, а на стінах були розвішані твори старих європейських майстрів [2]. Зазначимо, що приміщення під художні майстерні — нестандартні, збільшеної висоти, з природним освітленням — були заплановані у будинках 23, 25, 27 по вул. Хрещатик ще на моменті їхнього проектування в ході повоєнної відбудови головної вулиці міста.

Збільшення кількості професійних художників у Києві привело до відчутного дефіциту як житла, так і майстерень. Задля його зниження у 1950–1960-ті роки почали зводитися так звані будинки художників, які можна назвати житлово-виробничими комплексами, — вони, складаючись одночасно з квартир і майстерень, поєднували функції проживання та професійної діяльності. До цього типу належали будинки на вул. Червоноармійській (зараз Велика Васильківська) і вул. Філатова (зараз Академіка Філатова).

У першому, на Червоноармійській, 12, зведеному у 1950-ті, весь останній восьмий поверх займали майстерні (тут, наприклад, було робоче приміщення Т. Яблонської до переїзду в Художній інститут), а на нижньому поверсі відкрився знаменитий виставковий зал — галерея «Митець». Будинок цей був настільки знаковим, репрезентативним, що 1959 року став героєм поштової листівки, яку випустила київська Фабрика кольорового друку накладом 25 000 примірників (автор світлини Г. Угрінович). Статус будинку на листівці підкреслювали чорні автівки марки «Победа», які ніби випадково шикувалися біля нього.

1958 року був зведений шестиповерховий жилий будинок художників № 10а по новопрокладеній вул. Філатова, незрівнянно нижчий за якістю та візуальними характеристиками за парадного «колегу» на Червоноармійській. П'ять його поверхів були віддані під квартири (двох-, трьох- і чотирьохкімнатні комуналки), на шостому знаходилися майстерні з великими вікнами. У різні роки там працювали С. Шишко, А. Горська, В. Зарецький, О. Лопухов, В. Ламах, Е. Котков, О. Лемберський, М. Бароянц, Л. Семікіна, В. Кушнір, Є. Волобуєв, С. Одайник, З. Самоїленко-Одайник, Л. Харченко, Л. Ходченко, Ю. Балановський, І. Тартаковський, П. Яблоновський, Є. Кержнер...

За спогадами С. Бароянца, сина М. Бароянца і Л. Семікіної, на початку 1960-х тут існувала подоба мистецької комуні, де вимушена тіснота народжувала вміння безконфліктно співіснувати: «Майстерні тут не закривалися на замки спочатку. Художники працювали по двоє-троє у майстерні.

Це було правило, навіть не робили перегородки. Я пам'ятаю скляні двері з дерев'яною мережкою, які весь час були відчинені, і художники працюють за двома-трьома мольбертами, роблять свої комбінатівські "халтури". Спочатку розподілили мамі й татові одну майстерню розміром у два вікна, 26 метрів. Поруч були Зарецький і Горська, 26 метрів. Далі по коридору — Сергій Федорович Шишко, 13 метрів. 13 метрів у нього була майстерня! Потім її зайняв графік Куценко. Так що ось так ось художники тулилися. Потім тато залишився у майстерні з колегою Григорієм Шпоньком, був такий дуже цікавий художник» [3].

Проживання у будинках художників не означало обов'язкове отримання там же майстерні, і навпаки. Нерідко місце проживання майстра і місце знаходження його робочого приміщення не збігалися, до того ж йшла постійна міграція — художник з якихось причин переїжджав до іншої майстерні, його приміщення передавалося новій людині або залишалося дітям чи іншим родичам, якщо вони теж були членами Спілки художників. В дужках відмітимо важливість династичного фактору у цьому питанні — якщо художник не мав спадкоємців у професії, його майстерню, наповнену роботами, книгами, колекцією предметів для натюрмортів та іншими речами, треба було звільнити й повернути державі.

Очевидно, що поєднання в одній будівлі жилих квартир і майстерень все ж таки було не надто вигідним з точки зору зниження дефіциту приміщень для роботи, — значно «економнішим» було створення окремих комплексів майстерень. 1963 року на вул. Дашавській, 27 з'явилися жилий будинок художників (скромний «хрущовський» проект) і корпус майстерень, «флігель». Там у різні роки розміщувалися робочі приміщення З. Волковинської, Г. Малакова, Г. Мінського, В. Беяка, І. Тюхи, А. Крищенко та ін. (усього ж на початку 1970-х у будинку на вул. Дашавській проживало понад 40 художників і мистецтвознавців) [4].

В будинку під № 2в по вул. Перспективній (зараз Ігоря Брановицького), у доволі важкодоступній місцевості, спочатку був розташований Художній

фонд, а після його переїзду розмістилися майстерні членів київської організації Спілки художників, — наприклад, скульпторок Г. Кальченко і Н. Деревус. За спогадами пані Деревус, там була чудова тиха місцевість з позаміським настроєм (адже вул. Перспективна прокладена тільки в 1950-ті роки): «...пахли лимонник, обліпіха, чорноплідна горобина, женьшень, абрикос, виноград, який обвивав майже всю будівлю. Можна було відчинити вікно і, простягнувши руку, нащипати повний таз "ізабелли"». Художники жили дружньою комунією, влаштовували суботники, а після прибирання збиралися на застілля [5].

Пізніше поряд, на вул. Перспективній, 8, за активної ініціативи Г. Кальченко (у 1968–1970-х роках голови Київського відділення Спілки художників УРСР) з'явилася ще одна велика шестиповерхова будівля-фабрика з майстернями — щось на кшталт фабрики з виробництва художнього продукту, втім індивідуального, а не масового. Як зазначав художник і педагог М. Деревус, на ній добре було б встановити пам'ятну табличку «Споруджено завдяки зусиллям і здоров'ю, яке Галина Кальченко поклала на цю будівлю» [5]. Кластер на Перспективній прийняв чимало художників: О. Рапай, В. Знобу, Б. Довганя, М. Когана-Шаца, Б. Когана, Я. Мацієвську, Ю. Вайсбурга, Г. Шпонька, В. Чегодара, Д. Бідношея, І. Скицюка, О. Скицюк, В. Ласкаржевського, Ю. Муллера, Г. Толпекіна, М. Тимченка, А. Лимарева, Я. Левича, Ф. Тетяничка та ін. За адресою вул. Філатова, 7а, неподалік від жилого будинку художників, також був збудований комплекс майстерень.

Плюси таких «виробництв» — доволі велика площа, тісне спілкування з колегами, обмін ідеями, але очевидні мінуси — відсутність можливості усамітнитися, постійна метушня, неможливість, нарешті, втаїти свої концептуальні або технічні знахідки від публіки. Т. Яблонська, відвідаючи 1972 року в Будапешті мистецьку колонію, котра являла собою цілий район комфортних одноповерхових будинків серед зелених садів, пожалкувала, що «в нас, якщо будують для художників майстерні, то це цілі комбінати. Нам ніколи до такого рівня не дорости» [6, с. 429].

Окрім вищезазначених адрес, майстерні художників були розташовані також в інших локаціях. Згадаємо деякі з них. З початку 1960-х на вул. Сошенка, 33, на самісінській околиці, у колишньому Будинку творчості художників знаходилося Київське відділення творчих майстерень Академії мистецтв СРСР. Віддаленість від центра міста і дорослий вік аспірантів, вже професійних обдарованих художників (до першого набору 1962 року потрапили О. Дубовик, І. Григор'єв, Ю. Луцкевич, З. Лерман, О. Орябинський та ін.), створювали тут особливу атмосферу з певними проявами вільнодумства. Так, О. Дубовик згадує: керівник майстерень С. Григор'єв дійшов до того, що приносив на зайняття монографію, присвячену П. Сезанну, у ті часи, коли в СРСР ще йшла боротьба з формалізмом у мистецтві [7].

Знаковим місцем на київській культурній мапі були майстерні на території Києво-Печерської лаври. У корпусі № 30, де на початку ХХ століття знаходилася Лаврська рисувальна школа, а потім художні майстерні під керівництвом І. Іжакевича, утворився (після відбудови у 1950-х пошкодженого війною корпусу) талановитий і яскравий творчий «вулик». В різні роки тут мали майстерні М. Деревус, В. Бородай, Г. Якутович, А. Ходченко, Б. Рапопорт, його дружина А. Файнерман і дочка А. Рапопорт, Я. Мацієвська, Г. Боня, З. Воковинська, Б. Літовченко, В. Непийпиво, М. Чернокапський, Б. Спорников, П. Сльота, Г. Зоря, В. Сингаєвський, Й. Гіллер та ін. О. Агамян згадує теплу, дружню атмосферу в тридцятomu корпусі: «Це було свого роду братерство. Усі один одного “заражали” ідеями. Раз — усі починають писати аквареллю, раптом — усі роблять гравюри. У художника Івана Миколайовича Красного брат був червонодеревником, у нього чудові інструменти, і ось всі раптом роблять полицки, табуреточки. Я знайшла в старих паперах саморобне запрошення: “Дозвольте вас запросити на відкриття нової полицки”, Ядвіга Мацієвська. Програма: доповідь про міжнародне становище, вечеря, танці. Така мила пародія на офіціоз» [8].

На такі великих комплексів-«вуликів» окремі майстерні виглядають острівцями індивідуалізму. Точково розкидані по Києву, вони ніби пульсують окремими

змістами — адже кожна така майстерня була індивідуально зафарбована, відображала характер і рід занять власника та притягала певне коло друзів і колег художника. В науковій та мемуарній українській літературі доволі багато уваги приділено робочому простору Г. Гавриленка, одного з художників-шістдесятників. Можна навіть сказати, що нелегкий шлях цієї тихої благородної людини до такого нехитрого, по суті, блага, як маленьке власне помешкання, викликає особливо щемкі спогади у тих, хто його знав: А. Заварової, М. Кривенка, К. Рапай та ін. З великим трудом отримана 1968 року на вул. Братиславській, у новому мікрорайоні (адже лівий берег тільки почав забудовуватися у 1960-ті) однокімнатна квартира з 15-метровою «вітальною» стала на багато років графічно-живописною майстернею, де було обмаль меблів, натомість багато книг і платівок, «панувала чистота й легкість у повітрі» [9, с. 166–167], де пан Гавриленко жив аскетом і методично працював на самоті, а коли йому незаплановані гості псували робочий день, почувався хворим [10]. У виділеній нарешті майстерні на Оболоні він попрацювати не встиг через передчасну смерть.

Комплекс майстерень, облаштований 1983 року на Оболонському масиві, на вул. Героїв Сталінграда, 44, був пізньорадянським проектом Київського відділення Спілки художників. На новому місці у віддаленому районі складалася окрема мініспільнота художників, тоді як деякі старі зв'язки втратилися, що було доволі травматично — так, Б. Довгань згадував, що надто рідко бачився з А. Лимаревим після переїзду того з вул. Перспективної (де вони приятельські чаювали разом з О. Рапай та обговорювали роботи) на Оболонь [11].

Зазначимо, що однією з ознак київського культурного ландшафту було те, що майстерні художників-нонконформістів не перетворилися на антагоністичний офіційному полю таємний, зухвалий світ, — як сталося, наприклад, у Москві (майстерні І. Кабакова, Е. Булатова тощо). Починаючи з 1960-х років, цей світ існував за своїми законами — ззовні панували дисципліна і система заборон, а в майстернях неформальних художників проводилися підпільні виставки, туди приходили

іноземні журналісти та колекціонери неконформного мистецтва. У київській же ситуації надмірного державного контролю за мистецькою спільнотою такі практики не сформувалися. Майже як казус можна розглядати приватну виставку художників кола Г. Григор'євої та О. Агафонова: на початку 1970-х через те, що майстрам не давали можливості виставлятися у Спілці, вони зробили це самостійно в самому серці офіційного мистецтва, в майстерні С. Григор'єва на території Київського художнього інституту. Виставку відвідували студенти інституту, інші художники, її підтримав Г. Якутович і не зрозуміла Т. Яблонська, сусідка по майстерні, зауваживши, що учасників цієї виставки «нема кому бити». Після чийогось доносу у КДБ, перевірок, гучних звинувачень у «антидержавній діяльності» і загрози виключити молодих художників зі Спілки, виставку довелося прибрати [12].

У Києві початку 1970-х як простір «фронди», дражливо вільний для офіціозу, можна однозначно маркувати невелику двокімнатну квартиру Сергія Параджанова на пр. Перемоги. Вона поєднувала функції житла і майстерні, адже свої художні твори Параджанов створював саме там. К. Рапай, котра дівчиною приятелювала з режисером, описує цю квартиру як скриньку з коштовностями: дубовий стіл і важкі церковні лави навкруги, на стінах гуцульські ікони, шоломи, прикрашені пір'ям павича, дерев'яні янголи Растреллі та велика кількість робіт самого Параджанова. Він обожнював гостей, роздарював роботи, влаштовував багатолюдні прийоми, на яких можна було зустріти діячів культури з усього Радянського Союзу та іноземців, — хоча всі знали, що серед пристойних людей товклися й «стукачі» [9, с. 8–11].

До другої половини 1980-х років, тобто до кінця існування Радянського Союзу, Київське відділення Спілки художників УРСР підійшло у надзвичайно гарній матеріальній формі, забезпечивши столичних художників житлом і майстернями так, як ні в якому іншому місті України. Після 1989 року, з послабленням державного контролю за сферою культури, у Києві почали виникати мистецькі сквоти — на вул. Леніна (зараз Богдана Хмельницького), Паризької Комуні (зараз Михайлівська), Великій

Житомирській, Олегівській та ін., де сформувалася характерна для того історичного періоду атмосфера творчої та комерційної свободи. Впродовж наступних років зменшувалася державна підтримка митців, руйнувалися чіткі механізми отримання майстерень, натомість самостійне винаймання їх потребувало великих затрат.

Сучасна культурна мапа Києва пістрява та багатшарова. Старі майстерні, а особливо ті, що перейшли від старшого покоління художників до їхніх дітей та онуків, залишаються на ній не тільки артефактами радянської системи патерналістської культурної політики та активної діяльності Спілки художників і Художнього фонду УРСР, але й пам'ятками епохи, подобою мінімузеїв відомих художників і цілих творчих династій (приклад їхньої вдалої інституалізації — майстерня А. Рибачук і В. Мельниченка на вул. Малопадвальної, 106, перетворена на культурний осередок). Втім, після виходу постанови Кабінету Міністрів України № 1209 від 10 листопада 2021 року, згідно з якою тарифи на опалення майстерень, що належать Спілці, неадекватно зросли, мапа київських майстерень, можливо, зміниться не в кращу сторону.

**Висновки.** Реконструювавши процеси формування в Києві кластерів мистецьких майстерень впродовж останніх радянських десятиліть, ми зробили першу спробу їхньої систематизації та типологізації: від індивідуальних майстерень до кількоповерхових будівель-«комбінатів», де художники працювали пліч-о-пліч зі своїми колегами, унаочнюючи радянську ідею творчості як спільної праці під наглядом відповідальних органів. Мистецька майстерня розглянута нами як надважливий локус професійної повсякденності художника, адже вона була значним важелем впливу — засобом не тільки відзначити художника серед його колег, заохотити до подальшої творчості (виділивши приміщення), але й покарати за незгоду, нелояльність (відібравши майстерню або протидіючи її отриманню). Звернення до соціальної історії культури дало нам змогу сфокусуватися на патерналістських стратегіях радянської держави щодо митця, а також на культурній політиці у сфері мистецтва.

## Література

1. Атаян Г. Запис інтерв'ю від 09.09.2021. Київ. Бесіду провела М. Полякова. Архів автора.
2. Художник Микола Глушенко і «Альбом Гітлера». URL: <https://www.facebook.com/groups/story.kiev.ua/posts/1808040202726106/> (дата звернення: 10.08.2022).
3. З. Бароянц С. Запис інтерв'ю від 04.06.2022. Київ. Бесіду провела М. Полякова. Архів автора.
4. Українські радянські художники: довідник / упор. Даскалова Р., Кучеренко З. та ін. Київ: Мистецтво, 1972. 564 с.
5. Скульптор Наталія Дерегус: «Однажды я застала Галю за обновлением дивана: она распоролa обивку, подтянула пружины, заменила поролон и обивала подушки новой тканью» // Факти. 15 сентября 2011. URL: <https://fakty.ua/ru/128138-skulptor-nataliya-deregus-odnazhdy-ya-zastala-galyu-za-obnovleniem-divana-ona-rasporola-obivku-podtyanula-pruzhiny-zamenila-porolon-i-obivala-podushki-novoj-tkanyu> (дата обращения: 23.07.2022).
6. Яблонська Т. Щоденники, спогади, роздуми / упор. Г. Атаян та І. Зайцева. Київ: Родовід, 2020. 584 с.
7. Александр Дубовик: мы были фанатиками // Інший Київ. 1 августа 2022. URL: <https://inkyiv.com.ua/2022/08/aleksandr-dubovik-my-byli-fanatikami/> (дата обращения: 14.08.2022).
8. Семья, друзья, искусство: рассказывает Елена Агамян // Інший Київ. 2 февраля 2022. URL: <https://inkyiv.com.ua/2022/02/semya-druzya-iskusstvo-rasskazyvaet-4/> (дата обращения: 04.08.2022).
9. Рапай К. Подвійна експозиція. Київ: Дух і Літера, 2019. 224 с.
10. Художник Григорій Гавриленко // Інший Київ. 25 августа 2018. URL: <https://inkyiv.com.ua/2018/08/khudozhnik-grigoriy-gavrilenko/> (дата звернення: 06.08.2022).
11. Чистый человек // Інший Київ. 8 апреля 2019. URL: <https://inkyiv.com.ua/2019/04/chistyuy-chelovek/> (дата обращения: 25.07.2022).
12. О времени и о себе: беседы и картины Галины Григорьевой // Контракты.UA. URL: <https://kontrakty.ua/article/180626> (дата обращения: 10.08.2022).

## References

1. Atayan G. Zapy`s interv`yu vid 09.09.2021. Ky`yiv. Besidu provela M. Polyakova. Arxiv avtora.
2. Xudozhny`k My`kola Glushhenko i «Al`bom Gitlera». URL: <https://www.facebook.com/groups/story.kiev.ua/posts/1808040202726106/> (last accessed: 10.08.2022).
3. Baroyancz S. Zapy`s interv`yu vid 04.06.2022. Ky`yiv. Besidu provela M. Polyakova. Arxiv avtora.
4. Ukrayins`ki radyans`ki xudozhny`ky`: dovidny`k / upor. Daskalova R., Kucherenko Z. ta in. Ky`yiv: My`stecztvo, 1972. 564 s.
5. Skulptor Nataliya Deregus: «Odnazhdy ya zastala Galyu za obnovleniem divana: ona raspolora obivku, podtyanula pruzhiny, zamenila porolon i obivala podushki novoy tkanyu» // Fakti. 15 sentyabrya 2011. URL: <https://fakty.ua/ru/128138-skulptor-nataliya-deregus-odnazhdy-ya-zastala-galyu-za-obnovleniem-divana-ona-rasporola-obivku-podtyanula-pruzhiny-zamenila-porolon-i-obivala-podushki-novoj-tkanyu> (last accessed: 23.07.2022).
6. Yablons`ka T. Shhodenny`ky`, spogady`, rozdumy` / upor. G. Atayan ta I. Zajceva. Ky`yiv: Rodovid, 2020. 584 s.

7. Aleksandr Dubovik: myi byli fanatikami // Inshiy KiYiv. 1 avgusta 2022. URL: <https://inkyiv.com.ua/2022/08/aleksandr-dubovik-my-byli-fanatikami/> (last accessed: 14.08.2022).
8. Semya, druzya, iskusstvo: rasskazyvaet Elena Agamyan // Inshiy KiYiv. 2 fevralya 2022. URL: <https://inkyiv.com.ua/2022/02/semya-druzya-iskusstvo-rasskazyvaet-4/> (last accessed: 04.08.2022).
9. Rapaj K. Podvijna ekspozy`ciya. Ky`yiv: Dux i Litera, 2019. 224 s.
10. 10. Xudozhny`k Gry`gorij Gavry`lenko // Inshy`j Ky`yiv. 25 avgusta 2018. URL: <https://inkyiv.com.ua/2018/08/khudozhnik-grigoriy-gavrilenko/> (last accessed: 06.08.2022).
11. Chistyiy chelovek // Inshiy KiYiv. 8 aprelya 2019. URL: <https://inkyiv.com.ua/2019/04/chistyiy-chelovek/> (last accessed: 25.07.2022).
12. O vremeni i o sebe: besedy i kartiny Galiny Grigorevoy // Kontrakti.UA. URL: <https://kontrakty.ua/article/180626> (last accessed: 10.08.2022).

***Maryna Poliakova. Artists' workshops on the cultural map of Kyiv in the 1960s–1980s***

**Abstract.** The article takes the first step towards a systematic study of the network of art workshops in the city of Kyiv as it developed during the 1960s and 1980s. The artist's workshop is presented by us as one of the main loci of professional artistic ubiquity, a room where the artist spends a significant part of his life, working and communicating with colleagues. The activities of the Kyiv branch of the Union of Artists of the Ukrainian SSR and the Art Fund of the Ukrainian SSR subordinated to the Union in the field of creating and providing artists with skills are analyzed as one of the directions of the implementation of the Soviet cultural policy: maintaining loyal attitudes in the artistic environment through the material support of artists, ensuring their daily professional needs. The phenomenon of Kyiv research workshops in the interdisciplinary field (using the methods of social history, cultural history, etc.). This made it possible to see the system of workshops as a structure: to typologize, that is, to distinguish different types of premises (residential buildings with workshops, specialized "combinations", individual premises), to build a chronology of creation and visualize the Kyiv geography of the network of creative workshops.

*Keywords:* Soviet cultural policy, artist's workshop, Union of Artists of the Ukrainian SSR, Art Foundation.

# Український стінопис 1960–1980-х років: ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ

## Ukrainian wall painting of the 1960s-1980s: the evolution of the artistic language

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО  
Кандидат мистецтвознавства,  
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України;  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України, старший науковий співробітник  
Galyna2010@ukr.net

GALYNA SKLYARENKO  
PhD in Art Studies,  
Modern Art Research Institute of National Academy of Art of Ukraine;  
The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology  
of National Academy of Sciences of Ukraine, Senior Researcher  
orcid.org/0000-0001-5878-6147

**Анотація.** Стаття присвячена аналізу одного з найпарадоксальніших явищ художньої культури пізнорадянської доби — монументально-декоративному мистецтву, яке попри програмну соціально-політичну заангажованість стало частиною «радянського модернізму», поєднавши соціальну утопію з різноманітним формально-пластичним, стилістичним, естетичним спрямуванням, де відобразилися пошуки нової національної та індивідуально-авторської художньої мови та образності. Показово, що саме стінопис та архітектура започаткували процеси естетичного оновлення, що стали прикметами суспільно-політичної відлиги в СРСР. Зберігаючи головні завдання «ленінського плану монументальної пропаганди», стінопис в Україні перетворився на певну «естетичну нішу», де знайшли прояв широке звернення до мотивів народного мистецтва та різних спрямувань модернізму, а разом з тим і розробка нових сюжетно-композиційних схем пізнорадянської іконографії. Еволюція стінопису — від переважно площинно-декоративних рішень 1960-х років до складних образно-просторових побудов 1970-1980-х, розширення технік стінопису (мозаїки, фрески, вітражі, сграфіто, мозаїчний рельєф, енкаустика, різні види розпису та ін.) — відбила показові процеси в радянському мистецтві, де через стінопис у суспільний простір входили нові образи, мова та естетика, що суттєво розширювали його офіційні канонічні виміри.

*Ключові слова:* стінопис, соціалістичний реалізм, радянський модернізм, ідеологія, індивідуальність художника.

**Постановка проблеми.** Аналіз мистецтва радянської доби в цілому та пізнорадянських десятиліть («з відлиги до перебудови») зокрема постає сьогодні як чи не найактуальніше завдання українського мистецтвознавства та культурології. Тим більше, що теперішній стан дослідження радянської культури характеризується глибокою переоцінкою традиційних підходів та уточненням самого об'єкту аналізу, що спричинено цивілізаційно-культурним зломом, який переживає людство. Це спонукає до переосмислення «двополюсної картини світу як у західній, так і у пострадянській свідомості», де «однаково

вичерпаними виявилися як радянський, так і дисидентсько-советологічний підходи до матеріалу» [24, с. 3], та до пошуків нової художньо-світоглядної моделі, що має синтезувати чи принаймні враховувати попередній досвід. Невипадковим у цьому контексті постає широкий інтерес до радянського монументально-декоративного мистецтва, яке виступає виразним феноменом доби, синтезуючим ціле гроно внутрішньо контрверсійних тенденцій та спрямувань. Український стінопис та, ширше, монументально-декоративне мистецтво 1960–1980-х років привертають в цьому плані увагу не лише величезною

кількістю творів, їхнім стилістичним та формально-пластичним різноманіттям, а й особливостями віддзеркалення в ньому змін суспільно-культурного клімату та ідеологічних коливань в країні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Увага до української монументалістики пізньорадянських десятиліть відбилася у пошквалі присвячених їй публікацій [12; 10; 6; 19], у виході друком альбомів з творами українського стінопису [1; 26]. Їхні спрямування значною мірою пов'язані з прагненням зберегти твори монументального мистецтва радянського часу, які з років незалежності піддаються постійному руйнуванню: спочатку — через перепрофілювання будівель, де вони розташовані, з державних на приватні, пізніше — через програму декомунізації, що «викреслює» твори радянської доби з суспільного простору. Великих втрат зазнають мистецькі твори і через руйнування від російсько-української війни. Варто зазначити, що, хоча протягом 1960–1980-х років стінопис постійно перебував під увагою критики (йому були присвячені численні статті та кілька альбомів), його каталогізація проведена не була, а написані тоді на цю тему мистецтвознавчі розвідки, зрозуміло, несуть на собі відбиток радянської ідеології.

**Мета статті** — прослідкувати особливості еволюції художньої мови українського монументально-декоративного мистецтва з доби відлиги до 1980-х років у контексті зміни суспільно-культурних та естетичних орієнтирів в країні.

**Виклад матеріалу.** Показово, що зміни у культурно-мистецькому, а разом з цим і в суспільному житті чи не найрадикальніше проявилися з середини 1950-х років саме в архітектурі, а через неї — і в стінопису. Потреба у модернізації будівництва та впровадження нових технологій, а разом з ними і нових естетичних об'ємно-просторових рішень виростала з глибокої житлової кризи, яку переживала країна через десятиліття після закінчення Другої світової війни. Вже у 1954 році в Москві відбулася Всесоюзна нарада будівельників, архітекторів та працівників промисловості будівельних матеріалів, проектних та науково-дослідних організацій, на якій М. Хрущов жорстко розкритикував сталінську архітектуру за її дорожнечу та помпезність. Урядові

постанови 1954-го та 1955-го років — «Про розвиток виробництва збірних залізобетонних конструкцій і деталей для будівництва» та «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві» позначили перехід до функціонального типового будівництва, впровадження нових матеріалів і технологій. У постанові 1955 року, окрім засудження сталінського стилю та утвердження повороту до економії, пропонувалося «смівліше засвоювати передові досягнення вітчизняного та зарубіжного будівництва» [21]. Таким чином, «радянський модернізм» 1960-х був впроваджений «зверху», демонструючи позицію влади. Причому подібні заходи — реформа архітектури та будівництва, а разом з тим зміна «сталінського стилю» на міжнародний модернізм — свідчили не лише про економічну, технологічну, але й про політичну важливість цієї галузі. Нова архітектура мала не лише вирішити житлову проблему в країні, а й створити її новий імідж — демократичний, динамічний, такий, що відповідає руху технічного прогресу та спрямований у майбутнє. «Радянський модернізм» демонстрував радикальну зміну орієнтирів: від програмної «закритості» сталінської культури до звернення до західного досвіду. Як підкреслює його дослідниця О. Якушенко, «Європейський та американський повоєнний модернізм став моделлю для нової радянської архітектури з кінця 1950-х років. Більш того, саме в цей час радянська архітектура вклучилася у загальносвітову систему координат» [28, с. 76]. Варто зазначити: не лише увійшла у світовий контекст, а й разом з тим звернулася, хоча частково й непослідовно, до актуалізації вітчизняного модерністського минулого, зокрема доробку 1920-х — початку 1930-х років [15], що стане важливим для українського стінопису. Однак парадоксальність часу та й самого явища «радянського модернізму» полягала в тому, що, якщо залучення західних технологій заохочувалося та підтримувалося, то звернення до західних мистецьких, художніх напрямків та модерністських напрацювань сприймалося ворожо — як наступ на радянську ідеологію та засади соціалістичного реалізму. Чи не найвиразніше позначиться це протиріччя на розвитку стінопису.



Отже, зміни в архітектурі, що ґрунтувалися на принципах функціональності, простоти та доцільності, типових проектах, які розроблялися не лише для житла, а й для громадських споруд (зокрема шкіл, клубів, палаців культури тощо), де головними матеріалами будівництва стали залізобетон, скло та сталь, спричинили кардинальну стильову переорієнтацію стинопісу. Його місце в архітектурі не обмежувалося лише декоративними акцентами, що підкреслювали об'ємно-просторову структуру споруди чи слугували кольорово-пластичними елементами простору. Нова архітектура не могла бути «безідейною», «ленінський план монументальної пропаганди» продовжував діяти, набуваючи у нових умовах інших вимірів. Показово, що еволюційні процеси в архітектурі та стинопісу мали чи не протилежні наслідки: якщо типове індустріальне будівництво поступово (виразно це позначилося вже у 1970-х) призвело до кризи самої професії архітектора (показовим в цьому плані є перейменування у 1959 році київського фахового журналу «Архітектура та Будівництво» на «Строительство и архитектура»), де пошукові творчі проекти поступово все частіше поступалися місцем суто інженерним рішенням, то стинопіс переживав справжній підйом, та й сама професія художника-монументаліста, яка фактично склалася в цей період, саме з 1960-х перетворилася на одну з головних в системі радянського мистецтва, обумовлена розмахом будівництва в країні, специфікою творчо-виробничої діяльності, пов'язаним з нею комплексом фахових знань та навичок.

Проте активний розвиток стинопісу в Україні живився не лише змінами в архітектурі, а й національно-культурним підйомом, який відчувала тоді країна, прагнучи відродити художні традиції, в яких монументальне малярство займало одне з цільних місць, зокрема підняти його до рівня славетної школи М. Бойчука, знищеної у 1930-ті роки. І хоча на той час повна «реабілітація» бойчукізму ще не відбулася, протягом 1960-х років поступово розширювалася можливість не тільки обговорювати творчі ідеї та стилістичні особливості цього мистецького явища, а й частково познайомитися з його доробком. Варто згадати в цьому плані виставки творів

учениць М. Бойчука А. Іванової та О. Павленко, які проходили в Москві (1968, 1971) та у Львові (1971). У 1967 році вийшов друком 5-й том «Історії українського мистецтва» зі статтею І. Врони та Б. Лобановського про українське монументальне малярство 1920–1930-х років, що заново відкривала цю сторінку вітчизняної культури. Підсумком десятиліття став Об'єднаний пленум правління Спілки художників та Спілки архітекторів України 1969 року та перша велика ретроспективна виставка творів монументально-декоративного мистецтва, де були представлені світліни робіт 1920–1930-х років.

...Головною проблемою стинопісу 1960-х став пошук нової художньої мови, що відповідала б стилю нової архітектури. Якщо стинопіс попереднього періоду (кінця 1940-х — початку 1950-х) був перш за все інтер'єрним, виконаним в техніці олійного живопису, сюжетним, оповідним, найчастіше написаним в дусі такого собі «псевдобароко», то нова архітектура вимагала кардинальних змін. Прикладом стинопісу «сталінського стилю» є, зокрема, плафон великого залу Палацу моряків в Одесі (1952, автори С. Думенко, А. Попов, В. Токарев, О. Токарев). Історична споруда, збудована як резиденція генерал-губернатора архітектором Ф. Боффо у 1829–1830 рр., у 1924-му перетворилася на Палац моряків, але зберегла стиль інтер'єрів. Величезний плафон, що зображує багатолюдне яскраве «Свято радянських моряків» — людські фігури серед прапорів, що наче злітають у блакитне небо, — формально точно вписався у стиль інтер'єру, утворюючи загальним ілюзорно театралізоване середовище, яке мало імітувати щастя та процвітання радянського народу на тлі палацового залу ХІХ сторіччя. Враховуючи, що на той час більшість громадян країни мешкала у комунальних квартирах, а селяни не мали паспортів, подібна образність набуває особливого ідеологічного лицемірства...

На противагу цьому лаконічна, функціональна, демократична нова архітектура, в якій переважали пласкі поверхні та відкриті простори, спрямовувала стинопіс до площинності та ясності висловлювання, демонструвала кардинальні зміни у соціальній політиці — той «утопізм шістдесятих», де мистецтво

та архітектурне середовище виступали виразником та засобом суспільних перетворень. Пізніше принцип взаємодії архітектури та мистецтва 1960-х років мистецтвознавці охарактеризують як поєднання «простого з простим» [5, с. 3], де стінопис продовжував стилістику споруди.

Новий стінопис формувався у гострому протиставленні станковому мистецтву та живописній картині. Зокрема, Н. Дмитрієва у 1961 році писала: «Абсолютна перевага й поширення станкових форм сталося нам у спадщину від минулого... Саме життя підказує необхідність перенесення центру тяжіння, перестановки акцентів... Монументально-декоративне мистецтво не чекає, поки люди прийдуть його споглядати, а само йде назустріч людям і примушує їх дихати повітрям мистецтва. В умовах нашого часу провідна роль переходить до ансамблево-монументальних органічних форм» [11, с. 3]. Про перевагу монументального мистецтва з іншого, ідеологічного та прагматичного боку писав художник С. Кириченко: «Будівлі громадського призначення є трибуною, з якої образотворче мистецтво високохудожньою мовою повинно говорити з народом, тут воно має пропагувати комуністичні ідеали... Необхідно в плановому порядку визначити суспільні, державні потреби в образотворчому мистецтві. Якщо картина потрібна, вона повинна мати своє певне місце, а значить, і свою тему, розмір, матеріал, оточення», адже після виставки картини нікому не потрібні [14]. Виходом з цієї ситуації, на думку художника, було широке впровадження монументального мистецтва в архітектуру та перебудова художньої освіти, що має спиратися на статистичні дані: скільки і яких художників (і творів) потребує країна. На змістовно-образних аспектах монументального мистецтва наголошував В. Прокоф'єв: «Монументальний твір прагне залучити людину до великого світу — співставити її з такими масштабними одиницями, як людський колектив... вивести з кола його приватного "я". Він підносить глядача і примушує його до узагальнюючих категорій: історії, світоустрою, людського роду у просторі і у часі» [22, с. 10]. Парадокс полягав у тому, що більшість художніх творів призначалася прикрашати суто утилітарні

споруди — вокзали, ідальні, кафе, в кращому випадку — школи та куби, де подібний масштаб образів просто не відповідав життєвому середовищу. Однак художників це не зупиняло...

У пошуку нових образно-пластичних рішень художники зверталися до гострої виразності та змістової сконцентрованості та узагальнення плакату, принципів книжкової ілюстрації, де білий аркуш паперу перегукувався з умовністю архітектурної поверхні та відкривав шлях до розгорнутих багаточасткових циклів. Джерелами нової стилістики поставало й мистецтво модернізму — твори мексиканських муралістів, а також таких визначних митців, як Ф. Леже та П. Пікассо, виставки яких відбулися на початку 1960-х у Москві та репродукувалися в часописах. А поряд — і образи народного мистецтва, чия яскрава декоративність, демократизм, символічність бачилася як шлях до створення сучасного суспільно впливового національного мистецтва. Вже на Другому з'їзді Спілки художників України у квітні 1956 року було проголошено: «Декоративне мистецтво, монументальне мистецтво вимагає активної форми. Ми зараз скотилися в натуралізм, де форма пасивна, де форма — пасивне перемальовування» [25, с. 61]. Мовою стінопису стають пластичні узагальнення, символічні та алегоричні композиції, композиційна активність, площинність, кольорова декоративність.

Важливу роль у новій художній мові стінопису відігравали й нові матеріали та техніки його виконання. На зміну розписам попереднього періоду стінопис переходить до підкреслено декоративних матеріалів та технік: мозаїки, сграфіто, рельєфу, вітражу та ін., діапазон яких постійно розширювався. Більшість з цих технік на той час через тривале невикористання були практично забуті. Їх потрібно було відроджувати, а одночасно — модернізувати в дусі часу. В стінопису почали застосовувати кладку з кольорової силікатної цегли, вітражі з колотого скла на цементному каркасі, мозаїку з облицювальної та битої керамічної плитки, натурального каменю та ін. Художники опрацьовували нову, більш відкриту і функціональну естетику, прагнули показати красу природних матеріалів, увага до яких позначилася

й на творах декоративно-ужиткового мистецтва.

Одночасно розроблялася й нова іконографія сюжетів стінопису. Залишаючись програмно ідеологічною, вона відбивала нові реалії та події життя, залучала нових героїв та персонажів. Традиційні для радянського мистецтва теми «соціалістичної праці», «щасливого дитинства», «дружби народів», «розквіту науки та культури» не лише доповнилися темами «космосу» та «науково-технічного прогресу», а й отримали інше образне рішення через умовні алегоричні, символічні, емблематичні композиції. Новими персонажами творів поряд з робітниками та колгоспниками стали космонавти, спортсмени, науковці. Входили в стінопис і образи народного мистецтва — казкові та орнаментально-декоративні. Варто зазначити, що іконографія стінопису, яка поступово почала розроблятися найбільш активними художниками, вже в середині 1960-х набула поширення, композиційні рішення стали цитуватися та переходити з одної роботи в іншу.

Чи не найбільш активною та впливовою в монументальному мистецтві була група київських художників — В. Ламах (1925–1978), І. Литовченко (1921–1996), Е. Котков (1931–2012), чиї роботи стали етапними для українського стінопису. Одна з перших — оформлення Річкового вокзалу в Києві (1960–1961, архітектори В. Гопкало, В. Ладний, Г. Слуцький, М. Дьомін, Г. Мельничук, В. Скучаєв, скульптор І. Коломієць), що позначило «народження нового стилю в українському монументальному мистецтві» [17, с. 54]. І хоча архітектура споруди була досить еkleктичною, несла у собі відзнаки попереднього періоду, комплекс стінопису сприймався як новачиний. Розташовані в інтер'єрі та на фасаді твори були виконані в мозаїці та рельєфі. Новим було вільне співставлення масштабів зображення, площин та силуетів, сюжетних та умовних елементів, що поєднували усталені образи з радянських плакатів і нові прийоми узагальнено вільного малювання. Композиції «Богдан Хмельницький», «Дніпро — торговельний шлях», «Вся влада Радам!», «Україна», «Спорт», «Чайки над Дніпром» та ін. ілюстрували історію та сучасність міста.

Варто згадати панно з керамічної плитки «Соціалістична індустрія» для виставки «Радянська Україна» у Москві 1961 року, створене В. Ламахом, І. Литовченком, О. Кіщенком. Його можна розглядати як етапне: керамічна плитка стає найпоширенішим матеріалом у стінопису, а композиція — площинні умовні фігури робітників серед символів індустріалізації — надалі широко цитуватиметься іншими митцями. Так склався «стиль 60-х» — ідеологічний за змістом та модерністський за формою, що об'єднав у композиціях та кольорово-пластичних рішеннях широке гроно формальних напрацювань модернізму.

Етапним для українського стінопису став і комплекс мозаїк в аеропорту Бориспіль (1965, архітектори А. Добровольський, А. Малиновський, Д. Попенко), чия архітектура відповідала новим вимогам: динамічна конфігурація об'єму, відкриті назовні через широке скління стін інтер'єри, вільне перетікання внутрішнього простору. Мозаїки «Народ-будівник», «Авіація зближує народи», «Мир», «Київ», «Людина підкорює небо (Ікар)» були розташовані у вузлових місцях будівлі. Вигадливі художні техніки (поєднання бетонного рельєфу з різними видами мозаїчної кладки), виразність динамічних силуетів та фактур, яскравість кольорів надавали метафоричного звучання цілком ідеологічно витриманим мотивам, а запропоновані тут зображення робітників, сталеварів, летючих оголених фігур, спортсменів та ін. увійдуть до набору образів українського стінопису. Однак, якщо у творах І. Литовченка, В. Ламаха, Е. Коткова ці композиції були новачинними, то в роботах їхніх епігонів вони перетворилися у відверті штампи...

Значне місце в українському стінопису належить і тандему В. Мельниченко — А. Рибачук, а стиль «радянського модернізму» чи не найвиразніше відбився у розробленому ними художньому оформленні Автовокзалу у Києві (1962, архітектори А. Мілецький, Е. Більський, І. Мельник). Матеріалом для мозаїчного покриття, що щільно вкриває стіни інтер'єру, куди вкраплені невеликі рельєфи з шамоту, і тут стала керамічна плитка. Умовний орнамент, на якому проступають зображення людських постатей,

автомашин, дерев та вулиць, співзвучний призначенню споруди, створює відчуття свіжості та чистоти. Відновлені та відреставровані у 2021 році, ці твори, а точніше архітектурно-художній комплекс Київського автовокзалу є на сьогодні одним з яскравих прикладів української версії «радянського модернізму» 1960-х років.

За іншим принципом були створена наступна робота цих авторів — художнє оформлення Палацу піонерів та школярів у Києві (1962–1965, архітектори Е. Більський та А. Мілецький). Витягнутий горизонтальний об'єм будівлі з широкими заскляними стрічковими вікнами відкривав внутрішній простір та «вводив» навколишній пейзаж (живописні види лівого берега Дніпра та Парк Слави) в інтер'єр, підкреслюючи динамічність та взаємопов'язаність зовнішнього та внутрішнього світу. Твори художників являють собою тут кілька різностильних мозаїчних панно, що розташовані у різних місцях споруди, — «Чудесна скрипочка. Присвячення Марії Примаченко» за мотивами картин славетної мисткині, «Діти миру», що зображує дітей різних народів, об'єднаних навколо сонця, «Шахи», «Літописець Нестор, першодрукар Федоров та піонер Петя» та ін. — наповнені гумором, авторською фантазією. До комплексу художнього оформлення увійшли й мозаїки з кольоровим рельєфом «Зірки та сизир'я» у фонтані перед входом до Палацу. Показовою рисою Палацу піонерів було й те, що художники працювали над його оформленням разом з архітекторами, вирішуючи питання архітектурно-художньої взаємодії. Подібна практика тоді зустрічалася нечасто і привертала особливу увагу.

Виразну сторінку в історії українського стінопису складають і твори А. Горської (1929–1970), що відобразили характерні тенденції 1960-х років. Вже перша її монументальна робота, у якій вона взяла участь, — «Шевченко. Мати» (1964) — стала одною з найлегендарніших в українському мистецтві. Вітраж у головному корпусі Київського державного університету, історія його створення та знищення досить детально описані у спогадах сучасників і наочно демонструють загальну атмосферу «каламутних ігор у дозволене та заборонене» (Б. Гройс),

що розпочалася з 1960-х. Створений на замовлення університету групою художників (А. Горська, О. Заливаха, Г. Зубченко, Л. Семикіна, Г. Севрук) в контексті державної програми святкування 150-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка, він проіснував кілька годин і був знищений ще перед його відкриттям. Один з небагатьох глядачів, якому пощастило побачити твір, Р. Карагоцький, згадував: «Попри всю недосконалість самої техніки — це була імітація вітража, — твір вражав своєю духовною величиною. Водночас радувала образно-пластична мова, специфічні узагальненість і лаконізм, експресивна колористична насиченість» [13, с. 1]. Інша глядачка, М. Коцюбинська, з захопленням писала: «Враження колосальне. Замислений і гнівний Шевченко готовий обороняти жінку, Україну, що припадає до нього, шукаючи захисту. Настрій і символічний підтекст самозрозумілі. Та вони не нав'язані публіцистично, а художньо виплекані, гранично експресивні...» [3, с. 183]. Твір «не відповідав вимогам соціалістичного реалізму» не стільки за формальним вирішенням, скільки за своїм образним насиченням, змістовою спрямованістю. Суспільно активна, небайдужа до оточуючого, здатна глибоко занурюватися у громадську діяльність А. Горська у своїй творчості надихалася ідеєю «нового українського мистецтва» як суспільно активної, національної справи, що вступало у протиріччя з офіційною політикою національної нейтралізації. Показово, що у своїх нотатках вона програмно заперечувала західний модернізм: «Всі модернячі ухили — не мистецтво. Воно не оригінальне, спотворене відображення чужої культури і не має органічного коріння на нашій землі... Наша земля не має нічого спільного з Пікасізмом... Наша земля — не Франція...» [9, с. 122, 139]. І ще: «Я хочу мати українське обличчя в світі, а не обличчя Рівери на Україні!» [9, с. 75]. Проте так чи інакше досвід модернізму, мексиканських муралістів (зокрема Д. А. Сікейроса) прозора проступає в її мозаїці «Прапор перемоги» в музеї «Молодої гвардії» в Краснодоні (1968–1970, архітектор В. Смирнов, художники А. Горська, В. Зарецький, В. Смирнов за участі Б. Плаксія та А. Лимарева). Архетипічні для радянського стінопису образи — молоді

робітники, чоловік і жінка, у форсованому русі вперед, а поряд — поранений, що падає, та дві фігури вбитих, — пронизані тут напруженим драматизмом. Цілісність загальної побудови, виразність колористичного рішення на контрастних співставленнях червоно-гарячих та синьо-білих фрагментів підкреслені фактурністю кладки, де кожний елемент був по-своєму пластично опрацьований. Застосування різних матеріалів — смальти, скла, металу, шлакоситалу — насичувало панно особливою виразністю, сконцентрованою емоційністю, що виходила за межі, по суті, плакатної композиції. Невипадково подібне образне звучання твору лякало керівництво та заважало працювати. Складності в роботі А. Горська детально описувала в своїх щоденниках, роблячи сумний висновок: «...сильне радянське мистецтво так само не потрібне комусь в Україні, як комусь не потрібен на Україні кращий в Радянському Союзі футбол» [2, с. 269].

Своє розуміння стінопису, в якому «сучасність» невід’ємна від «національного», художниця викладала у своїх нотатках: «І я працюю, щоб було мистецтво сучасне, українське, яке представляє свій народ» [3, с. 51]. Джерелом натхнення стали для неї виставки народних майстрів Ф. та М. Примаченків, Г. Собачко, Г. Верес, а також О. Саєнка, що проходили у 1960-і. Як наголошувала художниця, вони «мають вирішальне значення для розвитку нашого українського радянського мистецтва... Ці художники стоять на власному ґрунті, мають власну мову, дійсно репрезентують духовну красу свого народу» [9, с. 29]. Мозаїки в експериментальній школі в Донецьку (1964, архітектор Й. Каракіс, художники А. Горська, Г. Синиця, Г. Зубченко, Н. Світлична, В. Зарецький, Г. Марченко, О. Коровай, І. Кулик) із зображеннями сил природи — «Земля», «Вода», «Космос», «Вогонь», «Життя», «Надра», «Сонце», «Повітря» — та комплекс мозаїк у Мариуполі 1967 року — панно «Дерево життя» та «Боривітер» у готелі «Україна» (разом з В. Зарецьким, Г. Зубченко, Г. Прищедьком, Б. Плаксієм) — розвивали ці принципи. Фольклорні мотиви, складна мозаїчна техніка з різними прийомами кладки, кольорове різноманіття, динамічність композицій поєднувалися тут із певною бароковістю,

виходили за межі стилізацій, поєднували різні образні імпульси у єдиному художньому образі.

Так несподівано попри свою програмну соціально-політичну заангажованість стінопис (у кращих своїх творах), починаючи з 1950-х років, окреслював в системі радянського мистецтва простір того «перформативного зсуву», про який проникливо пише дослідник радянської культури О. Юрчак: «У контексті пізнього соціалізму домінувало відтворення норми ідеологічного висловлювання, ритуалу або символу в першу чергу на рівні їхньої форми, причому їхній зміст зсувався, стаючи відмінним від буквально “заявленого”» змісту [27, с. 25]. Надалі ці процеси тільки розширювалися: у стінопису, а через нього і в суспільному просторі з’являлися твори, далекі від офіційного пропагандистського дискурсу.

З відлиги монументально-декоративне мистецтво знаходилося під постійною увагою влади, підтримувалося офіційно. Окрім зазначених державних постанов середина 1950-х, що спрямували його розвиток, в дію вступили постанови «Про заходи по поліпшенню якості житлово-громадського будівництва» (Постанова КПРС та Ради Міністрів СРСР від 28 травня 1969 року), «Про заходи до поліпшення монументального та архітектурно-художнього оформлення міст і сіл Української РСР» (Постанова ЦК Компартії України та Ради Міністрів УРСР від 2 квітня 1969 року). Монументально-художнє оформлення закладалося в бюджет будівництва громадських об’єктів, потребуючи, таким чином, все більше авторів, залучаючи до цієї царини широке коло митців з різних галузей творчості — графіків, скульпторів, живописців та ін.

Однак ця увага мала й зворотній бік: під пильним наглядом і влади і керівництва Спілки художників твори стінопису постійно підпадали під жорстку ідеологічну критику, яка призводила до драматичних наслідків. Так, зокрема, широко відома кампанія по боротьбі з впливами Заходу, що розгорнулася в країні на початку 1960-х, торкнулася й стінопису. «На жаль, і в нашому мистецькому житті були спроби протягнути абстракцію й формалізм у монументальні розписи сучасного інтер’єру, — писав О. Лопухов. — Група художників — І. Литовченко,

В. Ламах, Е. Котков, не зважаючи на критику Спілкою художників оформлення ресторану “Метро”, “увіковічують” на стінах його залів абстрактні дерева, силуети риб, зображуючи чи то сонце, чи то амебу, або хаос з бур’яну — металевої стружки» [18, с. 4]. Твори були знищені. Через «формалізм» під загрозою опинилася й мозаїка І. та М. Литовченків «Індустріальна праця» на станції метро «Завод Більшовик» (тепер «Шулявська») в Києві (1963). На щастя, її вдалося зберегти. Показово, що розроблені художниками композиційні схеми та декоративні рішення потім легко використовували інші автори для плакатів, різного роду агітаційного оформлення. Але в тому контексті офіційних заперечень вони вже не викликали.

«Модерністські впливи скрізь однакові. Щоб побачити їх, не обов’язково їхати до Москви на виставку — досить розглянути в Києві внутрішнє оформлення автовокзалу, виконане А. Рибачук та В. Мельниченком. Навмисне ігнорування законів мистецтва — рисунка, перспективи, кольору, прагнення обов’язково створити щось оригінальне — призвело її авторів до творчої поразки», — вважали П. Говдя та О. Пашенко [8, с. 24]. Однак з ними погодилися не всі. Згаданий вище архітектурно-художній комплекс автовокзалу в Києві став прикладом, «де декоративне мистецтво співвідноситься не тільки з характером архітектури, але в першу чергу з функцією споруди в цілому і кожної частини окремо... Завдання синтезу мистецтв вирішується за допомогою цілісної кольорової стихії за допомогою композиції, що підкорена музично-ритмічному кольоровому строю...» [17, с. 55–56].

Подібні «ідеологічні кампанії», які суперечили одна одній, унаочнювали контрверсійні процеси в радянському суспільстві «пізнього соціалізму». Дослідники радянської культури 1960-х О. Геніс та П. Вайль зазначають: «Жахлива за своїм розмахом кампанія проти “формалізму”, здавалося б, прямо суперечить всьому характеру 60-х років. Адже нові форми мистецтва відображували потребу суспільства у перебудові... Та й взагалі, жертвами цієї кампанії часто ставали люди, що послідовніше за інших підтримували хрущовські реформи» [7, с. 36]. До цих людей

в більшості належали саме художники. Надалі «ідеологічні чистки» та «боротьба з впливами Заходу», до яких додавалася й «боротьба з націоналізмом», продовжувалися. Серед найбільш резонансних подій — знищення розпису Б. Плаксія у київському кафе «Хрещатик» (1970). Він розміщувався вздовж сходів, зображував київські вулиці, де серед перехожих можна було побачити опальних на той час поетів В. Симоненка, І. Драча, літературознавця І. Дзюбу. Твір збили зі стін, а ім’я художника на довгі роки зникло з офіційного мистецького життя.

Трагічна доля спіткала твір А. Рибачук та В. Мельниченка «Стіна пам’яті», запроєктована для меморіального ритуального комплексу Байкового кладовища в Києві (1970–1982, архітектор А. Мілецький): у 1982 році він був похований під товщею бетону. Сповнений глибокого драматизму, присвячений вічній темі життя і смерті, величезний кольоровий рельєф, що утворював складну просторову архітектурно-скульптурну композицію, над яким автори працювали більше десятиліття, синтезував образи вітчизняного та світового мистецтва, був насичений багатозначними метафорами та символами, через які окрема людська доля розкривалася в широкому просторі життя, історії та культури. Визнаний «несумісним з принципами соціалістичного реалізму», твір був знищений [4; 16; 20].

Однак, попри ідеологічний контроль, що зачіпав як змістові, так і формальні складові творів, загальна картина розвитку стінопису свідчить про постійне розширення його образного діапазону, про появу все більшого числа творів, далеких від ілюстрації ідеологічних настанов як на рівні тематики, так і на рівні естетики та формально-пластичного рішення. Стінопис ставав різноманітнішим за художніми мовами, що особливо позначилося у практиці 1970–1980-х років.

Традиційно період з кінця 1960-х (точніше, з 1968-го — року введення радянських військ до Чехословаччини) до перебудови середини 1980-х в історії радянської культури називається «епохою застою»: після завершення реформ відлиги система консервується та застигає. Однак насправді в мистецтві та культурі в цілому в ці роки відбуваються

глибокі зміни, які так чи інакше трансформували офіційний культурний простір, насамкінець спричинивши його розпад у 1991-му. Як пише О. Юрчак: «Зрештою феномен системи пізнього соціалізму звівся до наступного: чим більше радянська система за участю всіх своїх громадян відтворювала саму себе як систему, яка здавалася монолітною і незмінною, тим більше вона мутувала, внутрішньо змінювалася, ставаала менш схожою на свій самоопис, менш зрозумілішою і передбачуваною... Чим більш незмінною система здавалася, тим більше вона змінювалася зсередини» [27, с. 581]. Українське монументально-декоративне мистецтво відбило ці процеси наочно і виразно.

Отже, розглядаючи зміни, що відбулися у монументально-декоративному мистецтві у 1970–1980-х роках, різницю зі стінописом 1960-х можна простежити за кількома позиціями. Перш за все — у принципах взаємодії з архітектурою: на відміну від попереднього періоду, коли головною умовою синтезу з архітектурою вважалася стилістична єдність та підпорядкування стінопису художнім особливостям споруди, актуальною з 1970-х років стає ідея «самоцінності» монументального твору, його власного образно-художнього значення, а також більш складні взаємозв'язки з архітектурою, що можуть здійснюватися на контрастному протиставленні, більш того — на перенесенні головних художніх функцій на монументальний твір. Змінюються й розташування творів у споруді: все більш значні за образним висловлюванням художні твори з'являються в інтер'єрах громадських споруд, де контакт з глядачем відбувається більш безпосередньо та цілеспрямовано порівняно з його сприйняттям у міському середовищі. Поява нових функціональних типів споруд урізноманітнює й їхнє художнє оформлення, образно-стилістичний та змістовий діапазон стінопису. Це стосується оформлення не лише станцій метро, що почало будуватися в Україні з початку 1960-х років, а й освітніх закладів (бібліотек, музеїв тощо) й споруд та інтер'єрів, призначених для відпочинку та громадського харчування (готелів, санаторіїв, баз відпочинку, кафе, ресторанів). Розширюються й самі засоби художньої виразності, тематика та образне

спрямування стінопису: в нього повертається розповідь, певна описовість, різні просторові рішення, що не лише підкреслюють площину стіни, а й вільно «руйнують» її, додаючи до архітектурного простору інший — художній. Якщо у 1960-ті монументально-декоративне мистецтво програмно заперечувало будь-яку «станковість» у своїй художній мові, то тепер розписи, рельєфи, мозаїки активно залучають прийоми живопису, більш того — наголошують на індивідуальності, сюжетно-тематичному різноманітті, авторській суб'єктивності образного висловлювання та емоційного звучання творів. У простір стінопису активно входять метафори, вільні змістові та пластичні асоціації, багатозначність зображення, яке в кращих роботах стає менш дидактичним, апелює до особистого досвіду глядача. Ознакою монументально-декоративного мистецтва 1970–1980-х стають і різноманітні стилізації, що вводять у сучасний простір історичні ремінісценції, фольклорні та національні образи, урізноманітнюючи художню мову стінопису. А поряд з ними — і залучення до вітчизняного мистецтва новітніх художніх практик, які додають до нього інших образно-змістових вимірів. Незважаючи на офіційний контроль, монументально-декоративне мистецтво було на той час чи не найліберальнішим з видів образотворчості, де на вимогу архітектури «дозволялися» відмінні від соцреалізму художні рішення. Невипадково в цій царині працювало тоді багато митців, чий творчі інтереси мали власні спрямування, відмінні від соцреалістичної доктрини. В монументальному мистецтві працювали Ю. Єгоров, О. Дубовик, В. Маринюк, В. Цюпка, В. Шуревич, В. Тайбер, В. Гонтаров, В. Пасивенко, Ф. Тетянич, В. Биков, В. Григоров, І. Марчук, М. та П. Малишки та багато інших художників, станкова творчість яких належала до шару «неофіційного» чи «незаохочуваного» мистецтва.

Серед етапних творів 1970–1980-х років — новаційний для українського стінопису кольоровий рельєф І. Литовченка та В. Прядка «Сонце любові» на фасаді Палацу одружень у м. Олександрія Кіровоградської області (1970, М. Бурганов, Ю. Хорхот). В його основу було покладене творче осмислення

символів народного мистецтва, нове для того часу лірико-епічне тлумачення монументального образу. Новими були і принципи включення твору в архітектуру — протиставлення її стандартному геометричному об'єму живої пластичної форми, що повністю змінювало зовнішній вигляд споруди. В цій техніці виконали вони й панно на фасаді тресту «Ворошиловградвугілля» у Ворошиловграді (тепер — Луганську, 1972), де у драматичній напруженій композиції була представлена історія Донеччини.

Окреме місце в історії українського стінопису належить мозаїчним рельєфам І. Литовченка в місті Прип'ять поблизу Чорнобильської АЕС (1973–1981). Основою їхнього сюжетно-тематичного рішення стало художнє осмислення науково-технічного прогресу та «підкорення енергії», що розгорталося тут у великому алегоричному циклі панно на вулицях міста. Образне бачення митця виявилось прозорим — сповнені глибокого драматизму та напруження мозаїки в Прип'яті наче попереджали про ту небезпеку, яку несе в собі беззастережне захоплення науково-технічними досягненнями. У композиціях не було поширених тоді алегоричних атрибутів сучасної індустрії, художника цікавили насамперед етичні, духовні аспекти. Він звернувся до традиційних образів-символів, намагаючись представити діяльність сучасників у її історичному, загальнолюдському плані. Композиції «До світаа», «Світанок», «Створення», «Музика», «Енергія» були проникнуті глибоким філософським звучанням, викликали роздуми узагальнюючого характеру. Монументально-декоративні твори І. Литовченка повністю переосмислювали типову функціональну забудову міста, завдяки ним вона набувала художньої унікальності. В українському стінопису того часу вони стали чи не наймасштабнішими й найдраматичнішими.

Мозаїчний рельєф став дуже популярним в українському стінопису, протягом 1970–1980-х років до нього зверталось багато художників. Серед кращих творів — «XX століття» В. Бовкуна на фасаді Інституту комунальної гігієни в Києві (1980) та роботи Е. Коткова, який використовував цю техніку для створення своєї «живописної скульптури». Серед творів останнього — оформлення фасадів

та площі перед Будинком зв'язку в Сумах (1977–1979), живописно-скульптурні твори для дніпропетровського спортивного комплексу «Метеор» (1985, за участю архітекторів Ю. Худякова та В. Суторгіна), композиція «Біла квітка» на фасаді Будинку культури с. Калинівка Київської області (архітектори І. Пономарьов, М. Гаткер; 1985) та ін. Мозаїчні рельєфи наче «полемізували» з сухою функціональністю забудови, вносили в неї виразні кольорово-пластичні елементи, що ставали художніми акцентами в міському середовищі.

Одним з найновітніших художніх рішень 1980-х, що наче реалізувало авангардистську програму «улиці — наши кисти, площади — наши палитры» (В. Маяковський), стало кольорове оформлення київського житлового району «Троещина-1» (архітектори В. Єжов, В. Коломієць, В. Гопкало, Г. Гуренков та ін. за участю монументалістів В. Пасивенка та В. Прядки; 1984–1986). Запропоноване художниками рішення на той час було цілком оригінальним і не мало аналогів в Україні. В його основі — поєднання індивідуального художнього задуму і типової індустріальної архітектури, де головна роль відводилася кольору. На відміну від поширених прийомів, коли кольором виділялися окремі конструктивні елементи будинків (балкони, лоджії та ін.) і цим лише підкреслювалась подрібнена структура модульної блочної споруди, на Троещині він вільно і сміливо перетинав архітектурні площини, створював нові більш узагальнені й виразні просторові ритми. Художники використали тут принцип атектонічного пофарбування будинків, що візуально переосмислював просторову структуру забудови, надаючи їй певної скульптурності та індивідуальної виразності. Показово, що жодної радянсько-пропагандистської композиції в оформленні житлового району задіяно не було [23].

З цього приводу О. Юрчак зазначає: «Система пізнього соціалізму підлягала постійному процесу внутрішньої детериторизації, мутуючи в бік нових множинних форм "нормального життя" і збагачуючись новими змістами й можливостями, передбачити і контролювати які держава не могла. В основі цього процесу лежала не пряма опозиція системі, а її



поступове творче відозмінення... Процес детериторизації призводив до виникнення всередині системи нових типів свободи», що «вбудовувалася» у реально існуючі стосунки і «...одночасно такої, що призводила до відозмін цих контекстів та взаємодій» [27, с. 248]. Чим далі, то більше подібні процеси віддзеркалювалися саме у стінопису та монументально-декоративному мистецтві в цілому, де з'являлося все більше позаідеологічних творів та їх оформлення громадських споруд формувалося за суто естетичними, декоративними принципами.

Серед подібних комплексів — панно в Інституті теоретичної фізики в Києві (1969–1972, архітектори Р. Добровинський, П. Шкаруба, В. Сова, художники І. Марчук, М. Стороженко, А. Гайдамака, Л. Міщенко), кожне з яких у різній стилістиці та матеріалах (мозаїка, керамічний рельєф, вітраж) розповідає про історію науки; оформлення готелю «Київ» у Києві (архітектори І. Іванов, В. Єлизаров, Г. Дурново, М. Кучеренко, художники А. Гайдамака, М. Малишко, Л. Жоголь, А. Залогіна, І. Федорова, Г. Севрук, А. Шарай, Я. Падалка, В. Григоров; 1973–1974), вирішене повністю творами декоративного плану (гобеленами на тему природи, орнаментальними вітражами, декоративними композиціями з металу, кераміки та ін.); архітектурно-художнє рішення Республіканської дитячої бібліотеки у Києві (О. Міловзоров, О. Рапай, Б. Довгань, С. та Є. Кравченко, архітектори І. Цейтліна, В. Дрізо; 1978), екстер'єр та інтер'єри якої щедро прикрашені панно на тему дитячих казок, декоративними творами з кераміки та металу.

Показовою тенденцією стає назване вище прагнення до суб'єктивного, відверто авторського висловлювання у стінопису не лише на рівні формально-пластичного, а й образного змісту. Прикметою стінопису 1970–1980-х років стають ліричні розписи пейзажного та камерного звучання. Зокрема, розпис В. Пасивенка «Весна» в ЗАГСі Московського району Києва (1975) або розписи О. Єрофєєвої та І. Моргунова «Світ природи» у Будинку природи в Дніпропетровську (1984, тепер — м. Дніпро). А поряд з цим — і твори широкого епічно-філософського змісту, як, наприклад, цикл розписів В. Пасивенка «Людина і природа» у науковій бібліотеці

Київського політехнічного університету (архітектор В. Лиховодов; 1978–1981). Чотири композиції — «Людина і земля», «Людина і вода», «Людина і вогонь», «Людина і космос» — відтворювали своєрідну «міфологію природного світу», де перетиналися велике і мале, реальне і вигадане. Стилїстика ж розпису з великою кількістю різномасштабних зображень перетлумачувала образи українського поетичного кіно, мексиканського муралізму, наївного малярства та гіперреалізму.

Показово, що попри програмну політику «протистояння Заходу», що декларативно зберігалася у 1970–1980-ті роки, в країні (принаймні у Москві та Ленінграді) постійно відбувалися виставки зарубіжного мистецтва, що не могло не впливати на творчість художників. А тому «більшість “нерадянських” естетичних форм матеріальних артефактів і мовних образів... з'явилося в радянському житті не всупереч державі, а значною мірою завдяки її парадоксальній ідеології і непослідовній культурній політиці» [27, с. 314].

Серед творів українського стінопису «епохи застою» — стилістично неможливий у попередній період розпис (холодна енкаустика) М. Морозова в Інституті інженерів морського флоту в Одесі (1980), у якому відверто звучить звернення до традицій абстрактного малярства; велике панно «Війна і мир» А. Гайдамаки та Л. Міщенко у київському готелі «Мир» (1982), що складається з окремих фрагментів, які візуально нагадують кольорові слайди, де в кожному розгортаються окремі сюжети, динаміка яких відтворює рух медійного простору; розпис Д. Нагурного «Голуба планета» у Палаці культури в м. Ровеньки (1984), написаний під впливом метафізичного живопису та гіперреалізму; або мозаїки О. Дубовика — «Світ техніки» на фасаді Будинку юного техника (1980), «Триумф знання» на заводі «Кристал» (1984), «Взаємодія» у Львівському фізико-математичному інституті (1986), що майже буквально відтворювали у стінопису його абстрактні станкові картини, експонувати які було тоді неможливо, і публіка побачила їх лише наприкінці 1980-х.

Однак широкий розмах стінопису в Україні відбився не лише у низці художньо-виразних

творів — він супроводжувався великою кількістю відверто кон'юнктурних, а то й непрофесійних робіт, що не лише прямо цитували ідеологічні плакатні кліше, а й були просто погано виконані: невдалі за композицією, малюнком, кольоровим рішенням.

І все ж, аналізуючи сьогодні поступ українського стінопису 1960–1980-х років, не можна не побачити, що, попри свою суспільну заангажованість, саме цей вид мистецтва, який був частиною офіційного мистецтва радянської доби, чи не найнаочніше віддзеркалив його еволюцію, де знайшов своє місце і «радянський модернізм», і індивідуальні авторські висловлювання, і стилістичне різноманіття. Можливо, саме у створених завдяки стінопису та монументально-декоративному оформленню життєвих

середовищах відбивалися, а разом з цим і створювалися нові ознаки дійсності: «Реальний соціалізм в житті радянських людей на той час змінився настільки сильно, що більше не зводився лише до ідеологічних висловлювань і ритуалів партії, а став, навпаки, видом “нормального життя”, сповненого різними інтересами, змістами, стосунками й ідеалами, які держава не могла до кінця передбачити і проконтролювати» [27, с. 582]. Український стінопис пізньорадянських десятиліть є в цьому плані явищем багатозначним та показовим, що надає великий матеріал для аналізу еволюції радянського мистецтва, змін його естетичних пріоритетів та образного діапазону, які насамкінець і визначили його вичерпаність та завершення.

## Література

1. Nikiforov Yevgen. Decommunized: Ukrainian Soviet mosaics / edited by Olga Balashova, Lizaveta German. Kyiv; Berlin: Osnovy; DOM, 2017. 250 p.
2. Алла Горська. Душа українського шістдесятництва / упор. Л. Огнева. К.: Смолоскип, 2015. 712 с.
3. Горська Алла. Червона тінь калини: листи, спогади, статті. К.: Спалах ЛТД, 1996. 240 с.
4. Анрющенко Э. Прометей под бетоном. Как создавалась, погибала и возрождается «Стена памяти» в Киеве // Настоящее время. 7 сентября 2020. URL: <https://www.currenttime.tv/a/prometei-pod-betonom/30824721.html> (дата обращения: 22.10.2022).
5. Базазьянц С. Среда и монументальное искусство в координатах 80-х годов // Декоративное искусство СССР, 1986. С. 2–5.
6. Березюк Т. «Карта пам'яті»: проблеми співіснування творів монументального мистецтва // Образотворче мистецтво. 2021. № 4. С. 38–41.
7. Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека. 2-е издание. Москва: Новое литературное обозрение, 1998. 328 с.
8. Говдя П., Пашенко О. З позицій реалізму // Мистецтво. 1963. № 1. С. 23–24.
9. Горська А. Нотатки 1960-х років // ЦДАМАМ. Ф. 1165. Оп. 1. Спр. 37. 210 с.
10. Пригоров В. Трансформації у стінописах та мозаїках Києва на зламі 1950–1960-х рр. і їхній вплив на розвиток монументального живопису // Українська Академія мистецтв: Дослідницькі та науково-методичні праці. 2019. Вип. 28. С. 90–97.
11. Дмитриева Н. Станковизм и монументальность // Декоративное искусство СССР. 1961. № 1. С. 1–3.
12. Зенькова М. Київська школа монументального мистецтва 1960–1970 рр. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип. 32. С. 177–188.
13. Карагоцький Р. Драма шістдесятників // Образотворче мистецтво. 1991. № 1. С. 1–3.
14. Кириченко С. Об этом шла речь на пленуме // Творчество. 1959. № 4. С. 2.
15. Конспект урбаніста: Олександр Бурлака про дослідження радянського модернізму // Хмарочос:

- сайт. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2014/12/05/konspekt-urbanista-oleksandr-burlaka-pro-doslidzhennya-radyanskogo-modernizmu/> (дата звернення: 22.10.2022).
16. Лапоногов С. А. Право на ошибку // Правда Украины. 1988. 18 июня.
  17. Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. Москва: Наука, 1973. 234 с.
  18. Лопухов О. Час творити // Мистецтво. 1963. № 2. С. 3–4.
  19. Моляр Є. Стан збереження радянського монументального мистецтва. Який він? // Образотворче мистецтво. 2021. № 4. С. 34–37.
  20. Ось що під бетоном // Культура і життя. 1988. 4 вересня.
  21. Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года № 1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». URL: <http://www.sovarch.ru/postanovlenie55> (дата звернення: 22.10.2021).
  22. Прокофьев В. Монументальное и станковое // Творчество. 1961. № 5. С. 8–12.
  23. Склярєнко Г. Художник и город. Проблемы формирования архитектурно-художественного ансамбля. К.: Наукова думка, 1990. 104 с.
  24. Соцреалистический канон: сборник статей / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. 1040 с.
  25. Стенограма 2-го з'їзду художників України. 3 квітня 1956 — 7 квітня 1956 // ЦДАМЛМ. Ф. 581. Опис 1. Спр. 524-а. 376 с.
  26. Чернов О., Іванов С. Усі відтинки мариупільських мозаїк: Монументальний путівник. Мелітопіль: Видавничий будинок Мелітопільської міської друкарні. 2020. 64 с.
  27. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
  28. Якушенко О. Советская архитектура и Запад: открытие и ассимиляция западного опыта в советской архитектуре конца 1950–1960-х годов // Laboratorium. Москва, 2016. № 8 (2). С. 76–102.

## References

1. Nikiforov Yevgen. Decommunized: Ukrainian Soviet mosaics / edited by Olga Balashova, Lizaveta German. Kyiv; Berlin: Osnovy; DOM, 2017. 250 p.
2. Alla Gors`ka. Dusha ukrayins`kogo shistdesyatny`cztva / upor. L. Ognjeva. K.: Smolosky`p, 2015. 712 s.
3. Gors`ka Alla. Chervona tin`kaly`ny`ly`sty`, spogady`, statti. K.: Spalax LTD, 1996. 240 s.
4. Anryuschenko E. Prometej pod betonom. Kak sozdavalas, pogibala i vozrozhdaetsya «Stena pamyati» v Kieve // Nastoyashee vremya. 7 sentyabrya 2020. URL: <https://www.currenttime.tv/a/prometei-pod-betonom/30824721.html> (last accessed: 22.10.2022).
5. Bazazyants S. Sreda i monumentalnoe iskusstvo v koordinatah 80-h godov // Dekorativnoe iskusstvo SSSR, 1986. S. 2–5.
6. Berezyuk T. «Karta pam`yati»: problemy`spivisnuvannya tvoriv monumental`nogo my`stecztva // Obrazotvorche my`stecztvo. 2021. # 4. S. 38–41.
7. Vayl P., Genis A. 60-e: Mir sovetского cheloveka. 2-e izdanie. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1998. 328 s.
8. Govdya P., Pashhenko O. Z pozy`cij realizmu // My`stecztvo. 1963. # 1. S. 23–24.
9. Gors`ka A. Notatky`1960-x rokov // CzDAMAM. F. 1165. Op. 1. Spr. 37. 210 s.
10. Gry`gorov V. Transformacii u stinopy`sax ta mozayikax Ky`yeva na zlami 1950–1960-x rr. i yixnij vply`v na rozvy`tok monumental`nogo zhy`vopy`su // Ukrayins`ka Akademiya my`stecztv: Doslidny`cz`ki ta naukovo-metody`chni praci. 2019. Vy`p. 28. S. 90–97.

11. Dmitrieva N. Stankovizm i monumentalnost // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. 1961. # 1. S. 1–3.
12. Zen'kova M. Ky'yivs'ka shkola monumental'nogo my'stecztva 1960–1970 rr. Visny'k L'vivs'koyi nacional'noyi akademiyi my'stecztv. 2017. Vy'p. 32. S. 177–188.
13. Karagocz'ky'j R. Drama shistdesyatny'kiv // Obrazotvorche my'stecztvo. 1991. # 1. S. 1–3.
14. Kirichenko S. Ob etom shla rech na plenumе // Tvorchestvo. 1959. # 4. S. 2.
15. Konspekt urbanista: Oleksandr Burlaka pro doslidzhennya radyans'kogo modernizmu // Xmarochos: sajt. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2014/12/05/konspekt-urbanista-oleksandr-burlaka-pro-doslidzhennya-radyanskogo-modernizmu/> last accessed: 10.2022).
16. Laponogov S. A. Pravo na oshibku // Pravda Ukrainyi. 1988. 18 iyunya.
17. Lebedeva V. Sovetskoe monumentalnoe iskusstvo shestidesyatyih godov. Moskva: Nauka, 1973. 234 s.
18. Lopuxov O. Chas tvory'ty' // My'stecztvo. 1963. # 2. S. 3–4.
19. Molyar Ye. Stan zberezheniya radyans'kogo monumental'nogo my'stecztva. Yaky'j vin? // Obrazotvorche my'stecztvo. 2021. # 4. S. 34–37.
20. Os' shho pid betonom // Kul'tura i zhy'ttya. 1988. 4 veresnya.
21. Postanovlenie Tsentralnogo Komiteta KPSS i Soveta Ministrov SSSR ot 4 noyabrya 1955 goda # 1871 «Ob ustraneniі izlishestv v proektirovaniі i stroitelstve». URL: <http://www.sovarch.ru/postanovlenie55> (last accessed: 22.10.2021).
22. Prokofev V. Monumentalnoe i stankovoe // Tvorchestvo. 1961. # 5. S. 8–12.
23. Sklyarenko G. Hudozhnik i gorod. Problemy formirovaniya arhitekturno-hudozhestvennogo ansamblya. K.: Naukova dumka, 1990. 104 s.
24. Sotsrealisticheskyy kanon: sbornik statey / pod obsch. red. H. Gyuntera i E. Dobrenko. Sankt-Peterburg: Akademicheskyy projekt, 2000. 1040 s.
25. Stenograma 2-go z'yizdu xudozhny'kiv Ukrayiny`. 3 kvitnya 1956 — 7 kvitnya 1956 // CzDAMLM. F. 581. Opy's 1. Spr. 524-a. 376 s.
26. Chernov O., Ivanov S. Usi vidtinky` mariupil`s'ky`x mozayik: Monumental`ny`j putivny`k. Melitopil`: Vy`davny`chy`j budy`nok Mely`topil`s'koyi mis'koyi drukarni. 2020. 64 s.
27. Yurchak A. Eto bylo navsegda, poka ne konchilos. Poslednee sovetskoe pokolenie. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 664 s.
28. Yakushenko O. Sovetskaya arhitektura i Zapad: otkrytie i assimilyatsiya zapadnogo opyita v sovetskoy arhitekture kontsa 1950–1960-h godov // Laboratorium. Moskva, 2016. # 8 (2). S. 76–102.

#### ***Galyna Sklyarenko. Ukrainian wall painting of the 1960s-1980s: the evolution of the artistic language***

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of one of the most paradoxical phenomena of artistic culture of the late Soviet era - monumental and decorative art, which, despite its programmatic socio-political involvement, became part of “Soviet modernism”, combining social utopia with a variety of formal, plastic, stylistic, aesthetic directions, which reflected the search for a new national and individual author's artistic language and imagery. Significant, that exactly murals and architecture put beginning to the processes of the aesthetic updating, that became the signs of social and political thaw in the USSR. Keeping the main tasks “ of leninist plan of monumental propaganda”, monumental -decorative art in Ukraine grew into a certain “aesthetic niche”, where found a display wide address to reasons of folk art and different aspirations of modernism, and at the same time and development of new withcomposition charts of late Soviet iconography. The evolution of wall painting – from mainly planar and decorative solutions of the 1960s to complex figurative and spatial constructions of the 1970s and 1980s, the expansion of wall painting techniques ( mosaics, frescoes, stained glass windows, sgraf-fito, mosaic reliefs, encaustics, various types of painting, etc.) reflected the demonstration processes in Soviet art, where through wall painting new images, languages and aesthetics entered the public space, which significantly expanded its official canonical dimensions.

*Keywords:* wall painting, socialist realism, Soviet modernism, ideology, individuality of the artist.

## Деякі аспекти сценічних втілень мюзиклів у Київському національному театрі оперети у 2005–2021 роках Some aspects of stage performances of musicals at Kyiv National Operetta Theatre in 2005-2021

БОГДАН СТРУТИНСЬКИЙ

Старший викладач першої кафедри акторської майстерності та  
режисури драми, Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого  
fsbd@ukr.net

BOGDAN STRUTYNSKYI

Senior lecturer of the first Department of Acting and Drama Directing,  
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre,  
Cinema and Television  
orcid.org/0000-0001-8107-675X

**Анотація.** Стаття присвячена особливостям сценічного втілення мюзиклів в українському музичному театрі початку XXI ст. На прикладі діяльності Київського національного театру оперети автор аналізує проблеми, з якими зіштовхується театр, беручись за постановку мюзиклу, аналізує практичні шляхи вирішення проблемних питань, розглядає перспективи подальшої презентації мюзиклів глядачеві. Автор приділяє увагу мотивації театру та постановочних груп під час вибору матеріалу для сценічного втілення: творча спроможність колективу, актуальність тематики тощо. У статті розглядаються питання творчого потенціалу театру, зокрема особливий склад трупі, необхідний для реалізації мюзиклу: кваліфікаційні вимоги до солістів, хору, балету та оркестру. Особливу увагу автор приділяє відмінностям між сценічним втіленням мюзиклу та оперети, зупиняючись на особливостях роботи з колективом, який працює в обох цих жанрах. У статті розглядається питання забезпечення авторських прав, складнощів, з якими зіштовхуються українські театри під час роботи з закордонними правовласниками. Одним з ключових аспектів статті є аналіз досвіду співпраці з зарубіжними постановниками та створення копродукції. Автор також приділяє увагу і питанню технічного забезпечення сценічного майданчика як важливої умови для створення якісного сценічного продукту у жанрі мюзиклу. Підсумком дослідження стало узагальнення результатів проведеного аналізу.

*Ключові слова:* мюзикл, сучасний музичний театр, театр оперети, український театр, сценічне втілення мюзиклу

**Постановка проблеми.** Мюзикл є одним із наймолодших театральних жанрів, який має ряд спільних рис з жанром оперети, однак багато в чому відрізняється від неї. Оперета виникла на хвилі демократизації жанру опери, яка була часто недоступною для нижчих верств населення, а мюзикл від часу виникнення позиціонувався як демократичний, популярний жанр. Однак, якщо оперета є європейським театральним продуктом і несе в собі ознаки класичної музичної традиції, то мюзикл має американське походження, тож увібрав у себе особливості музичних жанрів, що розвивалися паралельно.

До основних відмінностей мюзиклу від оперети відносять такі особливості: оперета базується

на класичній музиці, в той час як мюзикл увібрав у себе ознаки багатьох музичних жанрів; мюзикл «базується на рівності усіх компонентів у драматургії вистави», а в опереті провідним виражальним засобом є музика [15]; в мюзиклі часто використовуються запозичені сюжети, в опереті вони є оригінальними [2]; мюзикли є більш соціально орієнтованими, ніж оперета (якщо в основі сюжету оперети лежить любовна колізія, то мюзикли часто актуалізують соціальні питання). Є відмінності й у виконанні музики, вокалі та хореографії.

На сцену українських театрів цей жанр прийшов у 60-х роках ХХ століття з постановками американських та європейських мюзиклів. Згодом почали створюватися вітчизняні мюзикли. Першим

українським мюзиклом С. Манько називає «Котопську відьму» І. Поклада, створену за однойменною повістю І. Квітки-Основ'яненка [12]. Мюзикли увійшли до репертуарів музичних і музично-драматичних театрів, час від часу за постановки цього жанру бралися й суто драматичні театри. З одного боку, цей жанр є доволі органічним і близьким для української театральної традиції, в якій музично-пісенна й танцювальна складові завжди відігравали важливу роль. З іншого боку, постановка мюзиклу має певні особливості, які ускладнюють втілення цих музичних творів на вітчизняній сцені.

Незважаючи на те, що мюзикл неодноразово обирався науковцями як предмет дослідження, досі є обмаль розвідок, які вивчають особливості постановок мюзиклів на сценах театрів, враховують практичний досвід та висвітлюють проблеми, з якими безпосередньо зіштовхуються театри, окреслюють перспективи розвитку жанру мюзиклу в Україні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Активно досліджувати мюзикл в Україні почали в останньому десятилітті XXI століття. У переважній більшості ці дослідження стосуються термінології та жанрової визначеності, історії становлення мюзиклу як у світі, так і в Україні. З'являються дослідження, предметом розгляду яких є особливості музичної структури мюзиклів. Зокрема це статті С. Манько, О. Бойко, Д. Вакулєнко, А. Бондаренка, І. Зайцевої та Н. Гусакової, М. Мельник, монографії К. Станіславської та Ю. Щукіної.

Науковиця К. Станіславська у своїх розвідках багато уваги приділяє стилістиці мюзиклу та його відмінностям від інших жанрів. Головною рисою цього жанру дослідниця називає особливу взаємодію всіх елементів мюзиклу, плавне, невимуслене перетікання одного компонента в інший (діалогу — в пісню, пісні — в танець, танцю — в монолог тощо) за повної відсутності так званих вставних номерів, адже кожний мистецький елемент за своїм змістом продовжує розвиток сюжету [16]. Також К. Станіславська вводить термін «мюзикл-опера»,

яким визначає сценічний жанр, об'єднуючий естрадну традицію з оперним корінням на мюзикловому ґрунті. До мюзикл-опери вона зараховує рок-, поп-, зонг-опери, рок-мюзикли тощо. Основною відмінністю мюзикл-опери від мюзиклу дослідниця називає відсутність або суттєву обмеженість мовного компоненту [15]. Тобто відповідно до визначення авторки, мюзикли так званої другої хвилі, в тому числі й «Notre Dame de Paris» Р. Коччанте або «Ромео та Джульєтта» Ж. Пресгурвіка, слід віднести саме до мюзикл-опери.

С. Манько переважно зосереджується на розвитку та історії українського мюзиклу. До кола уваги дослідниці потрапляють твори композиторів І. Поклада, С. Бедусенка, Г. Татарченка, О. Коломійцева. Авторка аналізує особливості постановки мюзиклів на українській сцені, відаючи перевагу україномовним мюзикам і акцентуючи увагу на необхідності розвитку саме такого напрямку. Також С. Манько намагається аналізувати причини, через які українські мюзикли не набули широкої популярності у вітчизняних театрів. Серед причин вона називає відсутність відповідного творчого складу в більшості театрів (укомплектований оркестр, кваліфіковані вокалісти тощо) [12].

Певним продовженням дослідження С. Манько можна вважати розвідку Д. Вакулєнко, яка зосереджується на українських телемюзиках та наголошує, що «українські мюзикли вдало приміряють західноєвропейські та американські тенденції, що не завжди відповідає сприйняттю вітчизняного глядача. В Україні скоріше надають перевагу іноземним проектам, аніж українському продукту» [5]. Хоча, що стосується новорічних телемюзиклів, зі твердженням авторки важко погодитися.

Ряд авторів (О. Бойко, Н. Гусакова, І. Зайцева) зупиняються на питанні історії розвитку мюзиклу в Америці та Європі. Привертає увагу дослідження І. Зайцевої щодо постановки деяких мюзиклів на сценах українських театрів. Науковиця аналізує мюзикли «Екватор» О. Злотника, «Едит Піаф. Життя в кредит» В. Васалатій та «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (музичне оформлення Олега Коструба)



«*Sugar*, або У джазі тільки дівчата» Дж. Стайна, постановка 2015 р., режисер-постановник — Богдан Струтинський

Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша. Дослідниця робить висновок, що для розвитку українського мюзиклу як мистецтва й одночасно нової галузі індустрії розваг необхідно відкрити школу з підготовки фахівців найрізноманітніших творчих професій — від універсальних акторів до театральних менеджерів і координаторів проєктів, кваліфікованих майстрів. Такі фахівці повинні мати здатність працювати в жорстких умовах конкуренції; створювати умови для прокату вітчизняних мюзиклів у різних регіонах України та за її межами; пропагувати найкращі зразки світових мюзиклів як «найуспішнішого жанру сучасного шоу-бізнесу», а головне — вітчизняних авторських мюзиклів на радіо і телеканалах, створювати спеціальні рубрики на каналі «Культура», спеціальні сайти-анонси з метою реклами в Інтернеті або спеціальні сайти, де б висвітлювалися дискусійні питання з проблем сучасного стану, тенденцій, подальших перспектив цього жанру, висловлені критиками, режисерами, композиторами, хореографами, лібретистами чи акторами мюзиклу, а також сайти, де б проводилися опитування глядацької аудиторії з актуальних питань музично-драматичних жанрів [9]. На жаль, авторка не пропонує конкретних шляхів щодо створення умов для прокату мюзиклів, а пропозиція створення спеціальних сайтів для опитування глядачів з питань музично-драматичних жанрів в сучасних реаліях звучить дещо утопічно.



«*Біла ворона*» Г. Татарченка, постановка 2019 р., режисер-постановник — Максим Голенко

Вартим уваги є дослідження А. Бондаренка, який зосереджується на музичній складовій американських, британських та вітчизняних мюзиклів. Аналізуючи перші американські кіномюзикли, дослідник зазначає перевагу мажорних тональностей, рухливі темпи, прості музичні розміри (здебільшого дводольні, рідше — тридольні). Щодо українських мюзиклів, то автор зазначає значний вплив радянської музичної естетики та інтонаційної практики у мюзиклах В. Полянського та О. Злотника, натомість виділяє мюзикли О. Коломійцева, які спираються на сучасний український рок із елементами хіп-хопу й танцювальної електронної музики [4]. Ю. Щукіна також не омитає увагою мюзикли, поставлені на сценах українських музичних театрів, та аналізує їхні постановки з точки зору відповідності жанру та впливу опереткової естетики на втілення нового для українських театрів жанру.

Беззаперечними перевагами вищевказаних досліджень є зосередженість на визначенні жанрових особливостей мюзиклу, фіксація етапів розвитку вітчизняного мюзиклу з його особливостями, недоліками й перевагами, розгляд української мюзиклової традиції в контексті розвитку американського та європейського мюзиклу, а також української музично-драматичної культури. Однак для повноти картини функціонування такого жанру як мюзикл на українській сцені дещо бракує практичного аспекту — більш детального

аналізу обставин сценічної реалізації та прокату мюзиклів, проблем і труднощів, з цим пов'язаних.

**Мета статті** — на прикладі постановки мюзиклів у період 2005–2021 рр. в Київському національному академічному театрі оперети проаналізувати особливості функціонування мюзиклів, виявити основні проблемні питання та окреслити шляхи їх розв'язання, запропоновані творчою командою конкретного театру у визначений проміжок часу.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Репертуар Київського національного академічного театру оперети ніколи не обмежувався винятково оперетами. Тут ставилися і музично-драматичні вистави, і мюзикли, як-от «Моя чарівна леді» Ф. Лоу чи «Три мушкетери» М. Дунаєвського. Однак переважну більшість репертуару складали саме оперети — класичні або радянського зразка з відповідними наративами, оформленими в спрощену й легку для сприйняття опереткову форму. Власне, це й сформувало стереотипне ставлення глядачів до театру оперети як до такого, де не варто очікувати серйозних тем, актуалізації соціально важливих питань і навіть цікавих режисерських рішень та акторських робіт. З цими упередженнями Київський театр оперети подекуди зіштовхується й досі. Однак сьогодні його репертуарна політика спрямована на формування поліжанровості та навіть вихід за межі суто музичного театру, а мюзикли посіли одне з чільних місць на афіші театру.

Вибір на користь мюзиклів був зумовлений кількома чинниками. По-перше, жанр оперети поступово себе вичерпав, за багато років не було створено нових оперет, тож для театрів лишався вибір винятково з класичних творів. По-друге, опереті притаманний здебільшого комічний сюжет і центральною є любовна колізія, що не дає широкої можливості режисеру через інтерпретацію класики говорити з глядачем про серйозні теми сьогодення. Водночас «...мюзиклу однаково властиві і драматичне, і трагедійне начало. Крім того в основі мюзиклу завжди лежить серйозний літературний матеріал... що вимагає

від постановки глибокої змістовності, високої ідейності для адекватного втілення масштабності проблематики» [15]. По-третє, бурхливі зміни, що почали відбуватися в українському суспільстві з початку ХХІ століття, вимагали й зміни та трансформації театральних жанрів, форм та засобів виразності. Театр не міг залишатися осторонь подій, що відбувалися в країні, а класична оперета за своєю формою та наповненням давала мало можливостей для таких змін.

З 2005 по 2021 рік у Київському національному академічному театрі оперети було поставлено 13 мюзиклів, з яких три — для дитячої аудиторії. У середньому раз на два роки театр готує постановку музичної казки для дітей — це може бути опера, оперета, музично-драматична вистава чи мюзикл. Серед мюзиклів це «Лампа Аладдіна» С. Бедусенка, «Острів скарбів» В. Бистрякова, «Бременські музиканти» Г. Гладкова.

Дорослій аудиторії театр презентував мюзикли «Моя чарівна леді» Ф. Лоу (2005), «Welcome to Ukraine, або Подорож у кохання» (2011), «Цілуй мене, Кет!» К. Портера (2013) «Труфальдіно із Бергамо» О. Колкера (2014), «Sugar, або У джазі тільки дівчата» Дж. Стайна (2015), «Звуки музики» Р. Роджерса (2015), «Скрипаль на даху» Дж. Бокка (2018), «Біла ворона» Г. Татарченка (2019), «Сімейка Адамсів» Е. Ліппа (2019), «Доріан Грей» М. Варконі (2021). Вибір того чи іншого мюзиклу був зумовлений рядом чинників: фаховою готовністю трупи, отриманням авторських прав на постановку, а також тим, наскільки тематика і матеріал резонували подіям у країні тощо.

Так, мюзикл «Моя чарівна леді» був обраний через певну стилістичну близькість до оперети — головною автори зробили любовну лінію. Глядачам був добре знайомий цей матеріал, а музика, що в цьому творі є ключовим компонентом, — упізнана. Водночас, на цей момент трупа театру поповнилася яскравими молодими виконавицями, здатними виконувати складні творчі завдання. Також сюжет мюзиклу, який базується на п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон», дав змогу постановникам і акторам внести у виставу акценти, які резонували





«Доріан Грей» М. Варконі, постановка 2021 р.,  
режисер-постановник — Вадим Прокопенко

з тогочасними подіями. Глядачі жваво реагували на актуалізовані діалоги персонажів, які «викликали оплески розпізнавання “живого” моменту, тож засвідчили непритаманний для театру оперети тип взаємодії актора» [19].

Мюзикл «Welcome to Ukraine...» був власним продуктом Театру оперети, оскільки лібрето розроблялося колективом самих постановників. Цей оригінальний мюзикл поєднав українську народну, симфонічну, джазову та естрадну музику. Сучасна хореографія органічно співіснувала зі стилістикою народного танцю. Постановка готувалася до футбольного чемпіонату «Євро-2012» і мала на меті презентувати в одній виставі українські фольклорні обряди та свята: Купала, жнива, Коляда, Різдво та Великдень. Оскільки тут використовувалися вже існуючі відомі музичні твори, а не створювалася оригінальна музика, цю виставу можна віднести до жанру «автоматного мюзиклу» (jukebox musical).

Популярний на європейській сцені мюзикл «Звуки музики», в якому однією з тем є протистояння фашизму, виявився дуже актуальним для України після 2014 року. Власне, переговори щодо авторських прав розпочалися влітку 2014 року, а в 2015 році мюзикл презентували глядачам. Події цього мюзиклу розгортаються під час анексії території Австрії Німеччиною, і їх сприйняття різними категоріями австрійців є ключовим у драматичній колізії твору. Отже, представлені



«Звуки музики» Р. Роджерса, постановка 2015 р.,  
режисер-постановник — Богдан Струтинський

у мюзиклі ситуації були настільки суголосними з подіями в Україні, з початком російсько-української війни та анексією українських територій, що в одній зі сцен було використано відео, яке демонструвало аншлюс Австрії, окупацію Криму та війну на сході України.

Тема людей, яких позбавляють дому, які змушені залишити рідну землю і вирушати у невідомість, є провідною у знаменитому бродвейському мюзиклі Джеррі Бока «Скрипаль на даху». Сценографія Олександра Білозуба максимально підсилила й загострила її, оскільки він «відмовився від громіздких декорацій, встановивши на кону велику символічну арку, декоровану різноманітними хатинками й будиночками, що стала одночасно означенням світу маленького містечка Анатівка, де поруч живуть українці, росіяни, євреї, поляки. Арка від Олександра Білозуба, над якою пролітає скрипаль з картини Марка Шагала, — це і перевернута підкова “на щастя”, і священна брама, і остов будівлі, під дахом якої живуть звичайні люди. Поетичності цьому багатозначному образіві надає також оригінальне різнокольорове освітлення, що перетворює арку на фантастичну споруду» [6]. Знову ж таки актуальність теми була вирішальним фактором при виборі цього матеріалу для постановки.

Слід зазначити, що всі поставлені у Театрі оперети мюзикли мали класичну американську мюзиклову побудову — діалоги та музичні номери

в них є рівноцінними. І допоки театр не мав нагоди попрацювати над утіленням мюзиклів концертного типу, до яких належить переважна більшість французьких мюзиклів так званої другої хвилі. Основною причиною відсутності французьких мюзиклів на українській сцені є складність, а часом — неможливість отримання авторських прав на їхні постановки. Власне, отримання ліцензії є однією з причин, чому американські та європейські мюзикли з великими труднощами пробиваються на сцени українських театрів.

Продюсерські компанії, авторські агенції чи видавництва, яким належать права на той чи інший матеріал, частіше за все не враховують релії українського театального ринку. Суми роялті у більшості випадків є занадто високими, а переговори щодо їх зменшення тривають роками. Так, переговори щодо постановки «Скрипаля на даху» тривали більше трьох років. Український ринок був непривабливим для власників прав, суми, які вони могли б отримати від прокату мюзиклу, є неспіввідносно малими порівняно з прокатом в інших країнах. Крім того, Україна була замало представлена в культурному просторі Європи, а тим більше США, тож не знаючи нічого про країну, правовласники воліли не надавати права на постановку.

Ще одним проблемним аспектом є те, що часто обов'язковою вимогою правовласників є франшиза — копіювання сценографії, костюмів і навіть режисерського рішення. За таких умов українським режисерам не залишається простору для творчості, адаптації матеріалу до умов і обставин у рідній країні. Приміром, під час постановки мюзиклу «Звуки музики» театр відстояв своє право на власну трактовку, але з правовласниками довелося узгоджувати сценографію, рекламну друковану продукцію і навіть переклад. Не сприяють наданню прав і «піратські» постановки окремих театрів, адже отримавши негативний досвід одного разу, деякі правовласники закривають права на твір чи навіть всі твори для всієї країни.

Окремо слід торкнутися питання перекладів лібрето, де від перекладача вимагається не тільки

знання мови оригіналу, володіння навичками театрального перекладу, а й обізнаність у музиці, адже майже половину текстів складають пісні. Переклад пісень може представляти складність, бо дослівно їх перекласти і при цьому зберегти закладену авторами образність та відповідність музичному розміру неможливо.

Ще одна складність, з якою зіштовхуються театри під час постановки мюзиклів, — неповне технічне забезпечення. Звукове і світлове обладнання більшості українських театрів є недостатнім для якісного втілення мюзиклів. Так, для постановки «Цілуй мене, Кет!» у Театрі оперети було додатково придбано 30 радіомікрофонів, аби якість звуку була на гідному рівні. А для рок-опери «Біла ворона», де, за задумом режисера, оркестр був розташований на сцені на підвищенні і майже повністю закритий від глядача декораціями, було необхідне звукопідсилювальне обладнання. Збільшення і ускладнення звукового і світлового обладнання потребує й професійного персоналу — звукорежисерів та художників з освітлення. На жаль, у питанні оплати праці для таких працівників українські театри у більшості своїй є неконкурентоспроможними порівняно з приватними компаніями, які забезпечують світловий та звуковий супровід комерційних заходів.

Традиційно мюзикл є жанром, який потребує масштабних декорацій, адже видовищне дійство вимагає і видовищної картинки. За твердженням К. Станіславської, видовищність як важлива комунікаційна властивість жанру є однією з визначних ознак мюзиклу [15]. Також переважна більшість мюзиклів має кілька місць дії, що в свою чергу ускладнює сценографічне рішення. Так, для мюзиклу «Цілуй мене, Кет!» художницею Вілмою Гаяцкайте-Дабкієне (Литва) були розроблені декорації-трансформери заввишки вісім метрів. Технічно складними в плані сценічного оформлення є мюзикли «Sugar, або в Джазі тільки дівчата», де сюжетом закладено більше 10 місць дії, та «Звуки музики», де необхідною умовою було відтворення атмосфери респектабельного маєтку в Альпах.



«Сімейка Адамсів» Е. Ліппа, постановка 2019 р.,  
режисер-постановник — Кестутіс Стасіс Якштас

Бажання збільшити сценічний простір, ускладнити мізансценування, заповнити весь простір сцени спонукає режисера та сценографа до створення багаторівневої декорації, що робить постановку більш ефектною, але й більш дорожчою. Ще у 2012 році С. Манько, аналізуючи розвиток мюзиклу в Україні, зазначала, що мізерний бюджет театральної галузі спричиняє пошуки оптимальних шляхів «самофінансування», тобто театри вимушені здебільшого самі заробляти гроші на реалізацію проєктів [12]. З появою Українського культурного фонду театри мають можливість отримати грантову підтримку на постановку. Хоча, що стосується постановки мюзиклів, експерти УКФ не завжди схильні до фінансування «розважального» жанру, до якого більшість відносить мюзикл.

Київський академічний театр оперети пішов шляхом фандрайзингу та налагодження партнерських відносин з представниками бізнесу — це тривалий процес, який потребує часу й терпіння. Пошук потенційних партнерів, які мають спільні з театром цінності чи принаймні готові розглянути можливість співпраці з закладом культури, донесення важливості підтримки мистецтва, виокремлення ролі партнера у майбутній постановці, продовження взаємовідносин після реалізації проєкту — це потребує часу й зусиль. З позитивних тенденцій слід відзначити, що соціальна складова почала відігравати важливу роль



«Скрипаль на даху» Дж. Бокка, постановка 2018 р.,  
режисер-постановник — Богдан Струтинський

у роботі багатьох компаній, проте і конкуренція за їхню увагу і підтримку стала більшою. Однак, пандемія призупинила взаємодію бізнесу та культури, а повномасштабне вторгнення переорієнтувало бізнес на допомогу ЗСУ. Важливим чинником, що пожвавить взаємовідносини театрів з бізнесом, може стати прийняття закону про меценатство, де будуть окреслені пільги та привілеї, які отримають підприємства-меценати за підтримку культури.

У контексті розгляду особливостей сценічного втілення мюзиклів, варто зупинитися на питанні укомплектованості творчої трупи. На перший погляд, Театр оперети є найбільш підготовленим для постановки мюзиклу, адже він має оркестр, балет, солістів, які здатні поєднувати діалоги з вокалом. Однак, як було вище зазначено, оперета і мюзикл багато чим відрізняються, тож не завжди навички опереткового артиста чи вокаліста можуть стати в нагоді під час виконання мюзиклів, а найчастіше набуті акторами опереткові штампи тільки шкодять. Тут знову доречно звернутися до роботи К. Станіславської, яка чітко окреслила відмінності між акторами оперети і мюзиклу: «Артист оперети — це передусім співак з академічною оперною постановкою голосу. Звичайно, від нього вимагається і володіння акторською майстерністю, і уміння танцювати, проте всі компоненти опереткової вистави вибудовуються таким чином, щоб не заважали,

а допомагати артистові гарно виспівати свою арію чи куплети: спів є первинним, все заради співу! Артист мюзиклу — комплексно обдарований виконавець. Він професійно співає в естрадній манері (користуючись, як правило, мікрофонною технікою), професійно танцює (зазвичай, в стилістиці сучасного балету) — дуже часто співає та танцює одночасно. Крім того артист мюзиклу є драматичним актором, щирим, органічним і переконливим у кожній театральній мізансцені» [15].

Державний театр оперети, який обмежений штатним розписом, не може собі дозволити мати два артистичні склади — для опереткового та для мюзиклового репертуару. До того ж в Україні немає як такої мюзиклової акторської школи, і ті, хто професійно вчать вокалу (оперному чи естрадному), зазвичай мають дуже слабку акторську підготовку. Пошук виконавців, здатних виконувати арії в оперетах та одночасно бути обдарованими драматичними акторами, є складним і тривалим, а кожна постановка обов'язково передбачає й роботу над акторською майстерністю. Тож Театр оперети фактично взяв на себе функцію виховання «синкретичного» актора, який поєднує в собі музичність, відчуття ритму, мовленеву виразність, пластичність. Відповідно, музичні академії та консерваторії мають переглянути своє ставлення до викладання акторської майстерності, адже акторська гра (а не лише вокал) дедалі стає важливішим компонентом музичних постановок. Застарілий радянський підхід до підготовки кадрів в музичних закладах освіти обмежує конкурентоспроможність їхніх випускників і в Україні, і, особливо, за кордоном.

Важливу роль у мюзиклі відіграє балет. На відміну від оперети це не вставні танцювальні номери, які розбавляють дійство, а невід'ємний, тісно пов'язаний із сюжетом елемент мюзиклової драматургії. Тут танцюють усі — від масовки до головних героїв. Через танець, як і через спів, розкриваються характери персонажів. Вихід за межі опереткових дивертисментів ставить перед артистами балету інші вимоги: у мюзиклах вони є частиною дійства, дійовими особами, тож мають

не лише танцювати, а й по-акторськи відігравати все, що відбувається на сцені. Вимоги мюзиклу змінюють також і функції балетмейстера-постановника — від нього вимагається не тільки кілька вставних номерів, які в опереті часто не пов'язані з сюжетом. Показовими в цьому плані є мюзикли «Сімейка Адамсів», де балет і хор виконує ролі померлих родичів, а тому від їхнього акторського існування залежить загальна атмосфера вистави, та «Доріан Грей», масові сцени якого вбудовані на тісному співіснуванні всіх присутніх на сцені: вокалістів, хору, балету. З приводу цього театрознавець Ельвіра Загурська відзначила, що «вдачу мерців передано повно, всебічно показано неоднозначність їхніх характерів. Саме Адамси — мертві для живих — живуть правильно, вони щирі та відверті в проявах багатопалітри емоцій. Ці дивні люди виявляються “живішими від усіх живих” в своїй доброті та емпатії... є тією силою, яка, “прагнучи зла, насправді творить добро”» [8].

Американські мюзикли на відміну від французьких вимагають супроводу живого потужного поліфункціонального оркестру. До прикладу, партитура «Цілуй мене, Кет!» була настільки складною, особливо для мідної духової групи, що, на думку оркестрантів, це було випробуванням на фізичну витривалість. Для втілення мюзиклу «Sugar, або В джазі тільки дівчата» оркестр довелося доповнити деякими не властивими для жанру оперети інструментами, без яких виконання мюзиклу було б неможливим. Тож жанр мюзиклу ставить перед усіма творчими підрозділами театру додаткові професійні вимоги, потребу у постійному розвитку та розширенні творчих та професійних здібностей. Саме мюзикл робить з артистів оперети по-справжньому універсальних акторів.

Ще одним важливим аспектом постановки закордонних мюзиклів є можливість співпраці з постановниками з різних країн. Перший досвід такої співпраці був із запрошенням литовської художниці-постановниці Вілми Галяцкайте-Дабкієне під час постановки мюзиклу «Цілуй мене,

Кет!». Для постановки мюзиклу «Сімейка Аддамсів» приїздила ціла команда литовських постановників, які вже мали досвід втілення цієї вистави на сцені Каунаського національного драматичного театру. В Україні вони працювали у тандемі з українськими диригентом та хормейстером. Досвід співпраці з закордонною командою, носіями іншої постановочної традиції, був корисним як для українських постановників, так і для акторів. Налагоджені зв'язки з угорськими театрами подарували знайомство з мюзиклом «Доріан Грей». Угорська школа мюзиклу поступово набуває обертів, і її мюзикли не тільки можуть втілюватися на сценах українських театрів, а й стати прикладом для розвитку мюзиклової традиції загалом.

Поки нереалізованими лишилися заплановані свого часу копродукції. Причиною тому є не тільки негнучкість українського законодавства, а й неспроможність театру бути рівноправним партнером для європейських труп. Частка грошового внеску українського театру буде найменшою, тож і в український прокат створений продукт увійде в останню чергу, через кілька років після прем'єри і прокату на сценах інших театрів-партнерів, які зробили більший внесок у постановку. Тож висока ймовірність того, що і декорації, і костюми на цей момент потребуватимуть капітального ремонту і поновлення.

У зв'язку з цим набутий Київським національним академічним театром оперети досвід постановки мюзиклів переконав у необхідності створення нового оригінального українського мюзиклу, який буде вперше втілений саме на сцені цього театру. На сьогодні у театрі триває робота над створенням оригінального мюзиклу «Тигролови» за романом І. Багряного.

**Висновки.** Мюзикл як відносно новий, а тому цікавий, демократичний і зрозумілий широкий публіці жанр здобуває все більшу популярність на сценах українських театрів. Музичному театру, зокрема театру оперети, він дає можливість піднімати соціальні питання і говорити на ті теми, які в силу жанрових ознак не може охопити оперета.

Однак постановка мюзиклів у музичному театрі має ряд особливостей, на які треба зважати задля отримання якісного театрального продукту, високого мистецького результату.

Виконавці мюзиклу мають володіти вокалом, акторською майстерністю, вміти добре танцювати, тобто бути синкретичними акторами. Функції та роль балету, хору та оркестру також розширюються порівняно із їхньою роллю в інших музичних жанрах. Для артистів хору та балету важливо розвивати акторські навички, бо в мюзиклі вони є повноправними учасниками дійства. Оркестр має бути готовим до опанування музичного матеріалу будь-якого жанру, тому часто доводиться доповнювати оркестр інструментами, не притаманними для опереткової чи оперної постановки.

Постановка мюзиклів в Україні має і ряд складнощів, пов'язаних із отриманням ліцензії: зазвичай правовласники не охоче ідуть на контакт з українськими театрами через їхню малу платоспроможність, маловпізнаваність, а також через піратські постановки. З іншого боку, після вдало проведених переговорів та втілення проєкту на українській сцені правовласники висловлюють задоволення результатом. А більша присутність українського театру в європейському культурному просторі, впізнаваність України та вибудування позитивного іміджу сприятимуть тому, що правовласники більш охоче передаватимуть права на постановку до України.

Проблемним залишається питання технічного забезпечення театрів та недостатньої фінансової спроможності для втілення масштабних декорацій. І у таких випадках театри могли б розраховувати на співпрацю з бізнесом, чому б значно сприяло прийняття закону про меценатство. Корисною для українських театрів є співпраця з закордонними постановниками та налагодження партнерських зв'язків із європейськими театрами. З одного боку, це дає позитивний досвід та розширення професійних навичок українським постановникам і акторам, з іншого — збільшує впізнаваність України у світі та формує імідж театру як надійного та цікавого партнера.

## Література

1. Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ: Знання України, 2009. 319 с.
2. Бойко О. До питання становлення мюзиклу // *The culturology ideas*. 2017. № 12. С. 179–184
3. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками // *Мистецтвознавчі записки*. 2011. № 19. С. 70–77.
4. Бондаренко А. Мюзикл як інтонаційна практика // *Вісник КНУКіМ*. 2022. Вип. 46. С. 78–86.
5. Вакуленко Д. Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні // *Грааль науки*. 2021. № 1. С. 559–561.
6. Веселовська Г. Експертна оцінка мюзиклу «Скрипаль на даху» // *Альманах Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА»*. 2020. С. 119–121.
7. Гусакова Н., Зайцева І. Американський мюзикл: питання становлення і жанроутворення // *Вісник НАКККіМ*. 2017. С. 104–108.
8. Загурська Е. Експертна оцінка мюзиклу «Сімейка Адамсів» // *Альманах Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА»*. 2021. С. 129–130.
9. Зайцева І. Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії // *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 262–267.
10. Комлікова А. Рок-опера: до питання становлення жанру в Україні // *Київське музикознавство: збірник статей*. 2011. Вип. 39. С. 159–166.
11. Манько С. Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях // *Традиції та інновації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2014. Вип. 1. С. 43–47.
12. Манько С. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі // *Культура України*. 2012. Вип. 39. С. 268–276.
13. Мельник М. Мюзикл як феномен мистецтва української естради ХХІ століття // *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: Мат. III міжн. наук.-практ. конф.* 2018. С. 137–140.
14. Рибчинський Ю. Рок-опера: молодша сестра мюзиклу // *Естрада*. 1993. № 5. С. 26–27.
15. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.
16. Станіславська К. Сучасні видовищні жанри сценічно-екранного побутування // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2017. Вип. 21. С. 90–93.
17. Струтинський Б. Great Real Art, або Як в Україні з'явився «театральний Оскар» // *Острів: сайт*. 13.12.2019. URL: <https://www.ostro.org/general/society/articles/581507/?fbclid=IwAR2kcXwJ05DZnMM4kbTzFV5dqIyaarbMKZk4ncVPKs0OetrMVfJLB67kzXg> (дата звернення: 01.11.2022).
18. Татарченко Г. Рок-опера // *Музика*. 1993. № 4. С. 30–31.
19. Шукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України II половини ХХ — початку ХХІ ст.: жанровий аспект. Харків: Колегіум, 2021. 444 с.

## References

1. Bakanurs'kyj A. Teatral'no-dramatychny' slovnyk XX stolittya. Ky' yiv: Znannya Ukrainy', 2009. 319 s.
2. Bojko O. Do py'tannya stanovlennya myuzy'klu // The culturology ideas. 2017. # 12. S. 179–184
3. Bondarenko A. Do problemy' terminologiyi u klasyfikaciyi populyarnoy myuzy'ky' za zhanramy', stylyamy' ta napryamkamy' // My'stecztvoznavchi zapy'sky'. 2011. # 19. S. 70–77.
4. Bondarenko A. Myuzy'kl yak intonacijna prakty'ka // Visny'k KNUKiM. 2022. Vy'p. 46. S. 78–86.
5. Vakulenko D. Stanovlennya myuzy'kliv yak populyarnogo zhanru v Ukraini // Graal' nauky'. 2021. # 1. S. 559–561.
6. Veselovs'ka G. Ekspertna ocinka myuzy'klu «Skry'pal' na daxu» // Al'manax Vseukrayins'kogo teatral'nogo festy'valu-premiyi «GRA». 2020. S. 119–121.
7. Gusakova N., Zajceva I. Amerykans'kyj myuzy'kl: py'tannya stanovlennya i zhanrovorennya // Visny'k NAKKKiM. 2017. S. 104–108.
8. Zagurs'ka E. Ekspertna ocinka myuzy'klu «Simejka Addamsiv» // Al'manax Vseukrayins'kogo teatral'nogo festy'valu-premiyi «GRA». 2021. S. 129–130.
9. Zajceva I. Deyaki tendenciyi rozvy'tku ukrayins'kogo myuzy'klu yak my'stecztva i galuzi shou-industriyi // Molody'j vcheny'j. 2017. # 10. S. 262–267.
10. Komlikova A. Rok-opera: do py'tannya stanovlennya zhanru v Ukraini // Ky'yivs'ke myuzy'koznavstvo: zbirny'k statej. 2011. Vy'p. 39. S. 159–166.
11. Man'ko S. Istoriya rozvy'tku zhanru myuzy'klu v Ukraini v pershodzherelax ta publikacijax // Trady'ciyi ta innovaciyi u vy'shhi arxitekturno-xudozhnij osviti: zb. nauk. pr. / M-vo osvity' i nauky' Ukrainy', Xarkiv. derzh. akad. dy'zajnu i my'stecztv. 2014. Vy'p. 1. C. 43–47.
12. Man'ko S. Myuzy'kl i rok-opera v ukrayins'komu sociokul'turnomu prostori // Kul'tura Ukrainy'. 2012. Vy'p. 39. S. 268–276.
13. Mel'ny'k M. Myuzy'kl yak fenomen my'stecztva ukrayins'koyi estrady' XXI stolittya // Ekonomika i kul'tura Ukrainy' v svitovy'x globalizacijny'x procesax: pozy'cionuvannya i realiyi: Mat. III mizhn. nauk.-prakt. konf. 2018. S. 137–140.
14. Ry'bchyns'kyj Yu. Rok-opera: molodsha sestra myuzy'klu // Estrada. 1993. # 5. S. 26–27.
15. Stanislavs'ka K. My'stecz'ko-vy'dovy'shni formy' suchasnoyi kul'tury'. Ky' yiv: NAKKKiM, 2016. 352 s.
16. Stanislavs'ka K. Suchasni vy'dovy'shni zhanry' scenichno-ekrannogo pobutuvannya // Naukovy'j visny'k Ky'yivs'kogo nacional'nogo universy'tetu teatru, kino i telebachennya im. I. K. Karpenka-Karogo. 2017. Vy'p. 21. S. 90–93.
17. Struty'ns'kyj B. Great Real Art, abo Yak v Ukraini z'yavy'vsya «teatral'ny'j Oskar» // Ostrov: sajt. 13.12.2019. URL: <https://www.ostrov.org/general/society/articles/581507/?fbclid=IwAR2kcXwJo5DZnMM4kbTzFV5dqlyaapbMKZk4ncVPKs0OetrMVfJLB67kzXg> (last accessed: 01.11.2022).
18. Tatarchenko G. Rok-opera // Muzy'ka. 1993. # 4. S. 30–31.
19. Shhukina Yu. Tvorchy' diyal'nist' teatriv operety' i myuzy'chnoyi komediyi Ukrainy' II polovy'ny' XX — pochatku XXI st.: zhanrov'y'j aspekt. Xarkiv: Kolegium, 2021. 444 s.

***Bogdan Strutynskyi. Some aspects of stage performances of musicals at Kyiv National Operetta Theatre in 2005-2021***

**Abstract.** The article is devoted to the peculiarities of staging musicals in the Ukrainian musical theatre of the beginning of the 21st century. Using the example of Kyiv National Operetta Theatre, the author analyses the problems faced by the theatre while staging a musical, investigates practical ways to solve problematic issues, and considers the prospects for further presentation of musicals to the audience. The author pays attention to the motivation of the theatre and production groups during the selection of material for the stage performance: the creative ability of the team, the relevance of the subject, etc. The article examines a creative potential of the theatre, in particular a special cast of a team necessary for the realization of the musical: qualification requirements for soloists, choir, ballet and orchestra. The author draws a special attention to differences between staging a musical and an operetta, focusing on the peculiarities of working with a team who is engaged in both of these genres. The article examines the issue of copyright protection, difficulties faced by Ukrainian theatres working with foreign rights holders. One of the key aspects of the article is the analysis of the experience of cooperation with foreign directors and creation of co-productions. The author also touches the issue of a technical support of the stage as an important condition for creating a high-quality stage product in the musical genre. The conclusion of the study was resulted in generalization of outputs of the conducted analysis.

*Keywords:* musical, modern musical theatre, operetta theatre, Ukrainian theatre, stage version of the musical



# Тіло як медіум у творчості Марії Куліковської

## Body as a medium in the works of Maria Kylikovska

ІРИНА ХОМЕНКО

Студентка 1-го курсу магістратури кафедри теорії та історії мистецтва  
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури  
iryna.khomenko.forart@gmail.com

IRYNA KHOMENKO

Bachelor of Art Studies National academy of fine art and architecture  
Student of Masters degree  
orcid.org/0000-0003-1147-5493

**Анотація.** У статті розглядається тема тіла у мистецтві, способи його використання та проблеми його теоретичного осмислення. Метою статті є дослідження тіла як медіума на прикладі творчості Марії Куліковської. Вибір творчості М. Куліковської не є випадковим. В одному творі вона одночасно використовує тіло і як медіум, і як зображувальний предмет, в якому прослідковується поєднання способів його використання. Водночас М. Куліковська використовує різні візуальні категорії тіла, гендер і контекст та іноді вдається до їх поєднання.

У статті покладено початок певній систематизації: поняття «тіло» розподілено за візуальними категоріями, за статтю/гендером та за контекстом, в якому це тіло використовується. Виділено «тіло-медіум», яке виступає матеріалом і бере участь у створенні творів мистецтва, і «тіло зображувальне», тобто відображене на полотні, у скульптурі, архітектурі тощо.

Стаття доводить, що тема тіла у мистецтві є важливою і потребує подальшого вивчення, систематизації та нових підходів до формулювання термінів.

*Ключові слова:* тіло у мистецтві, перформанс, тіло-медіум, творчість М. Куліковської, сучасне мистецтво України.

**Постановка проблеми.** Тривалий час тіло художника в арткритиці відіграло другорядну роль. У сучасних дослідженнях предмета мистецтва митцю зазвичай приділяють лише розділ з його біографією. Першим з митців, хто звернув увагу критиків до тіла, був Джексон Поллок. Арткритика творів Дж. Поллока здається неможливою без зазначення способу нанесення фарби на полотно, вчинених дій і відчуттів його тіла. З початку ХХ ст. тілу митця все більше уваги почали приділяти саме митці. В цей час з'являються так звані перформанси. Однак проблема все ще залишається нерозкритою. У дослідженнях перформансу недостатньо уваги приділяють рухам митця, його тілу та ролі тіла. Перевага у дослідженні віддається ідеї твору, а не його медіуму.

Творчість М. Куліковської пов'язана з тілом безпосередньо, вона його використовує у різних формах і способах вираження: від скульптурних записів до зображення на папері, що дозволяє ширше проаналізувати увесь спектр використання тіла для творчості.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретична база статті включає в себе два напрями досліджень: тему тілесності та тему сучасного мистецтва, зокрема перформативної практики. За основу матеріалу про тіло в статті обрано працю Алена Корбена «Історія тіла» [2], в якій тіло досліджується в різних сферах життя: від медицини до мистецтва. Зокрема, для статті використано 3-й том цієї праці, оскільки в ньому автор акцентує увагу на ХХ ст. Також були використані певні

напрацювання філософів — Василя Кандинського та Фрідріха Гегеля. Основу дослідження другого напрямку становлять праці Джона Бергера «Мистецтво бачити» [18], Галини Єльшевської «Акції, перформанси, хепенінги. Від футуристів до Павленського: як мистецтвом стало хуліганство, самопошкодження і дивна поведінка» [11] та «Абетка перформансу. 50 відомих акцій» [4].

Для аналізу мистецтва М. Куліковської були також використані напрацювання самої мисткині [9], інтерв'ю з нею та праця Калини Сомчинської [10].

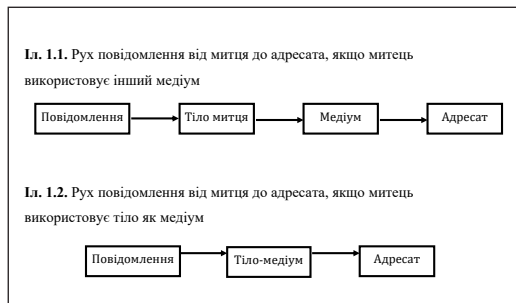
Серед публікацій в онлайн-медіа, присвячених мистецтву М. Куліковської, були статті Євгенії Буцкіної в онлайн-виданні «Korydog» [15] та стаття І. Путілова «Пліт “Крим”» [6].

Слід зазначити, що тема тіла як медіуму у мистецтві все ще недостатньо розкрита у працях науковців. Дослідженням бракує системи та сталих термінів, а поєднання тем тіла та мистецтва в одній праці зазвичай має фрагментарний характер.

**Мета статті** — дослідити тіло як медіум, його роль у сучасному мистецтві на прикладі творчості Марії Куліковської.

**Виклад основного матеріалу.** Тіло — основа нашого буття, без нього людина не може існувати у фізичному світі, тому у мистецтві воно завжди присутнє, навіть якщо його немає на полотні. Ще у XIX ст. Гегель порушив тему взаємозв'язку між тілом та душею у своїй роботі «Філософія духа». Згідно з його вченням, тіло можна назвати «реальністю душі» [1, с. 412]. Митець передає «вібрацію душі»<sup>1</sup> через тіло на полотно, планшет, гіпс, комп'ютер, на глядача тощо. Тобто воно є певним «передавачем» між духовним і фізичним.

У XX ст. було створено теорію тіла, завдячуючи, зокрема, Фрейду, який заклав основу для майбутніх досліджень, вивчаючи природу конверсійної істерії та зробивши висновок, що через тіло говорить несвідоме, а також Морісу Мерло-Понті, який розробив концепцію тіла як «втілення свідомості», та безлічі інших досліджень [2, с. 5]. Друга половина XX ст. позначена ще більшим зануренням



у розуміння тілесності: з'явилися перформанси, які використовували тіло як медіум. Митець скорочує шлях від відправника повідомлення до адресата (іл. 1.1, 1.2), це впливає на репрезентацію тіла як художнього об'єкта, оскільки воно не може бути прикрашене, воно рухливе, є самодостатнім та «зіштовхує глядача з голою реальністю» [2, с. 387]. Проте це не означає, що репрезентації як такої немає і про неї не слід говорити — вона є невіддільним процесом у мистецтві. Навіть якщо митець скорочує вищезгаданий шлях, він все одно репрезентує своє світобачення, почуття через тіло та його рухи. Отже, ставити під сумнів існування репрезентації через те, що тіло стає медіумом, недоречно.

Тіло у мистецтві можна використовувати як медіум, коли воно є матеріалом та предметом, зображеним на полотні, в скульптурі тощо. У творчості М. Куліковської простежується поєднання цих двох способів використання. У мистецтві фігурують такі візуальні категорії тіла: тіло краси (у цій категорії також присутнє покращене тіло, тобто змінене заради краси), понівечене тіло (або яке страждає), механічне тіло (з'являється у XX столітті і пов'язане з технічною революцією) та божественне тіло. Ці категорії також можуть поєднуватись в одному творі. Водночас існує розподіл за статтю та/або гендером (жіноче, чоловіче, трансгендерне тощо) і за контекстом використання (політичне, соціальне, психологічне, театральне, сексуальне тощо).

Марія Куліковська — українська сучасна мисткиня, яка використовує своє тіло як медіум і як зображувальний предмет. Вона у своїй творчості

<sup>1</sup> Термін Василя Кандинського

досліджує межі свого тіла як психологічні та фізичні. Перформанс-акція «Мігруючий парламент переселенців “Пліт Крим”» тяжіє до фізичного випробовування свого тіла, але здебільшого Марія Куліковська робить акцент на психологічних кордонах. Ця перформанс-акція була проведена з 19 по 25 серпня 2016 р. Художниця сіла в рятувальний пліт з неонову вивіскою «CRIMEA», який подорожував впродовж шести днів від Києва до Вилкового, де його зупинили прикордонні служби України. Через це перформанс завчасно завершився, хоча планувалось перетнути невидимий водний кордон з ЄС 24-го серпня — на День незалежності України. Як розповідає художниця, цей перформанс був дуже виснажливим через елементарні побутові незручності й постійне перебування на воді [3]. Таким чином, можна вважати, що в цьому перформансі тіло використовується як матеріал, що випробовується фізично. Мисткиня умисно створює обмеження для свого тіла, використовуючи таку візуальну категорію — тіло, що страждає. Ця категорія досить часто застосовується у перформативних практиках, наприклад у творчості однієї з найвідоміших перформансистів — Марини Абрамович. Контекст використання тіла у перформансі М. Куліковської також впізнаваний — тіло політичне. Проте слід відзначити, що у перформансі «Пліт “Крим”» мисткиня не використовує гендерні маркери. Однозначно її тіло жіноче, але акцент на цьому не ставиться. Факт жіночого тіла відходить у цьому творі на задній план і залишається просто фактом, але можна назвати соціальну групу, якій належить це тіло — внутрішні переселенці.

Мистецтво перформансу є частиною концептуального мистецтва. Перформанс має чотири основні елементи: час, місце, тіло художника та діалог художника й глядача [4, с. 7]. Однак поняття «час» і «простір» у перформансі — неточні. Існують записи перформансів, які можна подивитись у будь-який момент, онлайн-перформанси, повторювальні та довготривалі перформанси. У кожному з них буде змінюватись вплив на глядачів, реакція глядачів і навіть сенс. Проте ці види не прив'язані до часу



2. Марія Куліковська. Фото з перформансу «Без назви», 2013, ЩАЦ

і простору. До прикладу, можна взяти перформанс Марії Куліковської «Без назви» 2013 року (іл. 2), проведений у стінах ЩАЦ (Щербенко Арт Центр). Мисткиня навмисно не дає ніякої підказки у назві глядачеві щодо його теми, аби кожен зміг відчути своє індивідуальне. Під час перформансу художниця лежала на землі цілу годину лицем вниз і кричала в неї щосили — настільки, наскільки вистачило сили. Її тіло майже не рухалось протягом акції і здавалося знесиленим, проте під кінець мисткиня закричала ще сильніше і її тіло «закричало» разом з нею, тобто почало рухатись. Піднявшись з землі, Марія «закопала» свій крик руками. У цьому перформансі мисткиня використала візуальну категорію «тіло, що страждає», адже крик у глядачів може асоціюватись з болем — як фізичним, так і психологічним, з його виплескуванням. Але залишається загадка, що саме виплескує художниця, — це й спонукає глядачів до роздумів. Вони не знають, які переживання втілює Куліковська у цей перформанс, тому кожен з них керується власним досвідом, можливо навіть підсвідомим, намагаючись таким чином зрозуміти самого себе. Отже, цим перформансом мисткиня «мотивує глядача до інтуїтивно-чуттєвого способу знайомства» [5] не лише з мистецтвом, а й з самою художницею, оскільки, за її ж словами, він був дуже особистим [3]. З цього можна зробити висновок, що Марія Куліковська використовує тут тіло не у політичному контексті, а у психологічному.



3. Марія Куліковська. Фото з перформансу «Без назви», 2016, пляж у Маріуполі

Якщо подивитись цей перформанс у нинішньому 2022 році в запису, то можна знайти неочікуваний для 2013 року наратив, пов'язаний з незаконною анексією українських територій Росією, адже сама Марія народилась у Керчі — це півострів Крим, де на даний час мешкають її батьки. Пізніше Куліковська повторює цей перформанс у 2016 році вже під іншою назвою — «Війна і мир» (іл. 3). Він проходив у Маріуполі на замінованому пляжі, тобто вже на відкритому просторі для випадкової публіки. Мисткиня лягла так, щоб бути головою у напрямку до свого дому в Керчі, в Криму, який вже на той час був незаконно анексованим Росією. В розмові з Марією вона зауважила, що, можливо, у 2013 році, коли вона виконувала цей перформанс, були деякі передчуття якихось змін в країні [3]. Тепер, станом на червень 2022 року, коли Маріуполь знаходиться під окупацією, а для всього світу він став містом-мучеником, ми вкотре переосмислюємо цей перформанс. Тепер тіло тут набуває ще й політичного контексту, при цьому уникаючи особистого і залишаючи психологічний контекст.

З цього можна зробити висновок, що два абсолютно ідентичні перформанси, але здійснені в різних місцях у різний час, набувають нових сенсів, проте не змінюють своєї головної ідеї, у цьому випадку — виплеск психологічного або фізичного болю через крик. Тобто можуть існувати у часі й просторі, не змінюючи своєї

головної ідеї, набуваючи при цьому нових трактувань та контекстів.

Наступним проектом М. Куліковської, про який слід згадати, говорячи про тіло-медіум, є «Квіти», виконаний у колаборації зі шведською художницею Олександрою Ларссон-Якобсон. Життя М. Куліковської сильно пов'язане з ліберальною Швецією, де вона у 2014 році одружилась з дівчиною Жаклін Жабо. Цей вчинок вона пояснила як художній акт, адже в Україні людям з ЛГБТ-спільноти неможливо укласти шлюб, тож вони змушені емігрувати та стикатись з безліччю бюрократичних процедур [6]. До того ж в інтерв'ю Марія Куліковська повідомила, що це також була втеча від тодішніх аб'юзивних стосунків, у яких вона перебувала довгий час. У Швеції вона навчалась у Королівському інституті образотворчих мистецтв з 2016 по 2017 роки, де й познайомилась з Олександрою, яка вже чотири роки не виставляла своїх мистецьких творів. На проєкті «Квіти» «художниці пропонують власну інтерпретацію фемінності відносно особистих внутрішніх травм і суспільства, влади й кордонів, материнства і його відсутності» [7]. Тут представлені фотографії щойно зірваних/зрізаних квітів, які ще виглядають живими, але, по суті, вже помирають, засихають. Ця серія належить Олександрі, вона фотографувала її протягом двох років, відтоді як народила дитину. У цих фотографіях квіти репрезентують жіноче тіло, яке, хоча і змінюється, але залишається прекрасним. Можливо, Марія Куліковська надихнулась цією серією фотографій для створення «Мильної скульптури з квітами всередині». Інша частина виставки — акварелі Марії Куліковської на аркушах для креслення (іл. 4), скульптурні зліпки з її тіла і відеоперформанс «Дай мені сказати: Це не забуто» [8].

У відеоперформансі «Дай мені сказати: Це не забуто» мисткиня оголена ходить по лісу з гвинтівкою і розстрілює свої ж скульптурні зліпки. Тут слід повернутись у 2010 рік, коли Марія Куліковська створила серію гіпсових зліпків зі свого тіла — «Армія клонів» для Центру сучасного мистецтва «Ізоляція» в Донецьку. Пізніше, у 2012 році, для того ж простору була створена ще одна серія,

точніше триптих, — тепер вже скульптура з мила «Ното Bulla» (іл. 5). Ці дві серії у 2014 році були розстріляні донецькими бойовиками за наказом чоловіка, що не раз був відвідувачем ЦСМ «Ізоляція» в Донецьку і навіть відвідував її лекції. Пізніше він сказав російським журналістам, що його дії є його «власним перформансом». Крім того, його «перформанс-розстріл» повинен був показати місце «жінки, яка не підкоряється моральним цінностям і правилам самопроголошеної республіки» [9]. Цей «перформанс» справив сильне враження на мисткиню, це змінило напрям її творчості — відтепер її скульптури посилили політичний аспект тіла жінки й стали зображенням політичної позиції художниці. «Розстріл скульптур Куліковської став насильницьким захопленням політичної, соціальної та культурної влади бойовиками так званої ДНР, спрямованим на стирання будь-яких аспектів суспільства, які вони вважали небажаними або загрозливими. Передчасне знищення скульптур Куліковської без її волі свідчить про те, що сили так званої ДНР вчиняли напад не лише на її роботи, а й виявляли вороже ставлення до позиції відвертої і критично налаштованої художниці» [10, с. 31].

Мисткиня в одному проекті поєднала різні медіуми для репрезентації тіла: аркуші для креслення, баістичне мило та відео, які по-різному впливають на глядача і використовують різні способи для цього. Наприклад, у акварельних творах на аркушах для креслення мисткиня використовує форму та колір, товщину мазків, тобто всі живописні засоби для впливу на аудиторію. До того ж, значна увага приділена і самому матеріалу. В акварельних творах зображене абстрактне тіло, яке не наводить на думку, що це тіло комусь належить. Якщо у скульптурі ще існує візуальна дистанція між реальним тілом мисткині та її скульптурним зліпком, то у відеоперформансі ця дистанція скорочується, воно однозначно належить мисткині. Проте певна дистанція все ж існує, адже воно зображене на відео, тобто не може сприйматись глядачем як реальне, воно не існує у фізичному світі, а тільки у цифровому.



4. Марія Куліковська. Акварелі з проекту «Квіти», 2019

На подію знищення скульптур на території ОРДЛО мисткиня ще декілька разів буде посылатись у своїй творчості. До прикладу, її перформанс «Happy Birthday» у груповій виставці «UK/RAINЕ» у лондонській Saatchi Gallery, де художниця представила свій скульптурний зліпок і на відкритті вийшла оголена у чорних окулярах і рожевій перуці та молотком розбила свою скульптуру. Візуальна дистанція між глядачем та автором зменшується, проте зберігається завдяки «образу», який мисткиня примірила на себе: перука та окуляри. Якби не було цих аксесуарів, перед глядачем мисткиня постала б оголеною, тобто самою собою. У такому випадку дистанція скоротилася б ще більше.

Трагедія, що сталася зі скульптурами М. Куліковської в Донецьку, не просто дала їй нові теми для перформансів, а й безпосередньо вплинула на саму її творчість, адже відтепер, взаємодіючи зі зліпками, Марія під час перформансу розбиває, руйнує або калічить їх, за рахунок чого перформанси набувають політичного контексту. На думку дослідниці Г. Ельшевської, «...постійне відтворення та руйнування скульптурних копій власного тіла є спробами

фіксації досліджень колективних та індивідуальних кордонів» [11]. Таким є й перформанс М. Куліковської «Люстрація/Омовіння», який повторюється [12]. Насправді, «Люстрація/Омовіння» — цикл перформансів, ідентичних за ідеєю й за дією. Вже відбулось чотири таких перформанси, хоча художниця націлена на проведення вісімдесяти восьми. У ЩАЦ перформанс «Омовіння» відбувся вчетверте, а до того в перший раз — у «Мистецькому Арсеналі» 8 березня 2018 року, вдруге — через місяць, коли його було повторено для Vogue UA, і втретє — у парку Ebenbockhouse у Мюнхені (Німеччина) в рамках резиденції від Passing Fabrik Art Center за підтримки Deutsche Telekom [13]. Під час цього перформансу художниця сиділа у ванній з водою разом зі своєю мильною скульптурою і «люструвала», тобто проводила ритуал очищення шляхом «жертвоприношення» своєї скульптури з мила, тобто себе. Сама мисткиня прокоментувала перформанс так: «Власними руками я вмиваюся, вичісую, відриваю мильну шкіру від себе, витираю себе, мию, струшую все своє тіло. Я спостерігаю за люстрацією свого образу та образу жінки в патріархальному контексті. Миття, стирання власних рук — послання на жіночу невидиму працю, яку суспільство представляє як щось красиве, нормальне та природне, вплетене в саму шкіру кожної жінки, але яке також непомітно розчиняє її» [14]. Тобто у «Люстрації» вона ставиться до скульптури як до свого образу, як до «ляльки вуду» [15], що має певне ритуальне значення, проте інші скульптури, не залучені у перформансах М. Куліковської, неживі, але містять у собі енергію людини, а також вони продовжують своє існування окремо від художниці, тобто вона не владна над ними й над їхніми перетвореннями після виготовлення. Слід зазначити, що такого роду скульптури з мила використовуються бойовиками для тренувань, адже мило має щільність, схожу з тілом людини, і таким чином можна відслідкувати траєкторію кулі [16]. Можливо, цей факт вплинув на Марію Куліковську, коли вона готувала перформанс.

Отже, у перформансі «Люстрація/Омовіння» мисткиня використовує тіло як медіум і тіло як зображувальний предмет (скульптура).

Художниця започаткувала в мистецькій сфері термін «перформативна скульптура», який використовується «для позначення скульптурних об'єктів М. Куліковської, у процесі довготривалої роботи з якими художниця досліджує різноманітні видозмінювані скульптурні матеріали» [17]. Звідси випливає, що зіп'як з тіла художниці також є перформансом, адже вони створені з не-скульптурних матеріалів: мило, сіль, жир, бетон, квіти, цукор тощо, що мають властивість змінюватись або навіть руйнуватись з часом. Мисткиня зауважила, що попереджає покупців скульптури про таку її особливість, бо ті починають скаржитись, коли вона починає змінюватись, та просити замінити/реставрувати. М. Куліковська болісно реагує на такі прохання, адже для неї «ця зміна форми, псування — це також прекрасно, це як людина, яка з часом старіє і змінює свою форму» [17]. Тому-то вони й є перформативними скульптурами, тобто, вже незалежно від автора, вони виконують довготривалий перформанс. «Мою ідею для зіп'яків з мого тіла в милі чи гіпсі, в громадському просторі, не захищених від вітру, дощу, снігу, спеки, я відродила зі старих зображень “Ванітаса”<sup>2</sup> — “Люди схожі на мильну бульбашку: пам'ятай, що ти смертний”. Моею метою було нагадати собі та іншим, що людське тіло — це крихка і відкрита оболонка, яка може загинути в будь-яку хвилину. Крім того, я продовжила своє дослідження сприйняття глядачами оголеного жіночого тіла в навколишньому середовищі, як метафора тіла постійно деформується, страждає, старіє, ламається і вмирає від впливу природи» [9].

<sup>2</sup> В мистецькому жанрі *vanitas* (від лат. *vanus* — ефемерний, тлінний, суєта суєт) часто використовувалося зображення мильних бульбашок як символу швидкоплинності життя та раптовості смерті. Крилатий вислів «*Nomo bulla*» («людина є бульбашка») Куліковська використала як назву для свого проекту 2012 року «*Nomo Bulla*: Людина як мильна бульбашка».



5. Марія Куліковська. «Figure 2/3» з серії «Номо Bulla», балістичне мило, 2012

Цю зміну вже можна побачити на прикладі «Figure 2/3» з серії «Номо Bulla»: ліва фотографія зроблена у 2012 р., а права у 2014-му, після початку війни (іл. 5). На фото, зробленому одразу після розміщення, видно яскравий рожевий колір, цілісну структуру, тоді як на фото 2014 р. форма і колір змінились під впливом природних умов (дощу, снігу, вітру), а роздробленість фігури — після людського втручання (розстріл скульптур донецькими бойовиками), що продемонструвало проблеми патріархально-авторитарного суспільства.

Самі скульптури, зіпки з тіла мисткині, нагадують давньогрецьку скульптуру, а точніше каріатид. За версією римського архітектора I ст. до н. е. Вітрувія<sup>3</sup>, після перемоги греків над пелопоннеським містом Карій місцевих жінок перетворили на рабинець, яким забороняли знімати свій панський одяг, щоб греки не забували про свою славетну перемогу [15]. «Називаючи їх каріатидами, давні греки використовували статуї у вигляді жіночих тіл для підтримки структури будівель, надаючи становищу жінки в суспільстві досить жорстокий і патріархальний відтінок. Її тіло повинно

<sup>3</sup> Теорія Вітрувія (можна навіть її назвати легендою) не є доведеною, вона викликає сумніви в істориків мистецтва. У цій статті вона була використана для розуміння твору та мислення мисткині і не подається як абсолютна істина.



6. Марія Куліковська. З серії «Моя шкіра — моя справа», зіпкок з тіла Марії Куліковської, балістичне мило, квіти, 2019

було утримувати всю вагу та силу будівлі з постійним тиском на плечі та голову. Все це було нагадуванням про місце в суспільстві кожної справжньої жінки та її покарання за те, що вона є жінкою» [9]. Про це також пише Джон Бергер, аналізуючи зображення Адама й Єви в європейському живописі. Він наводить уривок з Книги Буття і підсумовує: «...жінка звинувачується в події та карається підпорядкуванням чоловікові. Відносно жінки чоловік стає представником Бога» [18, с. 56–57]. Для того, щоб вийти з цього циклічного повторення патріархальних традицій, Куліковська «виймає» каріатиду з архітектури, яка давить на неї, і «ставить» її окремо, дає їй свободу, в буквальному розумінні, адже вона її «роздягає».

Одна з робіт М. Куліковської «Мильна скульптура з квітами всередині» (іл. 6) увійшла до постійної експозиції Одеського художнього музею. Цей твір поєднує у собі дві традиції мистецтва: hortus conclusus і vanitas. Якщо про vanitas вже було згадано в аналізі скульптур з серії «Номо Bulla», то hortus conclusus, що з латинської означає «закритий сад», — це досить новий мотив у творчості мисткині. Він походить з середньовічної та ренесансної традиції зображення Діви Марії у саду, проте художниця використовує значення «закритий сад» по-своєму: вона створює цей сад всередині скульптури, в такий спосіб закриваючи та фіксує свої переживання й травми [19].

Тож у творчості М. Куліковської присутній певний дуалізм мотивів: мотив, що нагадує про швидкоплинність життя, і мотив, що демонструє людську звичку приховувати в собі свої переживання, і в результаті ці травми стають вже повноцінною конструкційною частиною самої людини. Квіти — це матеріал, який з часом починає засихати або навіть гнити всередині скульптури, що призводить до її руйнації. Можливо, мисткиня намагалась показати, що замикання травм всередині людини може стати причиною її руйнації. «Поміщена у виставковий простір зі скульптурами з інших матеріалів, ця копія тіла Марії стала поєднанням традиційних для історії мистецтва мотивів з актуальними локальними політико-культурними питаннями» [19].

У цих скульптурах М. Куліковська використовує тіло і як медіум (її тіло бере активну участь у створенні зліпків), і як зображуваний предмет, тобто воно перенесене в скульптурний простір. Безумовно, тіло жіноче — і цей факт відіграє важливу роль у впливі на глядача і в розумінні твору. До того ж тіло є водночас політичним і психологічним, за контекстом. За візуальною категорією М. Куліковська використовує тіло краси та таке, що страждає.

**Висновки.** У статті на прикладі творчості М. Куліковської зроблено спробу довести, що митець не може бути відділеним від його тіла, у будь-якому випадку він його використовує як спосіб репрезентації своїх «вібрацій душі» або несвідомого. Тіло у мистецтві можна використовувати як медіум, коли воно є матеріалом, та як зображувальний предмет, коли воно з'являється на полотні,

в скульптурі тощо. Тіло у мистецтві розрізняється за візуальною категорією, за контекстом, за статтю, гендером.

Творчість М. Куліковської нероздільна з її тілом. Вона досліджує межі свого тіла, акцентуючи увагу на психологічних кордонах, дистанції між глядачами та мисткинею. Тіло у М. Куліковської фігурує як в перформансах, де воно стає медіумом, з яким мисткиня працює, так і в скульптурах, акварелях. Якщо в акварелях тіло відіграє роль зображувального предмета, а у перформансі тіло є медіумом, то стосовно скульптур-зліпків її тіла не можна отримати однозначної відповіді. Водночас тіло тут виступає і як медіум, і як спосіб вираження. Зазвичай М. Куліковська використовує політичне тіло за контекстом, поєднуючи його з психологічним, а за візуальною категорією вона обирає тіло краси та тіло, що страждає. Останнє досить поширене серед інших перформансистів.

Тема тіла в мистецтві на сьогодні недостатньо досліджена, цей напрямок потребує детальнішого вивчення, систематизації та встановлення усталених термінів.

У ХХ ст. митці почали використовувати тіло-медіум, проте арткритики не були готові до аналізу цього медіуму і намагались уникати цієї теми через недостатню кількість праць в інших сферах (психологія, сексологія, філософія), а також через табуованість. Дотепер немає ґрунтовних досліджень з цієї теми, хоча сьогодні є достатня кількість матеріалів з інших сфер, табуованість поступово зникає, а отже вектор дослідження тіла у мистецтві є перспективним і потребує подальших наукових досліджень.

## Література

1. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. / отв. ред. Е. П. Ситковский. Ред. коллегия: Б. М. Кедров и др. Москва: Мысль, 1977. Т. 3: Философия духа. 471 с.
2. История тела: в 3 т. / Под редакцией: Алена Корбена, Жан-Жака Куртина, Жоржа Вигарелло. Т. 3: Перемена взгляда: XX век. Пер. с фр. А. Гордеевой, Ю. Романовой, Д. Николаева, Д. Жукова. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 464 с.: ил. (Серия «Культура повседневности»).
3. Хоменко І. Інтерв'ю з Марією Куліковською. Київ, 04.06.2021. (Архів автора).



4. Сухарева С. Азбука перформанса: 50 знаменитых акций. URL: <https://ru.calameo.com/read/005410974d0f3eff2142e> (дата обращения: 01.07.2022).
5. Куліковська Марія. Без назви // Щербенко Арт Центр: сайт. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-kulikovska/bez-nazvi/> (дата звернення: 01.07.2022).
6. Путилов И. Плот «Крым»: одиссея Марии Куликовской // Крым. Реалии. 8 сентября 2016. URL: <https://ru.krymr.com/a/27975729.html> (дата обращения: 01.07.2022).
7. Куліковська Марія. Квіти // Щербенко Арт Центр: сайт. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-kulikovska/kviti/> (дата звернення: 01.07.2022).
8. Куліковська М. Відео-арт «Дай мені сказати: це не забуто». 2018. URL: <https://vimeo.com/355812493#embed> (дата звернення: 01.07.2022).
9. Kulikovska M. Autonomous Republic of Maria Kulikovska // MKUV. Studio. URL: <https://www.mariakulikovska.net/en/autonomous-republic-maria-kulikovska> (last accessed: 01.07.2022).
10. Somchynsky K. Creating Resistance by Engaging Destruction: Three Contemporary Feminist Artists from Ukraine / University of Alberta. Alberta, 2020. 159 p.
11. Ельшевская Г. Акции, перформансы, хеппенинги. От футуристов до Павленского: как искусством стало хулиганство, членовредительство и странное поведение // Arzamas: сайт. URL: <https://arzamas.academy/materials/1208> (дата обращения: 01.07.2022).
12. Документація перформансу «Люстрація/Омовіння № 4» // Shcherbenko Art Centre: YouTube-канал. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6JTQbrSF1-E> (дата звернення: 01.07.2022).
13. «Моя шкіра — моя справа»: виставка Марії Куліковської в Одеському художньому музеї. 19.07.2019 — 30.08.2019. URL: <https://www.ofam.org.ua/mariakulikovska2019> (дата звернення: 01.07.2022).
14. «Люстрація/Омовіння № 1» // MKUV. Studio. URL: <https://www.ua.mariakulikovska.net/performance/illustration-1> (дата звернення: 01.07.2022).
15. Буцикіна Є. Марія Куліковська: тіло (жіноче/архітектурне/політичне) і перформативна скульптура // Korydor. 10 березня 2021. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/mariia-kulikovska-tilo-zhinoche-arkhitekturne-politychne-i-performatyvna-skulptura.html> (дата звернення: 01.07.2022).
16. Злобіна Т. Сучасне мистецтво на межі Першого і Другого світів // Спільне. 2 вересня 2014. URL: <https://commons.com.ua/uk/suchasne-mistetstvo-na-mezhi-pershogo-i-drugogo-svitiv/> (дата звернення: 01.07.2022).
17. Перформативна скульптура // MKUV. Studio. URL: <https://www.ua.mariakulikovska.net/performative-sculpture> (дата звернення: 01.07.2022).
18. Berger J. Ways of Seeing. London, 1990. 176 p.
19. Миальна фігура з квітами всередині // MKUV. Studio. URL: <https://www.ua.mariakulikovska.net/sculpture/soap-figure-with-flowers> (дата звернення: 01.07.2022).

## References

1. Gegel G. V. F., Entsiklopediya filosofskih nauk: in 3 v. / Otv. red. E. P. Sitkovskiy. Redkol: B. M. Kedrov i dr., M., «Myisl», 1977, V. 3. Filosofiya duha, 471 p.
2. Istoriya tela: v 3 t. / Pod redaktsiyey: Alena Korbena, Zhan-Zhaka Kurtina, Zhorzha Vigarellu. T. 3: Peremena vzglyada: XX vek. Per. s fr. A. Gordeevoy, Yu. Romanovoy, D. Nikolaeova, D. Zhukova. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 464 s.: il. (Seriya «Kultura povsednevnosti»).
3. Xomenko I. Interv'yu z Mariyeyu Kulikovs`koyu. Ky`yiv, 04.06.2021. (Arxiv avtora).

4. Suhareva S. Azbuka performansa: 50 znamenityih aktsiy. URL: <https://ru.calameo.com/read/005410974d0f3eff2142e> (data obrascheniya: 01.07.2022).
5. Kulikovs`ka Mariya. Bez nazvy` // Shherbenko Art Centr: sajt. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-kulikovska/bez-nazvi/> (data zvernennya: 01.07.2022).
6. Putilov I. Plot «Kryim»: odissey Marii Kulikovskoy // Kryim. Realii. 8 sentyabrya 2016. URL: <https://ru.krymr.com/a/27975729.html> (last accessed: 01.07.2022).
7. Kulikovs`ka Mariya. Kvity` // Shherbenko Art Centr: sajt. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-kulikovska/kviti/> (last accessed: 01.07.2022).
8. Kulikovs`ka M. Video-art «Daj meni skazaty`: ce ne zabuto». 2018. URL: <https://vimeo.com/355812493#embed> (last accessed: 01.07.2022).
9. Kulikovska M. Autonomous Republic of Maria Kulikovska // MKUV. Studio. URL: <https://www.maria.kulikovska.net/en/autonomous-republic-maria-kulikovska> (last accessed: 01.07.2022).
10. Somchynsky K. Creating Resistance by Engaging Destruction: Three Contemporary Feminist Artists from Ukraine / University of Alberta. Alberta, 2020. 159 p.
11. Elshevskaya G. Aktsii, performansyi, heppeningi. Ot futuristov do Pavlenskogo: kak iskusstvom stalo huliganstvo, chlenovreditelstvo i strannoe povedenie // Arzamas: sayt. URL: <https://arzamas.academy/materials/1208> (last accessed: 01.07.2022).
12. Documentation of Maria Kulikovska's performance «Lustration / Ablution № 4» // Shcherbenko Art Center. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6JTQbrSF1-E> (last accessed: 01.07.2022).
13. My skin is my business: exhibition of Maria Kulikovska. Odessa Art Museum. 07.19.2019 — 08.30.2019. URL: <https://www.ofam.org.ua/mariakulikovska2019> (last accessed: 01.07.2022).
14. «Lustration / Ablution № 1» // MKUV. Studio. URL: <https://www.ua.mariakulikovska.net/performance/lustration-1> (last accessed: 01.07.2022).
15. Butsykina Ye. Maria Kulikovska: tilo (zhinoche/arkhitekturne/politychne) i performatyvna skulptura // Korydor. 10 bereznia 2021. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/mariia-kulikovska-tilo-zhinoche-arkhitekturne-politychne-i-performatyvna-skulptura.html> (last accessed: 01.07.2022).
16. Zlobina T. Suchasne mystetstvo na mezhi Pershoho i Druhoho svitiv. URL: <https://commons.com.ua/uk/suchasne-mistetstvo-na-mezhi-pershogo-i-drugogo-svitiv/> (last accessed: 01.07.2022).
17. Performative Sculpture // MKUV. Studio. URL: <https://mariakulikovska.net/en/sculpture> (last accessed: 01.07.2022).
18. Berger J. Ways of Seeing. London, 1990. 176 p.
19. Soap Figure with Flowers // MKUV. Studio. URL: <https://mariakulikovska.net/en/soap-figure-with-flowers> (last accessed: 01.07.2022).

#### *Iryna Khomenko. Body as a medium in the works of Maria Kylikovska*

**Abstract.** The article considers the topic of the body in art, its methods of use and the problem of its theoretical elaboration.

The aim of the article is to study the body as a medium in the works of Maria Kulikovska. The choice of Maria Kulikovska's work is not accidental, because she used the body both as a medium and as a pictorial object in one work, where we can observe exactly how these methods are combined. Also, Maria Kulikovska uses different visual categories of body, gender and context, sometimes combining them.

The article marked the beginning of a certain systematization: the body is divided by visual categories, by sex / gender and by the context in which this body is used. The body-medium, which is the material in the work and participates in the creation of the works of art, and the body-pictorial, that is, what is reflected on the canvas, in sculpture, architecture, and so on. The article proves that the theme of the body in art is important and needs further study, systematization and establishment of new terms.

*Keywords:* body in art, performance, medium-body, Maria Kulikovska's art, contemporary art of Ukraine.

# Discourse «Academic – experimental»: theory and practice

## Дискурс «Академічне – експериментальне»: теорія і практика

МАРИНА ЮР	MARYNA YUR
Доктор мистецтвознавства,	Doctor of Arts
старший науковий співробітник,	Senior Research Fellow,
провідний науковий співробітник	leading researcher
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України	Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine
yur_marina@ukr.net	<a href="https://orcid.org/0000-0003-3487-1480">https://orcid.org/0000-0003-3487-1480</a>

**Abstract.** The experiment is a characteristic feature of art practices from the ancient period until contemporary reality. It is connected to the transformation of the artistic vision, the cognition within the boundaries of the internal experience, the psychology of artistic thinking and the author's world picture. The evaluation of the role of the art experiment points to the problem which is stated by the discourse "academic — experimental" and so its investigation in the trend of the scientific theory and practice. In the period of the 19<sup>th</sup> — the beginning of the 20<sup>th</sup> century the art experimental presentation acquired visible parameters. The methods of its investigation form the research field — uncovering and developing of the new expressive means, the specifics of its types, the individual manner and elaborating of the new creative methods, and the formation of the new knowledge.

The investigation of experimental art within the field of its generation, communication and representation discloses scientific and technological resources that enhance the understanding of the art process within the boundaries of the art practice transformations. That is why the competence of the researchers is one of the goals of art education. In the research papers of the artists, who apply for the scientific degree of the Doctor of Philosophy on the speciality 023 — visual arts, decorative art, restoration alongside the theoretical articulation it would reasonable to concentrate on the creative laboratory of the artist, experiments with the aim to deepen the knowledge in this sphere. The work methodology is based on an interdisciplinary approach, and cultural, historical and comparative analyses, its practical significance lies in the deep study of the contemporary artistic processes that are founded on the actualized artistic experiment.

*Keywords:* Discourse, academic education, artist, experimental art, empiric experience, technologies.

The tendencies in contemporary art and art education define the problem marked by "academic — experimental" discourse, which directs art research in the circle of scientific theory and practice. According to Reis G.-V. academic education becomes valuable in the case of implementing science research by the educational institutions that undertake their own investigations [13, c. 60]. Otherwise, education as a learning of techniques is not academic but just mastership classes. Research competence is one of the educational goals in recent years.

The research of art that belongs to the art, cultural studies, history, psychology, and linguistics as spheres of humanitarian science is not research in art. In recent years, this aspect is articulated in the research papers of the practical artists who apply for the degree of the Candidate of Art or Doctor of Philosophy on the speciality 023 — visual art, decorative art, and restoration. Artists, which have the necessary practical knowledge, can study art with full legitimacy but it would not be an academic practice. That is why it is not possible to make art education

an academic one just by connecting it to humanitarian studies. Research in art is a special discipline oriented on its problems. The art, which does not investigate anything, is reproductive and interpretative, the artist is guided by stated expressive rules, techniques, and means without asking any questions, positioning understandable goals and forming important content.

The statement of the problem. That is why the art that unveils actual problems is experimental by its nature, relevant to the present times of its development, and functioning. The definition of the problem means the beginning of the dynamic search for the answer to the actual questions. In this context, we can trace common features between art, education and science and the difference in their research methods and their character. During the period of 19<sup>th</sup> — the beginning of the 20th centuries the experiments in art acquired distinctive features and the methods of their implementation point to the research field — uncovering and development of the expressive means, their type specifics or the individual manner, the polymorphic character it differential transitivity [6; 7; 8]. Their development goes on in the such form of art in which the evaluation of both academic and experimental approaches would be relevant. Contemporary visual culture develops innovative expressive means that correspond to the social demands it prompts the necessity of intensive study. It is worth making a differentiation between the research directions — the academic art, its fundamental basis and the experimental art, the task of which is the expansion of art capabilities; artworks as reproductive and multiplied material helped the commercialization of art.

In this context, the institutions of art research, and the creation of art laboratories space are very important for the study of experimental art in the field of its generation, representation, and communication with the help of science and technology resources. The problem of study and application of innovative expressive methods, their creation and development become acute. As a result, young students and artists will obtain new knowledge and instruments for art creation because of the inner “provocation”,

an experiment that constructs the space for possibilities, where the future is not yet defined. The free choice of experiments, the trial of various materials, and spontaneous techniques open the way to inventions, and discoveries, which are part of the creative educational process. It enhances the realization of the individual art style, the reflections on certain events, circumstances, and information that is coded in the special types of signs, which are created. That is why academic art education should be connected to the investigations in art, and the elaboration of the special learning programs for art experiments. All these assert the research competence of the artists and their completion of the scientific educational part in the application for the science degree.

The analysis of the recent research papers and publications. As a science notion art experimenting is tied with the approbation of new methods, tools, techniques and materials in art. Consequently, the art experiment, the conception of theoretical articulation and the nature of its implementation in art underwent changes. Nowadays it keeps certain critical accumulation because the empirical experience, subjectivity, and the experimental character of creativity are key points in becoming an artist, their conceptual thinking. The actualization of the “experiment” notion took place in the European cultural space in the 19th century. At the same time in the new circumstances of art development, conceptual changes in methods of implementation, the role of the creative upbringing of artists its revision and apprehension are usual practices for researchers in various spheres of knowledge. For example, the philosopher T. Adorno stated that in the 1930s this notion meant an attempt that was realized on the critical evaluation of possibilities and tasks of the art, which opposed unconscious following the traditions [2, c. 58]. Catherine Bernard thinks “If the art does not search for the “truth” in the form of the truth for the object or the average specific truth for the emotions, in this case, the dialectics opposed to the mainstream and experimenting loses its central position” [10]. Art pluralism replaces modern dialectics keeping the traditional and experimental art in the same

power field of the interaction according to Danto A. He defined it in the essay "The End of Art" (1984) marked the final of art experiments, he wrote about this process in "After the End of Art" (1997) [11]. However, is the final of the art experiments possible? Probably Danto A. thought of the dichotomy "the end of art — after the end of art" as an answer to the question. In the perspective of the dichotomy "artist — viewer", which is always actual the answer lays in the creation of the artwork and its representation. In this conception, the art experiment oversteps the borders of time and circumstances, in different time periods it was guided by the regularities of art development and was a milestone of the changes. As Srynnyk-Myska D. notes: "Through the epochs, the art expresses ideals and values of the time not just by theme and plot but also by using art tools by means of which the viewer obtains information, understands the essence of artwork" [5, c. 92]. Besides, above mentioned authors and Gadamer G., Bacon F., Vipper B., Volkov M., also famous artists Kandinsky V., Kupka F., Bohomazov O, and Malevich K. proposed their understanding of the experimenting art. The approaches to evaluation of the creative searches and experiments were defined in this intellectual discourse.

The main part of the research with the complete statement of the obtained results. In the scientific literature, for example in the practical sphere of knowledge, the "experiment" notion means the empirical method of phenomena cognition that is based on the comparison of theoretical models and real physical processes [3, c. 190–191]. In this case, the intellectual and real experiments are combined. This approach is a characteristic feature of the art experiments that constitute the creative imagination of the author about the world model and changes in its perception. According to Robert Irwin to be an artist does not mean to create pictures or objects, we deal with our state of consciousness and form of our perception [9, c. 123–135]. The experiment is an art of critical thinking; it has a long story of the perception changes and allows people to state what they know about the world. What does an experiment

mean in the art practice? Why is it so important? How is it reflected in the artwork? Does it have an influence on the expression of the art's creative potential? These are the questions that will guide the direction of the research, the formation of the categories in education and art; their role in the evolution of the art form and expressive means.

In art, the notion "art experiment" has three meanings: the innovative creative activity, the indefinite results of the creative searches, because the experiment does not always meet expectations; elaboration, investigation and implementation of the experimental ideas, which are the part of the art process for the artists. The experiment orients on the development, and the creation of new knowledge, and it is reasonable to define in which context this notion should be used when talking about the art practice, the investigation of the ideas and their realization in artworks.

The experiment in art corresponds to the avant-garde notion, it heads the movements and rules the inventions; actually, the experiment expands the borders of the art by the approbation of the various techniques, materials, and tools for the expression of the ideas. Experimenting gives the artist an understanding of oneself, enlightens milestones of the personal art practice, and chances for creative activity. The experiments are very significant in art because they construct new conceptual contexts in artworks. From the viewpoint of art researchers, art experiments expand the borders of the art and enhance the differentiation between traditional, academic and contemporary innovative art, especially in the art processes of the 19th century. According to the literature sources, the experimental methods of the 19th century became successive instruments not just in positivist sciences but also in contemporary art by differentiating past traditions and calling for innovation and changes [12, c. 9–23].

The art experiments make it possible to understand the importance of their critical role in the complicated, sometimes contradictory evaluation of our reception of contemporary realities. The theoretical and practical parts define the conception

of the experiment, the first one constitutes the dimension of senses and contexts, and the second one presents the empirical method of cognition, empirical experience and inheritance. The artistic creative searches formed the criteria of the experiment, the artists relied upon their perception, intuition, and intellect, overthinking this process. That is why the experience and empirical experimental heritage of the artists are so important. The art category “experiment” occupies the position between theories of science, philosophy and art in its numerous manifestations. The conceptualization of the “art experiment” notion takes place as a coexistence of science as critical knowledge and art as empirical knowledge.

From the scientific viewpoint, the experiment is an empirical cognitive method and it is basic in the formation of the theoretical conception of the ground of induction. Observation, fixation, measurement and comparison are its structural components. In a certain way, the experiment includes meta-reflection on the attitude towards the science founded on the historical context of art trends and it could demonstrate a tendency to differentiation or convergent process. As a sensual and practical activity, it proposes the model of the future by cultivating a certain way of artistic thinking for finding answers to acute questions; it helps artists to build their own style and way of expression. Art experimenting is immanent to the interdisciplinary approach in science studies because it is based on various practices with the application of different means, techniques, and materials in uncovering the creative intentions of the artists.

During the creative development of the artist, education the experiment becomes a cognitive method. The experience of the artists unveils itself in the promotion of the constructive idea, its artistic realization in an image or abstract embodiment, composition, artistic form, colours, and stylistics. The experience of the artists preserves the complicated sphere of knowledge, techniques, tools and activities. Its evaluation is possible through the theoretical articulation or self-analyses and the interpretation of the artist who does not realize these dimensions

in the intellectual experiment of the creative process, the instruments of which are knowledge, experience, perception, actions, and completion of the ideas.

The artwork is a space for the experiment where its different variations are realized, which enlighten peculiarities of the perceptual consciousness and worldview of the artist, a system of values, enabling to grasp the boundaries of the art language. The codification of the experimental art practice is important for art education and understanding of the characteristic features, regularities and tendencies of contemporary art development, the variety of its heuristic forms and art codes. The Ukrainian art research discourse actively promotes the discussion on the artist's choice of the direction of creative self-realization, where the reflection on the political, social and cultural changes, national vision, regional cultural practices, and cultural identification occupies the important position and becomes the important source of the renovation and the expansion of the national art conception. Cultural centrism, multiculturalism, and transnationalism became the basic concepts of the experimental art practice in the Ukrainian realities that correspond to world tendencies.

The variety of creative conceptions in contemporary postmodern art demonstrates the variability of the art experiment. The Ukrainian artist provides the experiment in a system and constant mode, representing numerous ideas within the boundaries of the national or transcultural art paradigm. The creative experiments of the Ukrainian artists represent system phenomena of the art transformation of the objective and subjective world, the generation of the new art discourse. These processes marked the changes in the type specifics of the art, on the pictures, which are the parts of the art project's conception. As Avramenko O. notes, now the picture pores in the space, prolongs in the certain, logically found or built objects, or otherwise — the objects are embodied in the picture, so the specific interactivity between plane and space takes place” [1, c. 223]. The assertion of postmodern paradigm in art marked the space of the art experiment in the expanded historical

perspective and caused the formation of its conception in the discourse "past — present", where the material thinking prevails over the sensual one in the representation of the contemporary idea of the experiment. As Catherine Bernard wrote, the experiments in art touch the present and forward epistemology and enlightening [10]. The nature of contemporary art experiments lays in the epistemological schedule that prompts the ability of art to reflex onto its own visual practices. The attitude of contemporary art towards experiments becomes transparent; the experiments build a dialogue with the viewer, form a focus of perception, and enlighten and opens ways to the cognition of the visual experience. The artistic thinking and the creative vision are combined with the plot, a self-reflexing form of artwork that uncovers the heuristic entity of the art experiment and the experience.

Does the art experiment have a ground of autonomy that is far from the social life context? This problem could be solved; the autonomy of art is actual in such cases when the self-reflexing or inner provocation takes place, the acquisition of new knowledge by means of the art experiment in the art system of a certain direction, trend or epoch. At the same time, there are such experiments that attempt to overcome the gap between art and society form and the context, they are avant-garde and postmodernism. For the above-mentioned directions, the social sphere is a source of the experiments aimed at stimulating intellectual activity of the viewer and understanding the status of the aesthetic emotions. The explication of the "art experiment" notion is very important and the innovations, self-reflexing, and actuality of art are identified with the experiments. The experiment was one of the main conventions that enabled the manifestation of the artists' creative searches, but if it does not work, the art tradition follows high goal and value dimensions.

The implementation of their understanding of the key epoch problems became the task for many artists, who made correlations between their local national art experience and the world art practice in the different periods: crises, revolution, and stable

ideologies. The dynamics of changes touched all the basics of art (idealization, mythology, regularities), the individual priorities (the transformations of everyday culture within the axiology, value transmissions, actuality of democratization, pluralism, tolerance, and ecology of the culture). These factors made an impact on the contemporary national conception of art based on the experiments, and genesis of the new art forms, which mirrored the past, present, and prognostic future. Dialogue defined the conception of art and culture development, artistic and experimental strategy of the artistic creative activity. According to Petrova O., at the end of the 20th century, everyone enjoyed freedom, but it is worth remembering that art functions in the dichotomy "ugly — beautiful" [4, c. 39].

The ability to investigate the limits of the own art practice became decisive for the art experiments [10]. In the Chapter "Experiment II, Seriousness and Irresponsibility", "Aesthetic Theory" research Adorno T. stresses that the idea of experimenting actualizes the necessity to risk and at the same time it transfers the principle of the conscious application the accessible materials; it contradicts the thought of their unconscious nature, transmitted from the science to the art [2, c. 58]. The scientist states that it is impossible to find out art without experiments because the disproportion between art traditions and industrial development is impressive. In most cases, the experiment is a process of studying the possibilities and it leads to the crystallization of types and genres, downgrading the artwork to the level of the school pattern, cliché — it is one of the causes of the ageing of the new art.

In contemporary art discourses, the experiment exposes itself in the creative process, where it provides radical pluralism, which in certain sense destabilizes the notion of art autonomy opening the artwork for the world. Deviating from the regularities and trust for the sake of the experiment the art transforms into a new meeting with the experience, being now and here, dissolution in the presence [10].

The creative search and the conceptualization of the experience in the artwork contain the critical

negation of past and present art conventions uncovering the author's position as the artist in this process. It maintains the freedom of the artist to follow his own creative impulse and the experimental nature of the intellectual processes. The contemporary imperative of the experience creates the schedule of art development underlining the role of the intersubjective interpretation, genesis of senses, meanings, and conceptual heritage. Experimental art discloses the inner activity of the artist counter positioning to the external circumstances. In the process of changes, conceptualization art is not accessible for perception, understanding and acquisition, it demands a procedure of adaptation on the level of feelings, associations, and senses, which the art researchers, critics, galleries, and museum workers present. By the means of the experiment, the artists cognize themselves, undertake inside work, create the vocabulary; add new meaning to the past practices developing new trends. Mainly their experiments are eccentric, thus we understand the natural conduct of the artist, thinking and regularities that uncover hidden social ideologies. In this context, the artists often use the language of sensations, and shock, distracting the attention from the expressiveness of the ideas, and conception, for the enforcement of the emotional tonality and actualization of the conceptual art heritage. The visual culture enjoys less social reception, but the artists react to social changes, striving to understand demands, expectations, and the context of the situation.

Revolt, sensations character, and collaborationism became the features that represent new artistic ideas, the radical character of the art experiment. In this aspect, the thought of Jakobson R. is very important, he detected the dominant by connecting sense (meaning) and the language of artwork in a formal component, which is "a focus component in the artwork that guides, detects and transforms other components. This dominant safeguard the unity of the construction; it adds certainty to the artwork" [14, c. 6]. In other words, the dominant is such an art element, which the artist highly evaluates; this element can be a typical technique

or a free, random one. The experimental art spirit asserts moving forward to the new, untypical, unusual, radical compared with the past, academic, and realistic. We see the confirmation of these phenomena in the artworks of various art epochs, directions, styles and trends — we should distinguish Tiziano, Leonardo da Vinci, Diego Velazquez, Rubens, Delacroix, Holbein H. the younger, Rembrandt and many other artists through the art historical development. The historical precedents happen in contemporary experimental art, various materials, techniques; tools of expression for the idea, and its axiological foundation become the instruments of the creators. The artwork is a system of values and by his own worldview, vision, and world perception the artist actualizes it, forming a dominance within the boundaries of sense organization and form organization. The artwork also has a referent function by means of which senses, and meanings are transmitted, it "archives" epoch context. The number of cultural values changes significantly as soon as "the dominant" notion becomes our starting point [14, c. 7]. That is why experimental art acquires and works with unusual and untypical objects. The artist strives to distinguish and promote the author's style in uncovering the idea, and expressive methods, which are unusual, and distinct in comparison to other creative practices surprisingly and stubbornly.

In this direction of experimental practices, a lot of artists leave the grammar of academic art in order to import ideas and achievements from one art sphere to another one where they are not well known. The artists-experimentalists orient on the trial of the procedure of uncovering something unknown, operations with the idea, goal, context, checking of the principle, supposition, and hypothesis. The experiment and experience are interconnected in the formation of the risky, not yet tested messages, senses on the unfolding of contemporary art, and its critical estimation. It is worth saying that the audience and critics tend to such visual practices, they evaluate highly the unknown, risky, and sensational, and they learn to realize it. It is a dichotomy between the dominant



general (great epochs, styles) and the individual (author); their diffusion in art unveils the mechanism of its renovation, development and functioning. This conception of experimental art explains why it stops being the new one, loses innovative character, and context and does not meet demands. In most of cases, such art becomes a tradition or goes away as a random practice. The canonical, academic and experimental art are parallel processes, they interpret being or subjective vision of reality.

It is worth noting that in contemporary art education, young artists obtain new knowledge in the art

practice by mastering different methods and approaches, tools and technologies, adapting this experience to the realization of their own experimental forms. Thus, the tasks facing young artists in uncovering the human existential dimension, and the philosophy of being in modern society obtain their solution. In contemporary art education and art practices, the discourse "academic — experimental" demonstrates the possibilities and desire of young artists to expand the horizon of their creative searches for the relevant expression of their feelings and perceptions.

## References

1. Avramenko O. (2006). Novi modeli funkcionuvannya obrazotvorchosti v Ukraini 1991-2005 rokiv. Nary'sy` z istoriyi obrazotvorchogo my`stecztva Ukrainy` XX st. / Redkol.: V. Sy`dorenko (golova) ta in.; IPSM AMU. V 2-x kn. K.: Interteknologiya, 2006. Kn. 2. S. 220–238.
2. Adorno V. (2001). Teodor. Eksperiment (II). Seryoznost i bezotvetstvennost. Esteticheskaya teoriya / Per. s nem. A.V.Dranova. M.: Respublika, 2001. (Filosofiya iskusstva). 527 s.
3. Ozadovs`ka L. (2002). Ekspery`ment. Filosofs`ky` j ency`klopedy`chny`j slovny`k / V. I. Shy`nkaruk (golova redkol.) ta in. ; L. V. Ozadovs`ka, N. P. Polishhuk (nauk. red.) ; I. O. Pokarzhevs`ka (xudozh. oforml.). Ky`yiv : Abry`s, 2002. S. 190-191.
4. Petrova O. (2015). Dvi modeli xudozhn`oyi svidomosti v my`stecztvi Ukrainy` na zlami XX-XXI stolit` / Petrova O. Tretye Oko. My`stecz`ki studiyi. Monografichna zb. statej. K.: Feniks. 2015. S. 33–47.
5. Skry`nny`k-My`s`ka Dary`na (2015). Sy`stemno-istory`chny`j analiz istoriyi my`stecztva: periody`zaciya xudozhn`ogo procesu u teorii A. Danto. Visny`k Xarkivs`koyi derzhavnoyi akademiyi dy`zajnu i my`stecztva: zb. nauk. pr. za red. Dany`lenka V.Ya. — X.: XDADM, 2015. S. 90–98.
6. Yur M. (2013). Mizhvy`dova tranzy`ty`vnist` yak pry`jom formuvannya suchasnogo prostorovo-plasty`chnogo zobrazhennya. Suchasne my`stecztvo. 2013. Vy`p. 9. S. 184–191.
7. Yur M. (2013). Polimorfizm xudozhn`oyi movy` suchasnogo my`stecztva. MIST: My`stecztvo, istoriya, suchasnist`, teoriya. 2013. Vy`p. 9. S. 285–291.
8. Yur M.V. (2019). Metamodel` ukrayins`kogo zhy`vopy`s: monografiya. Vinny`cya: TOV «TVORY`», 2019. 428 s.
9. Alva Noë (2000). Experience and Experiment in Art. Journal of Consciousness Studies, 7, No. 8–9, 2000, P. 123–135.
10. Catherine Bernard (2018). «In the Turbine of Experimentation: Tate Modern and the New (?) Rationale of Collective Performance», Angles [Online], 6 | 2018, Online since 01 April 2018, connection on 26 November 2021. URL: <http://journals.openedition.org/angles/1024>; <https://doi.org/10.4000/angles.1024>
11. Danto A. (1998). The End of Art: A Philosophical Defence / Arthur Danto. History and Theory. Vol. 37., No 4., Theme Iss. 37. 1998. URL: <http://www.jstor.org/stable/2505400>
12. Gamper, Michael (2010). Introduction to “Wir sind Experimente: wollen wires auch sein!": Experiment und Literatur II: 1790-1890, edited by Michael Gamper, Martina Wemli, and Jörg Zimmer, 9-23. Göttingen: Wallstein, 2010. 448 s.
13. Godfried-Willem Raes (2014). Experimental Art as Research. Artistic Experimentation in Music An Anthology / Edited by: Darla Crispin & Bob Gilmore. Leuven University Press. Belgium, 2014. P.55-60.
14. Jakobson, Roman (1997). The Dominant. Twentieth century literary theory: a reader / edited by K.M. Newton.-2nd ed. St. Martin's Press, Scholarly and Reference Division. New York, N.Y., 1997. P. 6.

## Література

1. Авраменко О. Нові моделі функціонування образотворчості в Україні 1991–2005 років. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; ІПСМ АМУ. В 2-х кн. К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 220–238.
2. Адорно В. Теодор. Эксперимент (II). Серьозность и безответственность. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В.Дранова. М.: Республика, 2001. (Философия искусства). 527 с.
3. Озадовська Л. Эксперимент. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редкол.) та ін.; А. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наук. ред.); І. О. Покаржевська (худож. оформл.). Київ: Абрис, 2002. С. 190–191.
4. Петрова О. Дві моделі художньої свідомості в мистецтві України на зламі ХХ–ХХІ століть / Петрова О. Третьє Око. Мистецькі студії. Монографічна зб. статей. К.: Фенікс, 2015. С. 33–47.
5. Скринник-Миська Дарина. Системно-історичний аналіз історії мистецтва: періодизація художнього процесу у теорії А. Данто. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. за ред. Даниленка В.Я. Х.: ХДАДМ, 2015. № 2. С. 90–98.
6. Юр М. Міжвидова транзитивність як прийом формування сучасного просторово-пластичного зображення. Сучасне мистецтво. 2013. Вип. 9. С. 184–191.
7. Юр М. Поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2013. Вип. 9. С. 285–291.
8. Юр М.В. Метамоделі українського живопису: монографія. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2019. 428 с.
9. Alva Noë. Experience and Experiment in Art. *Journal of Consciousness Studies*, 7, No. 8–9, 2000, P. 123–135.
10. Catherine Bernard, «In the Turbine of Experimentation: Tate Modern and the New (?) Rationale of Collective Performance», *Angles* [Online], 6 | 2018, Online since 01 April 2018, connection on 26 November 2021. URL: <http://journals.openedition.org/angles/1024>; <https://doi.org/10.4000/angles.1024>
11. Danto A. The End of Art: A Philosophical Defence / Arthur Danto. *History and Theory*. Vol. 37, No 4, Theme Iss. 37. 1998. URL: <http://www.jstor.org/stable/2505400>
12. Gamper, Michael. Introduction to "Wir sind Experimente: wollen wires auch sein!": Experiment und Literatur II: 1790–1890, edited by Michael Gamper, Martina Wemli, and Jörg Zimmer, 9–23. Göttingen: Wallstein, 2010. 448 s.
13. Godfried-Willem Raes. *Experimental Art as Research. Artistic Experimentation in Music An Anthology* / Edited by: Darla Crispin & Bob Gilmore. Leuven University Press. Belgium, 2014. P. 55–60.
14. Jakobson, Roman. *The Dominant. Twentieth century literary theory: a reader* / edited by K.M. Newton. 2nd ed. St. Martin's Press, Scholarly and Reference Division. New York, N.Y., 1997. P. 6.

*Марина Юр. Дискурс «Академічне — експериментальне»: теорія і практика*

**Анотація.** Експеримент властивий художнім практикам від найдавніших часів до сучасності, він пов'язаний зі зміною художнього бачення (перцепції) митця, пізнанням в межах внутрішнього досвіду, психологією художнього мислення та авторською картиною світу. Оцінка ролі художнього експерименту в розвитку образотворчого мистецтва та мистецької освіти означає проблему, окреслену дискурсом «академічне — експериментальне», відтак її дослідження в руслі наукової теорії та практики. За період XIX — початку XXI століття експериментальність у мистецтві набула чітких ознак, а методи її провадження формують дослідницьке поле — пошук і розвиток засобів виразності, міжвидової специфіки, індивідуальної манери та вироблення нових методів творчості митця, формування нових знань.

Дослідження експериментального мистецтва в полі його генерації, репрезентації, комунікації залучає ресурси науки та технологій, що сприяє розумінню художнього процесу в руслі трансформацій художніх практик, їх впливу на сучасну мистецьку освіту. Відтак дослідницька компетентність є однією з цілей мистецької освіти, в дослідницьких роботах художників-практиків, які здобувають науковий ступінь доктора філософії за спеціальністю 023 — образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, окрім теоретичної артикуляції загальної панорами мистецтва, доцільно було б зосередитись на творчій лабораторії митця, його експериментах, поглибити знання в цій сфері. Методологія роботи ґрунтується на міждисциплінарному підході, культурно-історичному, компаративному аналізі, її практичне значення полягає у поглибленому вивченні сучасних художніх процесів, підґрунтям яких є актуалізований художній експеримент

*Keywords:* дискурс, академічна освіта, художник, експериментальне мистецтво, емпіричний досвід, технології.

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: СУЧАСНИЙ ВИМІР

MUSIC CULTURE: THE MODERN DIMENSION



## Genre and performing style of instrumental compositions for bandura by Kostiantyn Miaskov

### Виконавська стилістика інструментальних композицій для бандури Костянтина Мяскова

ЛЮДМИЛА ЛАРИКОВА

доцент кафедри бандури,

Національна музична академія України імені Петра Чайковського

larikova.ludmula2020@gmail.com

LIUDMYLA LARIKOVA

docent, Department of Bandura,

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

orcid.org/0000-0003-1231-9855

**Abstract.** Thanks to the work of Ukrainian composers of the post-war period (Mykola Dremluha, Kostiantyn Miaskov, Anatolii Kolomiets, Serhii Bashtan, Vasyl Herasymenko, etc.), the process of academization of the instrumental bandura was actively established, marked by a significant expansion of genre-style and expressive-performing paraphernalia. In this direction, an important role belongs to Kostiantyn Miaskov, an outstanding personality in composing for bandura. A vital component that forms the style of his legacy for instrumental bandura is the reliance on folk dance and folk song themes and their reinterpretation in line with academic performance. Among the author's stylistic techniques that are most often traced in instrumental works for bandura are sequencing, variation, improvisational development of musical and thematic material, tempo and dynamic contrast, bright dynamization of the development of musical fabric, on the one hand, and organic use of timbre — phonic and technical-expressive capabilities of the instrument, on the other. The kinship of the composer's style with the foundations of folk music thinking was manifested in the melodicism of his instrumental canvases for the bandura. Reliance on folklore became, for the artist, a factor that, to a certain extent, determined the individual style of writing of this master, where the principle of music making, typical of folk Instrumental Performance, became decisive for his compositions in the field of bandura creativity.

*Keywords:* instrumental bandura, Kostiantyn Miaskov, musical stylistics, instrumental bandura genres, performing and expressive possibilities.

**Problem statement.** Since the second half of the twentieth century, bandura's artistic, expressive and socio-cultural roles have gradually been rethought. Thanks to the appearance of a significant number of works by composers, for whom bandura has become an entire field of search and professional approval, bandura has entered the academic genre, style, and performance space. After all, "...the active appeal of professional composers to the timbre-sonorous palette of the bandura made it possible to significantly enrich the stylistic expressiveness

of the instrument and expand the formulas of instrumental play" [3, p. 34]. In the post-war period, famous Ukrainian composers and performers- Mykola Dremluha, Kostiantyn Miaskov, Anatolii Kolomiets, famous bandurists-composers Serhii Bashtan and Vasyl Herasymenko, etc. — actively created for the instrumental specifics of bandura. Their work significantly expanded bandura creativity's genre style and expressive-performing space, and new concepts and forms of concert-performing and pedagogical processes were defined at that time.

Kostiantyn Miaskov, a Pyotr Tchaikovsky Kyiv State Conservatory graduate in the composition class of Kostiantyn Dankevych, plays an essential role in updating and improving the constructive and expressive capabilities of the bandura. His work in the field of bandura is characterized by deep lyricism and spirituality, at the same time inspired by meter rhythmic concentration, tempo contrast, and dramatic tension in the climactic zones of the work. The kinship of the composer's style with the foundations of folk-musical thinking can be traced in the melodicism of his work; folklore primary sources seem to have determined the kind of writing of this master, where the principle of music making, typical of folk-Instrumental Performance, became one of the most characteristic features of K. Miaskov's bandura creativity. Attention to the instrumental bandura creativity of this master to outline the stylistic features of his compositions is the relevance of this article.

Analysis of recent research and publications. The stages of K. Miaskov's life creation are revealed in the study of O. Stelmashenko [10] from the publishing series "portraits of Ukrainian composers" (Kyiv: musical Ukraine, 1981), the specifics of K. Miaskov's work in the course of instrumental bandura are considered in the works of O. Buha [1; 2] and I. Druzha [3; 8]. The problem of compositional creativity, its genre, and stylistic characteristics are actualized in the works of Yu. Diachenko [4], E. Nazaiukinskyi [6], A. Polkanov [7].

The article aims to characterize the style of K. Miaskov's works for instrumental bandura with attention to the problems of stage implementation of this heritage.

Main part. In the interpretation of the concept of stylistics, it should be noted that this phenomenon, as an active component of a musical text, is based on characteristic techniques and means of artistic design — "layout techniques developed in professional composer's culture are related to a specific work" [6, p. 43] and appear as a reflection at the level of a specific author's plan of the general stylistic paradigm of the composer's life-creating. Let's say in every bandura piece of K. Miaskov genre-stylistic

component manifests itself through the principles and means of unfolding the musical fabric of the work, where the figurative-semantic structure of the work is determined not only by the tonal plan and thematic processes but also by variable combinations of genre and stylistic manifestations of the author's expression.

As part of the instrumental heritage for bandura, K. Miaskov turned to various genres and forms: concert sketches, preludes, scherzo, variations, fantasies, improvisations, folk dances, concert pieces, and three concertinos for bandura and orchestra. In the style of his ideas, the composer widely used folk dance and song themes, where his primary so-called author's compositional techniques are consistency, variation, improvisational development of musical and thematic material, tempo and dynamic contrast, and dynamization of musical development. A striking example of the above characteristics is his Variations, where the primary thematic material used is the Ukrainian folk song "You are my little quail." Based on folk melodies, at the same time, the composer creates whole fields of sonorous effects — playing at the stand, enriching the scale of performing strokes, and so on. At the same time, the idea of the work is multi-part, as evidenced by the dramatic unfolding of the musical fabric with the introduction of two cadences, significant transformations of the leading musical image, and the end-to-end development of which is indicated by the features of orchestration.

In this case, "Baida" is also prominent — a concert piece by K. Miaskov on the themes of two Ukrainian songs for bandura accompanied by piano. The work can serve as a reference example of the embodiment of the composer's stylistic preferences in the context of bandura expressiveness. On the one hand, the composer continues to actively use folklore, using two folk songs, namely, "Oh that is Baida drinking" and "Oh, the girl walked along the river bank," and, on the other, we observe a deeply individual reading of the genre of a concert piece — fantasy, it's virtuoso invariant.

Continuing the theme of bandura virtuosity, it should be remembered that the most significant in this course are the Etudes for bandura by K. Miaskov.



For example, the concert Etude e-moll, which, in addition to a rich set of techniques and strokes — like a sharp rhythmic-textured change in the presentation of musical material, melody, laid out by sequences from the sixteenth, which is quite characteristic of his compositional style, contains polyrhythmic difficulties and various options for conducting a chord theme (especially in the middle part of a complex three-part structure, ABA + coda. In the G-moll Etude, to enrich the figurative and semantic context of the idea, the middle section is contrasted with the extreme ones both tonally and textured (wide arpeggiated chords) and tempo.

A characteristic feature is the rhythmic ostinato of the bass line in both etudes. However, in the first case, the bass quarts have a more background character with a constant rhythmic element (a quarter with a dot and an eighth), iconic for many of the composer's works. An intonationally flexible, elegiac syllable melody in the middle section is built on dance-synopated basses. The author's presentation style is immediately recognized, thanks to the characteristic beating of the main melodic line by the sixteenth. In addition, in the composer's ideas, the dynamic and tempo characteristics often depend on the direction of development of the musical material — up or down in sound pitch. It is this synchronicity that allows one to control the release of hands.

The e-moll scherzo has a grotesque character and contrasting orchestral coloring. The initial theme in lowercase is marked with sequences of staccato stroke and sforzando in the right hand. The second section of Scherzo has slightly different artistic imagery. This is a barcarolle inspired by a chord texture. The tempo of Andante sostenuto agitato determines the freer and more improvised nature of intonation, especially the arpeggiated theme in upper case. For the performer, along with the richness and continuity of the sound of the central theme, it is necessary to monitor the softness and slow flow of the arpeggios. Before each dynamic and melodic chord Arch in the middle register, it is essential to take barely noticeable breaths, contributing to a high-quality display of the textured lines of the musical fabric.

The sharpness and clarity of dotted chord structures are achieved here by attaching the sixteenth note to the next eighth. I want to warn performers against "smearing" these chords, which causes a very unpleasant acoustic sound. To do this, it is advisable to take the eighth after the short sixteenth with a raised hand and a very short, decisive blow, especially since the emphasis is on it.

The genre of a concert piece in Miaskov's work is one of the most revealing and beloved. The contrast of themes, the use of folk leitmotiv, relief, bulge, virtuosity, and imaginative brightness — this is not a complete description of the concert pieces c-moll and G-dur for bandura and piano, a Concert piece for two banduras (1974), a Concert piece for bandura and orchestra on the theme of the Ukrainian folk song "This night has so much moon in the sky," a Concert piece g-moll for bandura solo.

In the Concert piece g-moll for bandura solo, the bright, dynamic palette of the work uses contrasting dynamics, especially when comparing themes, motifs, and sequences in a register. The concert piece "This night has so much moon in the sky" for bandura and orchestra (g-moll) intonationally echoes the previous work. The first performance of the theme is played in a bandura and performed by a double tremolo in a high register. The tempo increases by the end of the work; dance motifs replace the first theme: the theme of the Ukrainian folk song "Oh, what the noise has happened" and the Ukrainian Hopak, the intonations of which are intertwined throughout the work until the last bars on the crescendo.

The concert piece "The evening on the street" (g-moll) is constructed differently. It contains two minor cadences already in the first chapter: a descending one with a rhythmic deceleration at the end and an ascending one with a gradual acceleration. The first implementation of the introduction theme is developmental, where a piano picks up the bandura part. Only in Andante comodo does the melody of the folk song used to appear in all its full-fledged beauty. The work has a variational character of development. The theme takes place alternately

in both parties that complement each other. There are also no other genre-figurative and metric contrasts. The only sharp tempo change occurs before the last cadence, where *Allegro moderato* appears after *Andante*. Here the composer again uses the technique of tremulation in thirds.

The concert piece *c-moll* (or a Concert piece on two Ukrainian themes) for bandura and piano has a different character. This virtuoso, contrasting in thematic, vivid work begins with an energetic rhythmic-intonation formula typical of the composer, which creates a sense of anxiety and drama. Disturbing images of war do not disappear in the next section of *sostenuto*, where the theme takes place for the first time in the bandura part, which is also facilitated by the ostinato pulsation of eighths in the piano. After thematic development in both instruments' parts, the melody returns to the bandura again, but in a completely different form. Now it is a gently enlightened theme (*F-dur*), which develops sequentially, gradually increases, and turns into a fun dance, where the theme of the Ukrainian folk song "Oh, the girl walked along the river bank" is used. The bandura entirely plays this theme in the key of *B-dur*, size 2/4. The dashed sharpness of the bass is also preserved in conducting the theme in thirds. The second element of the music — a sequential descending series, which has a different sound pitch direction throughout the work, is another kind of leitmotif of this play. In interpreting this canvas, the bandurist must maintain the same tempo throughout the sequence. In addition, the performer should strive for register coherence in the game. The composer uses a complex technical technique before the final section. In his opinion, applying the Kharkiv way of playing and staccato at a fast pace is necessary. This passage should be performed freely, like a minor cadence, using the second and third fingers in the left hand to achieve a smooth sound in the lower register. In addition, removing the last chord of the work with the whole hand is more expedient. The concert piece under consideration strives for development, which is related to the formation of stages of the sonata form.

Separately, we need to focus on the various cycles of K. Miaskov, on which more than one bandurist generation was brought up. The composer mainly builds these cycles on the themes of Ukrainian folk songs. For the junior-level bandurist performers, the most productive from the point of view of forming performing skills are variations on the theme of the Ukrainian folk song "The cranes flew in" and variations on the theme of the Ukrainian folk song "Zhenychok-brenychok." These are two completely different compositions. Suppose the composer divided the first variations (*g-moll*) into six variations, the second cycle (*G-dur*) is more complex in structure and thematic development.

K. Miaskov uses the theme of the lyrical Ukrainian song in variations of "Marusya, Marusya, you come from a glorious family" (*e-moll*). In short sections, the left-hand movement is supported by the pedaled sixteenth of the right hand. A new element of variational development is found in the *g-mole* section of the work, which requires a cover of chords with the fingers of the hand. In the intonation of these dissonant upper register chords, it is necessary to monitor the sound quality and not force the dynamics.

Variations on the Ukrainian theme of *g-moll* are more concentrated in form than the previous ones. They are based on the theme of the Ukrainian folk song "Ukraine has been sad." The composer uses wide arpeggiated chords here, intervals in the left hand. In the *a-moll* section, the canon that sounds in *f* requires concentration and attention. The swaying element in the final *barcarolle Andante* (*h-moll*) is transformed into a *scherzo Allegretto* (*Es-dur*), into a rhythmic intonation pattern of a dance nature.

One of the latest works — Concert variations of *a-moll* — is based on contrasting themes. The first of them — as if marching hymnic, begins with a characteristic quart course against the background of syncope in lowercase. A sharp comparison with the previous one is the work's second theme, which significantly dramatizes the further development of the musical fabric. In its last performance, the composer

used broad “jumps” of dotted sixth chords, the phonetic scale harmoniously confirming this canvas’s formative integrity.

The Fantasy on Ukrainian themes G-dur for bandura solo and improvisation on Ukrainian folk theme e-moll for bandura solo is quite close to the genre of concert variations. In the first work, the composer used several quotes from folk sources. It begins with a solemn introduction, in which the composer suggests using the Kharkiv way of playing. Further — in the theme of the Ukrainian folk song “Hey-hey, geese, go to the pond,” the double tremolo technique is again used, and at the end of the section — an octave deceleration, which prepares the appearance of a quick dance theme of the Ukrainian folk song “Kozak is leaving.” The glissando technique introduces a repetition of the second period of the theme. By the end of the piece, the pace accelerates, the dynamics increase, and the whole movement is directed to a graceful ending.

Another play — an improvisation on the Ukrainian folk theme — K. Miaskov wrote at the end of his life. Intonationally, by the nature of its development, it echoes the variations of “Marusya, Marusya...”, which also belong to this life-creating stage of the artist. Designed mainly in minor tones, it ends calmly and enlightened, which is also typical for a-moll concert variations. Exhibited in the Moderato section, it seems to “dissolve” in G-dur Andante doloroso. The diverse dash palette of musical fabric in Allegro requires exceptional auditory control of the performer when conducting the main, enlightened melody. In the Allegretto scherzando section, a virtuoso dance theme appears, which requires a precise staccato from the performer, as noted in the musical manuscript.

As in the plays of small forms of K. Miaskov and his variations, fantasies, and improvisations, the performer needs to remember an essential feature of the composer’s style — a significant figurative saturation of the composer’s canvases, their emotional concentration and drama require the performers to be able to “hold” this dynamic development according to the work’s time-space unfolding form,

where the interpreter’s attention is focused on creating the integrity and completeness of the musical and dramatic development of the idea.

As for the performance notes in reading the texture of the idea, we emphasize that performers often involuntarily accelerate in the upward movement of sequences and passages. When moving down, they slow down development. This is not worth the work because this approach sprays the dramatic growth of the work while impoverishing the overall impression of listening to it. As for the dynamics, it is essential not to force the sound on *ff* and not “disappear” on *pp*. Frequent changes in dynamics, the undulation of its development, require constant psychomotor control of the performer and the ability to maintain meter rhythmic stability, which is especially important when performing K. Miaskov’s works for bandura and orchestra.

The composer created three concertinos for the bandura and orchestra, characterized by the expressiveness of images, the intensity of development, and tempo-dynamic growth until the end of the work, resulting in bravura virtuoso cadences. These works are based on their similar and distinctive musical and dramatic features. All three concertinos begin with an orchestral, rather dynamic introduction. The introductions of the First (g-moll) and Third (d-moll) do not contain the central theme. The heroic introduction of Concertino No. 1 (*Allegro moderato energico*) begins with a quart tetrachord grace note, which seems to prepare the leitmotif rhythmic grain of the central theme. Another important rhythmic and intonation element of the introduction is based on the pre-dictate intonation taken from the main theme (the two sixteenth of the last fate tend to the accentuated eighth of the first fate). The central theme of Concertino No. 3 is much faster and more active due not only to the tempo (*Moderato con moto*) but also to the pulsation of ostinato chords in the orchestra part. At the same time, arpeggiated chords should be performed briefly and actively.

The next stage of theme development in all three works is similar in the eventfulness of the movement:

the orchestra picks up the first motif of the theme and develops thanks to melodic and harmonic means. At the same time, the bandurist performs ascending and descending passages and sequential constructions. Further, in Concertino No. 1, before the second section (*Allegro-scerzando*), K. Miaskov introduces another minor cadence, which prepares a quick three-part dance in the part of the orchestra. In Concertino No. 2, before the short section, the composer uses “jumping” chords in the soloist’s part of writing. Two-stroke acceleration in the Orchestra prepares the appearance of the G-Dur theme from the second section of this piece in the bandura part. This light, fast two-piece dance, which takes place entirely in the bandura part, intonationally echoes the D major section of *Allegretto con moto* Concertino No. 3. syncopated accents and a characteristic presentation of the orchestra accompaniment emphasize the grotesqueness of the theme.

The cadence of Concertino No. 2 is very short. It represents a kind of introduction to the third section of *Agitato con anima*, in which the tutti orchestra plays the central theme of the first part. After it is held, the intonation of the hidden modified theme of the second chapter returns. The First and Third Concertino cadences are large-scale, improvisational, and technical in performance. They are vivid examples of various types of techniques, different techniques, and strokes. Chord sequences from the Concertino cadence No. 3 are complicated to perform, where it is proposed to use the Kharkiv method of playing in the small octave and bass.

In the final section of the works, the central theme occurs in the tutti orchestra. The tempo increase, the brevity of size, General dynamization, and staccato chords of the orchestra characterize the climaxes of all three concertinos. Concertino finale No. 1 — built on the dance theme of the middle episode. And in the final of Concertino No. 3, a new technique was applied in the bandura part — glissando behind the stand. The rhythmic and intonation similarity of the final last chords of the first and Third Concertino is also due to the same tempo slowing for both works. The final construction of Concertino

No. 2 also has a heroic, optimistic, and affirmative character. In general, all the concertinos considered are characterized by the expressiveness of images, the intensity of development and tempo-dynamic tension directed towards the end of the work, and virtuoso cadences.

Concertino No. 1 was first performed by the soloist of the state TV and Radio Broadcasting Company of Ukraine, Petro Chukhrai. He also served as executive editor of this work. Concertino No. 3 was the first broadcast on the radio in 1988. The piece was performed with the orchestra of folk instruments of the national radio company of Ukraine, Svitlana Mirvoda, its soloist. There is a stock record of this work. In this context, it is necessary to mention the recording in the fund of Ukrainian Radio of work for bandura with an orchestra of folk instruments — fantasies on Ukrainian themes, the first performer of which is the Honored Artist of Ukraine, head of the Department of folk instruments of the National Music Academy of Ukraine named after Petro Tchaikovsky Liudmyla Kokhanska.

Conclusions. As you can see, K. Miaskov’s bandura legacy covers various genres of bandura creativity. Its stylistic palette is based on the extensive use of folk dance and song themes. Its main components are consistency, variation, improvisational musical and thematic material development, tempo, and dynamic contrast. The style of his ideas for bandura absorbed the influence of the folk performing tradition, which can be traced through the brightness and dynamization of the development of the musical canvas and the stylistic techniques characteristic of academic creativity — profound figurative poetry, picturesqueness, the richness of coloristic finds. As for the aspects of the performing style of Miaskov’s bandura ideas, first of all, we need to mention the organic virtuosity of his canvases. Virtuoso, technically complex passages from chord chains, multi-layered textures with elements of polyphony, various types of finger and chord techniques, etc., significantly enriched the technical and expressive capabilities of the modern bandura, its figurative and sound palette.

The evolution of instrumental bandurism in the second half of the twentieth century, thanks to the instrumental works of K. Miaskov, resulted in a new model of performing creativity on this instrument. Its academic innovation context is based on the improved capabilities of a professional-academic, solo-virtuoso instrument, where the improvement of the instrument design, systematization

of professional musical education, and the creation of an original repertoire are organically combined. The contribution made by Miaskov to the repertoire for bandura is challenging to overestimate. The composer was the first among those who started and developed the trend of creating original professional music designed to be performed on this instrument.

## References

1. Buha A. P. Kostiantyn Miaskov: Bandura's creativity of the composer in the genre of folk Instrumental Performance (to the 100th anniversary of his birth). Musicological thought of Dnipropetrovsk region: sat. scientific articles. Dnipro: GRANI publ., 2021, Issue 21 (2). p.387-399.
2. Buha A. P. Kostiantyn Miaskov. Principles of free processing of folk songs. Current issues of Humanities: sat. scientific works / Drohobych State University Ivan Franko Pedagogical University. Drohobych: Helvetika Publ., 2022, Issue 51, Pp. 97-101.
3. Druzhha I. S. Modern bandurism: composer's prospectuses and searches: Thesis ... Art history Bachelor: 17.00.03 / Kharkiv National University. I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv, 2021. p. 215.
4. Diachenko Yu. Pop and jazz stylistics in the work of Kharkiv composers // problems of interaction of art, pedagogy, and theory and practice of Education. 2012. issue 36. pp. 368-380. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2012\\_36\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_36_35)
5. Miaskov K. Pieces for bandura. Kyiv: Muzychna Ukraina publ., 1984, 90 p.
6. Nazaikynskiy Ye. V. Style and genre in music. Moscow: Humanitarian. Ed. VLADOS Center, 2003, 248 p.
7. Polkanov A. A. The phenomenon of chamber singing: from aesthetic attitudes to musical and linguistic properties: Thesis ... Ph.D. Candidate in Art History: 17.00.03; Odessa. Nat. Musical Academy named after A.V. Nezhdanova. Odessa, 2021. 187 p.
8. Rieznyk (Druzhha) I. S. On the problems of technological thinking of a bandurist in the context of modern music pedagogy. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Issue 96 (110): musical performance and pedagogy: history, theory, interpretive aspects of compositional creativity. 2011. pp. 171-182.
9. Sozanskyi O. O. K. Miaskov Concert piece "Baida." Toronto-Lviv, 1996. 24 p.
10. Stelmashenko O. Kostiantyn Miaskov. Kyiv: Muzychna Ukraina publ., 1981, 62 p.

## Література

1. Буга О. П. Костянтин Мясков: Бандурна творчість композитора у жанрі народно-інструментального виконавства (до 100-річчя від дня народження). Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2021. Вип. 21 (2). С. 387–399.
2. Буга О. П. Костянтин Мясков. Принципи вільної обробки народних пісень. Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. праць / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 51. С. 97–101.
3. Дружба І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 арк.
4. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2012. Вип. 36. С. 368–380. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2012\\_36\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_36_35)
5. Мясков К. П'єси для бандури. Київ: Музична Україна, 1984. 90 с.
6. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
7. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей : Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 187 арк.
8. Резник (Дружба) І. С. До проблем технологічного мислення бандуриста в контексті сучасної музичної педагогіки. Науковий вісник Національної музичної академії України імені Чайковського. Вип. 96 (110): Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості. 2011. С. 171–182.
9. Созанський О. О. К. Мясков. Концертна п'єса «Байда». Торонто-Львів, 1996. 24 с.
10. Стельмашенко О. Костянтин Мясков. Київ: Музична Україна, 1981. 62 с.

**Людмила Ларікова. Виконавська стилістика інструментальних композицій для бандури Костянтина Мяскова**

**Анотація.** Завдяки доробку українських композиторів повоєнного часу (Микола Дремлюга, Костянтин Мясков, Анатолій Коломієць, Сергій Баштан, Василь Герасименко та ін.) активно утвердився процес академізації інструментальної бандури, позначений значним розширенням жанрово-стильової та виражально-виконавської атрибутики. У цьому річичі важлива роль належить Костянтину Мяскову, непересічній особистості на ниві композиторської творчості для бандури. Важливим компонентом, що формує стилістику його доробку для інструментальної бандури є опора на народно-танцювальні та народно-пісенні теми та їх переосмислення в річичі академічного виконавства. Серед авторських стилістичних прийомів, що найчастіше простежуються в інструментальних творах для бандури, — секвенційність, варіаційність, імпровізаційність розвитку музично-тематичного матеріалу, темпова та динамічна контрастність, яскрава динамізація розвитку музичної тканини, з одного боку, та органічне використання темброво-фонічних та технічно-виражальних можливостей інструменту, з іншого. Спорідненість стилю композитора із засадами народно-музичного мислення проявилася в мелодизмі його інструментальних полотен для бандури. Опора на фольклор стала для митця фактором, що певною мірою визначив індивідуальну стилістику письма цього майстра, де принцип музикування, типовий для народного інструментального виконавства, став визначальним для його композицій у царині бандурної творчості.

*Ключові слова:* інструментальна бандура, Костянтин Мясков, музична стилістика, інструментальні бандурні жанри, виконавсько-виражальні можливості.



## Дитячий фестиваль як перформативний феномен Children's Festival As A Performative Phenomenon

ОКСАНА САПІГА

OKSANA SAPIHA

Аспірантка факультету теорії та історії культури  
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського  
ksusha.s.art@ukr.net

Postgraduated student of the theory and history culture faculty  
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine  
orcid.org/0000-0001-6715-5670

**Анотація.** Досліджено дитячий фестиваль як перформативне явище, що актуалізує проблему присутності (Г. У. Гумбрехт) як найвищої людиномірної цінності, де між учасниками встановлюються непомітні зв'язки, відмінні від звичної фізичної наявності. Проаналізовано дитячий фестиваль у проекції тілесно-матеріального модусу, дотиків, обмін якими уже закладений в природі перформансу, що дозволяє дитині віднайти себе в модусі чуттєвих, естетичних переживань. З'ясовано, що дитячий фестиваль постає експериментальною площадкою для здійснення творчих інтеракцій між учасниками, живої взаємодії одного з одним. Цінність таких взаємодій, інтеракцій полягає в тому, що під час перформансу безпосередній вплив учасників дитячого фестивалю виявляється набагато продуктивнішим, аніж можливі значення, смисли, та орієнтований на ефект присутності.

*Ключові слова:* перформанс, дитячий фестиваль, культура дитинства, присутність, інтеракція, ритуал, експеримент.

**Постановка проблеми.** Взаємозв'язок сьогочасних явищ культури з динамічно виникаючими процесами соціальних дій є очевидним. Продуктивність такого зв'язку постає не лише допоміжним чи інструментальним актом, а конститутивною складовою соціального досвіду. Сьогодні соціальне переконструюється не за зразками звичного суспільства, а постає як «рухлива форма асоціацій», які «виявляються набагато кориснішими для людей, аніж довгострокові зв'язки» [17, р. 57]. Дедалі зростаюча чисельність соціально-орієнтованих, культурно-мистецьких проєктів та артактивістських ініціатив разом із медійною самопрезентацією зумовлюють перегляд звичного відношення між художньою й нехудожньою культурою, мистецтвом й повсякденним життям та зміщення фокусу в бік рухливих гібридних моделей культури.

Проблема фестивальної культури та фестивальних рухів утримує багатовекторну спрямованість дослідницьких запитів, однак центром нашої

уваги постає саме дитячий фестиваль — із акцентами на дитячій творчості, культурі дитинства, їх актуальності, аксіологічній потенційності крізь призму фестивальної культури. Окреслені проблеми спрямовують дослідницьку логіку до лона культурологічного міждисциплінарного підходу. Оскільки й сама культурологія, є «найуспішним прикладом постнекласичної науки: її епістемологічні характеристики формують такий тип відношення, коли мета та цінності дослідника визначають сенс та результати дослідження» [6, с. 17].

Залучення культурологічного підходу до проблеми аналізу дитячого фестивалю як перформативного явища є продуктивним у кількох аспектах: по-перше, можливості розгляду його в проекції концепту присутності, де між учасниками встановлюються непомітні зв'язки, які відрізняються від просто фізичної наявності; по-друге, актуалізації тілесно-матеріального ракурсу, тіла, дотиків, обмін якими вже закладено в самій природі перформансу, що дозволяє дитині віднайти

себе в модусі чуттєвих, естетичних переживань. По-третє, дитячий фестиваль передбачає розгляд виконавської культури, де тісно переплітаються гра, свято, перформанс. Відповідно, дитяче виконавство поряд із фаховою спеціалізованою підготовкою не виключає ігрової комунікації, за допомогою якої постає як своєрідний «театр для самого себе» й сприяє авторському творенню себе.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Окреслена проблематика дитячого фестивалю крізь призму культури дитинства та проєкції перформативності є достатньою мірою новаторською в дослідницькому полі, яка артикулює науковий інтерес найрізноманітніших представників, шкіл у міждисциплінарній оптиці. Значимою джерельною базою дослідження поставали праці наступних авторів: а) звернення до концепту «присутності» Ганса Ульріха Гумбрехта, а саме її нерозривного зв'язку з продукуванням, тобто виявом, дією, висуванням, тими рисами, якими володіє перформативність (відома його праця «Продукування присутності. Що значення не може передати» є ілюстрацією перформативності, оскільки присутність, наділена процесуальністю в контексті динаміки вияву та енергії, пов'язаної з просторово-тілесним виміром людського буття, й характеризує царину взаємовідносин та взаємодії людей); б) концепту перформансу як зміни «твору подією» Еріки Фішер-Ліхте щодо маркерів події перформансу — експериментальності, лімінальності, перманентної невизначеності, інтеракції, автопозезису, взаємовпливу тощо; в) дитячого фестивалю як святкової події Михайла Бахтіна, що актуалізує його як можливість співбуття з Іншим, ставленням до Іншого; г) ідея «суспільства перформансу» Бояни Цвеїч у «Нотатках про суспільство перформансу» на відміну «суспільства спектаклю» Гі Дебора в контексті дитячої фестивалю культури шляхом навмисної самодемонстрації та перевтілення; д) концепції популярної культури як продукування підліткового смаку Стюарда Голла та Педді Ваннела; е) теорія маркетинга культури Джона Сібрука «Nobrow. The Culture of Marketing. The Marketing of Culture», що передбачає врахування економічного

аспекту в сприянні мотивації молодих учасників фестивалів, у тому числі й отриманні гідних гонорарів за їхні виступи; є) дитячого фестивалю в контексті культури дитинства, згідно концепції М. Мід, із акцентацією на префігуративній культурі, коли дорослі навчаються в дітей; та розвідки інших авторів дослідницьких проєктів та практик.

**Мета статті** — дослідити природу дитячих фестивалів крізь призму перформативності в постнекласичній оптиці, що уможливає кроскультурні порівняння, оцінки існуючих аналітичних концепцій і розширення культурологічного інструментарію щодо контекстного бачення проблеми. Зокрема, звернення до теми дитячих фестивалів зумовило потребу в розширенні типології та історичних візій перформативного жанру.

**Виклад основного матеріалу.** Показовий, демонстраційний настрій сьогочасної культури розглядається як культурний процес, а самі культурологічні повороти виявляють себе, згідно теорії інтелектуального поля П'єра Бурдьє, як «ігровий простір, поле об'єктивних відносин між індивідуумами та інституціями, конкуруючими з іншими за одні й ті самі речі» [11, р. 146]. Мабуть, не випадково П. Бурдьє вжив поняття саме ігрово простору, акцентуючи увагу на значимості гри, яка майже нікого з її дослідників не залишала байдужою. Свідченням є факт розмови А. Ейнштейна з швейцарським філософом, психологом Ж. Піаже та надання високої оцінки грі відомим фізиком, який дійшов висновку, що «таємниця атомного ядра — це дитяча гра, в порівнянні з таємницею дитячої гри». Справді, спостереження дитячих забавлянь, ігор є почасти таємницею, справжнім творчим актом «...на межі розгнуданості, жарту, розваги», або «священним актом, який реалізує себе завдяки поетичній формі й переживається як диво, як святкове сп'яніння, екстаз» [3, с. 39]. Так, вочевидь, відбувається творення «світу себе», конструювання власної особистості шляхом забавлянь (гри), результатом чого є розширення світоглядних меж власного досвіду, набуття емоційної зрілості, емпатії. Адже й саме життя, на думку Л. Вітгенштейна, складається з безлічі конкретних

ситуацій — мовних ігор, у кожній з яких є свої правила, рольовий розподіл. Цінність перформансу при цьому полягає зовсім не в тому, щоб побачити щось нове, а в тому, щоб пережити/прожити його, тобто він націлений не стільки на споглядання, скільки на набуття нового досвіду.

Плідним аспектом дослідження є цінність дитячих фестивалів як набуття нового досвіду себе, вияву автентичності, що найяскравіше активувалась на арені сучасної фестивальної культури своєю природною присутністю в дитячому світі, оскільки дитина здатна ділитися цілим набором спільних почуттів зі своєю аудиторією. Зазвичай дитинство позначене природною правдивістю, емоційним реалізмом, щирістю, драматичністю справжніх почуттів, почасти гостро вираженими підлітковими емоційними суперечностями. Це час, коли дитина найбільше покладається на саму себе, власну культуру, вловлюючи сигнали з покоління попереду, «ототожнює свої почуття з цими колективними уявленнями та використовує їх як фантазії-орієнтири» [14, р. 281].

Подібні фантазії продукують, викликають до життя творчість, «власний фольклор», розширюючи межі своїх можливостей до бажаної (вимірної) версії самих себе (ідеалізованої або гламурної, чи, навпаки, вульгарної — «bad version of yourself»). Позиціонування себе за допомогою специфічної манери спілкування, відвідування особливих місць, стилю одягання, специфічної виконавської моделі подання себе поставало виявом особистісних позицій, почасти «соціального нонконформізму і бунтарського духу» (С. Голл та П. Ваннел), волюнтаризму. Відтак дитячі фестивалі, фестивальні рухи дедалі частіше постають ареною множинних кроскультурних практик, де виступають у ролі перформансу як синкретичної форми дитячої колективної самопрезентації та комунікації з експериментальною апробацією власного творчого потенціалу.

Сучасний теоретик перформансу Бояна Цвейч у своїх «Нотатках про суспільство перформансу», звертаючись до відомої праці Гі Дебора «Суспільство спектаклю», пропонує замінити поняття

«образу» та «репрезентації» поняттям «перформансу». На думку Б. Цвейч, суспільство перформансу на відміну від суспільства спектаклю передбачає навмисну самодемонстрацію та перевтілення, оскільки мова йде про «ритуалізовані дії, засновані на психосоціальній владі уособлення, афективному фундаменті переконливого вираження, в якому суб'єкт знаходить більш реальне відчуття власної самості» [10]. Загалом, перевтілення постає чинником формування соціокультурної ідентичності людини, однак проєктуючи його на світ дитини, — є «поверненням до самого себе» (М. Бахтін). Незважаючи на те, що перевтілення володіє потужним образним потенціалом художньої комунікації, воно виступає маркером образної цілісності як синтезу надбання досвіду Іншого. Так, семантика образів, сформована в дитини під впливом казок, міфів, пісень, танців, утримує як загальнолюдські, так і національні та регіональні специфікації картин світу. Сьогодні інтенсивність медіалізації сприяє актам перевтілення та самодемонстрації, вони стають доступні майже кожному. «Номо Performans» є суб'єктом або презентатором/репрезентатором перформансу.

Німецька дослідниця Еріка Фішер-Ліхте, аналізуючи перформативний поворот у царині естетики, констатувала факт появи перформансу як зміни «твору подією» [13, s. 39]. Характерні ознаки події перформансу, за Е. Фішер-Ліхте, це експериментальність, лімінальність, невизначеність до кінця, інтеракція, автопоезис, тривалість, взаємовплив, відповідальність за те, що відбувається у кожного з учасників тощо. На перший погляд, це звичайні маркери повсякденного життя, певної життєвої ситуації з чутливим ставленням до того, що відбувається. Унікальна подія прирівнюється до типової події, з якої складається наше життя. Так, подієвість актуалізується як соціально значимий феномен, оскільки нею пронизані усі царини людського суспільства. Дитячий фестиваль як святкова подія характеризує його як можливість співбуття з Іншим, де «найважливіші акти, що конструюють особистість, визначаються ставленням до іншого» [2, с. 98].

Дитячий фестиваль постає такою культурною подією не лише у форматах розважальності, фестивалності, а, передовсім, у творчих координатах власної ідентичності, альтернативному самовизначенні/перевизначенні себе в координатах гармонійного розширення життєвого досвіду та емоційного простору. Зазвичай явище перформансу спрямоване на саму подію як відтворення, а не на творення артефакту тощо. За своєю природою він не націлений на продукування повторення, подія може відбутися всього один раз. Напевно, відсутність інтенції на повторення пов'язана з реакцією мистецтва на гіпермедійність людського буття в соціальній реальності, а також цифровізацію та технологізацію щодо відтворення витворів мистецтва. Таким чином, з одного боку, виникає певне інформаційне перенавантаження, що дозволяє аргументувати його як достатньою мірою негативний тренд, однак, з іншого, утримує позитивні наслідки: екскурс світовими музеями, галереями, концертними залами за допомогою домашнього ПК; доступність зображень творів мистецтва, з якими можна ознайомитись, не виходячи з дому, не вистояючи черг; демонстрування наближеної оптики, яка зазвичай неможлива при реальному розгляді, до прикладу картин, коли не вдається підійти ближче. Водночас, наявність фізичних об'єктів та об'єктів, опосередкованих цифровими технологіями, дозволяє підготувати дитину до багатопланового майбутнього, в якому сьогодні є місце як offline-, так і online-реальностям. Безперечно, продукування об'єктів діджиталізації з ігровою взаємодією в дітей не вимагає особливих зусиль думки, напруження уяви, оскільки дитину оточує вже значна кількість предметів, які володіють підвищеною візуальністю та інтерактивністю, що дозволяє їм не повною мірою стимулювати уяву, вигадування тощо.

Однак перформативний підхід якраз і дозволяє модифікувати розуміння дитячого фестивалю, свята, розширюючи його в бік залучення рольових моделей для аналізу соціальних дій, у ході яких конструюються власні вибори та комунікації з іншими. Благодатним полем розгортання дитячого

фестивалю в його перформативній проєкції постає музична популярна культура, яка сприяє гармонійному самовідчуттю дитини та молодих людей. До речі, дослідники Стюард Голл та Педді Ваннел, констатуючи соціальну вагомість популярної культури в формуванні підліткового смаку, аргументували той факт, що «культура, яку постачає ринок комерційних розваг, відіграє надважливу роль. Вона віддзеркалює думки та настрої, що вже існують, водночас надає простір для вираження себе та набір символів, за допомогою яких можна спроєкувати подібні відносини. Підліткова культура є суперечливою сумішшю автентичного (справжнього) та синтетичного: вона є сферою самовираження для молодих та рясним полем підживлення для комерсантів» [14, р. 276].

Маркетизація культури вже давно стала звичним та очевидним явищем, підтвердженням чого слугує сама назва відомої праці Джона Сібрука «Nobrow. The Culture of Marketing. The Marketing of Culture», ключовою ідеєю якої є те, що майже всі продукти культури, як й інші товари, підпорядковуються маркетинговим критеріям: в тренді / не в тренді, модно / не модно, продається / не продається. Таким чином, виникає єдине поле культури «ноубрау», яке знаходиться поза оцінюванням будь-яких явищ, однак передбачає врахування економічного аспекту, зокрема в нашому дослідницькому полі — ефективності фестивалю, що є природним фактором, оскільки сприяє мотивації молодих учасників, у тому числі й отриманню гідних гонорарів за їхні виступи, поряд з презентацією таланту та перформансів для ширшої аудиторії, поширенню інформаційної мапи щодо нових талантів.

Дитяче відношення до грошей як цілком природного явища поза оцінковими проєкціями добре демонструється у дитячих спогадах іспанського філософа, політолога, журналіста Раміро де Маесту-і-Уїтні (Ramiro de Maeztu-y-Whitney): «У мене був друг, маленький хлопчик; коли йому давали 5 сентимо (тодішня дрібна іспанська монетка, на зразок копійки), він подумки переводив їх у 10 лимонних льодяників; коли давали 1 песету, переводив

у 200 льодяників; 1 дуру (велика монета) — в 1000 льодяників, а далі уяви хлопчика не вистачало. Таке саме матеріальне ставлення до грошей у того, хто десять тисяч песет прирівнює автомобілю, сто тисяч — замиському котеджу, мільйон — ще чомусь відповідно більшому, що здатне задовольнити його матеріальні устремління. Таке ставлення до грошей не варто шукати у вияві чи протиставленні до духовності чи католицизму, це відношення “природної людини”, яка укладена в кожному з нас» [15, р. 13]. Такий природний, практичний вимір є притаманним для перформативного підходу, а саме продукування культурних смислів і досвіду на підставі подій, практик, матеріальних утілень і медійних форм. До прикладу, практичний та комерційний аспект симптоматично присутній у виконанні різдвяних пісень, які продукувалися шанувальниками та збирачами фольклору. Так, «через вуличних співаків, захриплих хлопчаків, що співають на порозі у вічному сподіванні винагород», пісні поширилися в новому міському народному оточенні [4, с. 21].

Варто зазначити, що дитячий фестиваль як актуальна форма культурної взаємодії належить до ареалу як фестивалю, так і популярної культури загалом. Остання контекстно розуміється нами як «неофіційна культура, що близька і до фольклорної культури, тобто народної, її традицій та ритуалів та, водночас, не виключає комерційного та позаоцінкового характеру. <...> ...популярна тяжіє більше в бік суб'єктивного вибору щодо подання себе, почасти в радикальних досвідних позиціях, спрямуванні до певних моделей презентації та репрезентації власної самості (як творця, а не лише носія), продукування творчого волюнтаризму тощо» [1, с. 37–38].

Вибір форм культурної взаємодії, однією з яких є дитячі фестивалі, зокрема в міжнародній проекції, є результатом продукування процесів сьогочасної культурної інтеграції. Примітно, що український дослідник мистецьких фестивалів Олександр Литовка в розвідці «Фестивальний рух України в період незалежності» також констатував факт економічної цінності фестивалю як об'єкту

«подієвого туризму» (event tourism) щодо залучення численної кількості гостей, оживлення туристичного ринку: «Розвиток візного туризму стимулює економічний розвиток міста, регіону, країни. Можна стверджувати, що фестиваль є катализатором туристичного ринку» [7, с. 112]. Звісно, найпотужніше обмінна міжнародна та вітчизняна фестивальна мапа України представлена у межах візного «подієвого туризму», що сприяє популяризації багатогранного автентичного образу нашої культури. Зокрема, авторські культурно-мистецькі проекти, кураторами яких були представники, викладачі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Оксана Сапіга та Катерина Полянська, реалізовувались на міжнародних платформах у формі дитячих музичних фестивалів, фестивальних конкурсів для дітей «New Star Rudaga 2019» (18–26 червня 2019 року, Латвія, м. Юрмала), X Міжнародного фестивалю-конкурсу «Перлини мистецтва» (4–5 травня, 2019 року, м. Львів), «Різдвяні вечори в Лапландії» (2–14 січня 2020 року, Санта Парк) в м. Леві в Фінляндії тощо. Таким чином, успішна організація міжнародних дитячих фестивалів синтезує художню й туристичну сфери, продукуючи концепцію організації міжнародного туризму в фестивалній проекції.

Водночас дитячий фестиваль у даному контексті є показовою культурною практикою, де відбувається усвідомлення себе як самоцінного, з власною суб'єктивністю, зокрема дитячою суб'єктивністю, що дозволяє ідентифікувати нашу культуру як дитиноцентричну не лише у форматі загальнокультурному, а й індивідуальному задля можливості проникнення до світу дитини, поглянути її очима на те, що відбувається в ній самій, побачити дитячі оцінки. Адже кожна людина володіє своїм, власним дитинством, яке тією чи іншою мірою архівується, зберігається у спогадах, навіть у тих, хто з певних причин не може пригадати чи витіснить з пам'яті деякі риси свого дитинства. Однак пам'ять онтологічно присутня і приховано впливає на все подальше наше життя. З цього приводу Жан-Поль Сартр фіксував із власних спогадів

наступні переживання: «В п'ятдесят років я зберіг свої дитячі риси, нехай зношені, стерті, зневажені, загнані до глибини, позбавлені права голосу. Зазвичай, вони ховаються в тіні, підстерігають; ледь послабиш увагу — вони підіймають голову і, замаскувавшись, вириваються до світу білого. <...> У кожної людини свої природні координати: рівень висоти не визначається ані її домаганнями, ані достоїнствами — все вирішує дитинство» [16, р. 72]. Відтак, зважаючи на сартрівську сентенцію, подальший вектор та сценарій нашого подальшого буття визначає саме дитинство. Іншими словами, розпізнання, розшифрування особливостей власного дитинства визначає подальше сприйняття й розуміння соціального світу й того, на що діти в ньому здатні, і чого, на жаль, можуть бути позбавлені.

Популярна музична культура утримує високу вітальну активність, комерційний аспект і маркетингову інтенцію, про яку ми зауважували вище. Тому дитина, яка досягла успіху, дуже швидко перетворюється та маркується артистом попмузики і виступає рекламним образом. Однак, цей образ необхідно постійно підтримувати не лише шляхом презентації себе як виконавця, а й відповідністю репертуарного аспекту, своєю причетністю до підліткового світу, інакше втрачатиметься популярність. Для звукозаписних компаній «цінність» дитини-творця продукується в функції засобу маркетингу власної продукції, тобто живого, комерційного образу. Звісно, при цьому не позбавлений власної цінності сам виконавець, продукуючи себе як успішну модель, ідеалізований образ, зрештою гламурну версію самого себе. Недивно, що, починаючи з 70-х років ХХ століття, відбувається комерціалізація потреб дитини, відповідно дитина виявляється цінною для тих чи інших індустрій, культурних та артпрактик, проєктів як об'єкт впливу ринків, як споживач. Звісно, тут криється амбівалентність оцінок: по-перше, щодо «цінності» дитини в контексті оптики споживання; по-друге, цінності дитячої суб'єктності як творця; по-третє, можливості проникнути до дитячого

світу та подивитися очима дитини на те, що відбувається в ньому, побачити, так би мовити, шкалу дитячих оцінок. Тому останній ракурс спрямований на весь комплекс, який утримує фестивална, популярна культура, як-от концертна, культурно-проєктна діяльність, фестивалі, комікси, журнали, інтерв'ювання з популярними зірками, та сприяє творчому становленню молодих людей.

Популярна музична культура, будучи вмістилищем найрізноманітніших мистецьких, культурних практик, постійно знаходиться в процесах обміну творчого досвіду (за різною специфікою — видовою, жанровою, тематичною тощо), де виникає безліч трансмедійних проєктів, що теж певною мірою готує дитину до сприйняття багатомірності картин світу, оскільки дитина, будучи включеною до такого масштабного трансмедійного нарративу, й сама навчається захищатися від інформаційного перенавантаження. Так, продукування урізноманітнення смаків викликає водночас і вибірковість щодо чутливості та розширення емоційного діапазону, сприяє творчій активності. Остання, в свою чергу, за допомогою творчої взаємодії стимулює набуття емпатії, безконфліктної інтерактивності, стратегічного мислення. Недивно, що американська етнограф Маргарет Мід, автор класифікації дитячої культури, акцентує увагу саме на префігуративній культурі, тобто коли старші навчаються у дітей, і узагальнює це наступним висновком: «Старше покоління ніколи не побачить у житті молодих людей свого безпрецедентного досвіду... Цей розрив між поколіннями абсолютно новий, він є глобальним і очевидним», оскільки дорослі ніколи не були молодими і юними в той час, у тому світі, в якому зростали їхні діти [8, с. 360–361].

Особливість дитинства обумовлена наявністю у ньому творчої активізації, продиктованої станом внутрішнього загостреного відчуття свободи, емоційної рефлексії «без гальм». Популярна культура якраз і постає тим благодатним підґрунтям для дитячої реалізації творчості, де розгортаються та відображаються численні бажання/проблеми, які криються у царині дитячого емоційного

світу. Передовсім, це бажання брати й отримувати від життя все, що виражають прагнення до впевненості у непевному, мінливому світі. Адже дитинство є одним із сакральних «бродів», першим, що, за метафоричним висловлюванням і назвою філософського роману Михайла Стельмаха «Чотири броди», в антропологічній традиції окреслює життя: «блакитне, як досвіт, — дитинство, потім, наче сон, — хмільний брід кохання, далі — безмірної роботи і турботи, а зрештою — онуків і прощання» [9, с. 17].

Водночас корпус проблем, пов'язаний з дитячою творчістю, виявом якої в контекстному зрізі постає дитячий фестиваль, актуалізує дослідницьке спрямування до перформативного розширення «культури як інсценування», здійснюючи його як важливу складову культурологічної дискусії, що симптоматично прочитується в таких форматах представлення, як свято, карнавал, ритуали та інші форми дій. Безперечно, перформативність як маркер інсценування життя існував споконвічно, однак саме на долю фестивалних практик як найбільш чутливих до лімінальних періодів, таких як фестивалі, карнавали, випадали трансформації, ритуалізації та інституалізації для нових форматів цілепокладань (національних, ідеологічних, політичних тощо). Так, Ерік Гобсбаум зауважував, що «довкола цих заходів склався потужний ритуальний комплекс: фестивалні зали, регіональні павільйони, театральний поміст, паради, передзвони, живі картини, салюти, урядові делегації з нагоди фестивалю, прийняття, тости і промови» [4, с. 19]. Зокрема, щорічні фольклорні фестивалі в Уельсі — айстедводи<sup>1</sup> — музичні,

театральні та літературні конкурси. Сучасний айстедвод є відродженням традиційних середньовічних турнірів бардів, що поступово занепади в епоху Тюдорів.

Делл Хетевей Хаймс, американський антрополог, фольклорист, соціолінгвіст, звернув увагу на складну історію перформативного підходу та ввів смисловий конструкт-поняття «прорив до продуктивності», щоб описати перехід людських агентів до відмінного «способу існування та реалізації». Поняття «прорив до продуктивності» слугувало об'єднавчим трампліном початкових незалежних інтелектуальних розробок 1950-х, які були базисом щодо теперішнього динамічного розширення та злиття інтересів у дослідженні культурних форм В. Тернера, у запропонованій ним концепції «соціальної драми» як корисного описового та аналітичного інструменту в поєднанні з більш ортодоксальними техніками соціальної антропології. Авторська позиція В. Тернера цінна якраз тим, що відходить від структурно-функціоналістського тлумачення ритуалу та спрямовує увагу на культурну рефлексію щодо перетворення. Ритуали, на думку В. Тернера, є активними і наділені потенціалом щодо продукування змін у культурі: «церемонія вказує, ритуал трансформує» [18, р. 80]. Так, приклад інноваційності та зміни ритуалів демонструє англійський композитор, органіст сер Генрі Волфорд Девіс: «У 1924 р. після смерті Перретта Майстром музики короля став сам Елгар, перший за ціле століття відомий композитор, який обійняв цю посаду, і це було яскраве визнання важливості його музики для королівських ритуалів. Від того часу посаду займали достойні композитори, які й далі порядкували музичним оформленням королівських церемоній. <...> ... кожна велика королівська церемонія мала бути також фестивалем сучасної британської музики. Бекс, Блісс, Голст, Бенток, Волтон і Воган Вільямс писали музику для коронації Георга VI і Єлизавети II. Два коронаційні марші Волтона «Корона імперії» (1937) та «Держава і скіпетр» (1953) змагалися з Елгаровими не лише за багатством мелодії і щедрістю оркестровки, а й тим,

<sup>1</sup> Айстедвод — валлійський фестиваль літератури, музики та поезії. Традиція його започаткування й проведення сягає XII століття. Тоді фестиваль поезії та музики відбувався у замку Кардіган у 1176 році та проводився правителем валлійського королівства Дехейбарт (Рис ап Гріфід). Там вперше й відбулася грандіозна зустріч, на яку були запрошені поети та музиканти з усіх кутків країни. Найкращому поетові та музикантові присуджувалося Почесне місце на бенкеті. Ця традиція збережена й досі.

що стали постійними визнаними концертними творами» [12, р. 127].

**Висновки.** Доведено, що дитячий фестиваль у проекції перформативності акцентує та загострює увагу на проблемі людської присутності. Адже арена дитячого фестивалю — це завжди комунікаційний простір, де діти взаємодіють один із одним, час від часу з'являчись та зникаючи з поля зору один одного, безумовно впливаючи собою на матеріально-тілесному контактному рівні. Однак проблема присутності підкреслюється з особливою гостротою саме у лакунах дитячої комунікації, де проблематизується тема «справжнього» і «несправжнього» буття. Адже нам дано, швидше за все, деякі формальні ознаки присутності: наявність іншого, спільне проживання певних моментів життів, взаємодія. Саме це й виводить на арену

перформанс, додатково висвітлюючи подієвість життя та невід'ємність присутності. Учасники дитячого фестивалю, опиняючись в святковій події, перебувають у певному тактильному, тілесно-до-тиковому форматі з іншими та проходять крізь інші атрибути перформансу, спричиняючи тим самим інтригу людської присутності.

З'ясовано, що розгляд дитячого фестивалю як перформативного феномену уможливає здійснення експерименту та творчих інтеракцій між учасниками, живої взаємодії одного з одним. Цінність таких взаємодій, інтеракцій полягає в тому, що у перформансі безпосередній взаємовплив учасників дитячого фестивалю виявляється набагато продуктивнішим, ніж можливі значення, смисли, та орієнтований на ефект присутності як людиномірної цінності.

## Література

1. Бабушка Л. Д. Фестивалі як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі : монографія. Київ : Видавець ПП Лисенко М. М., 2020. 272 с.
2. Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники : ежегодник. Москва: 1986. С. 80–138.
3. Гейзинга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи, 1994. 250 с.
4. Гобсбаум Е., Рейнджер Т. Винайдення традиції / пер. з англ. М. Климчука. Київ: Ніка-Центр, 2005. 448 с.
5. Гумбрехт Г. У. Продукування присутності. Що значення не може передати / пер. з англ. І. Іващенко. Харків: IST Publishing, 2020. 192 с.
6. Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі: монографія. Київ: КВПП «Тясмин», 2013. 272 с.
7. Литовка О. Фестивальний рух України періоду її незалежності // Вісник КНУКіМ. Серія: Соціальні комунікації. 2013. Вип. 2. С. 111–115.
8. Мид М. Культура и мир детства. Москва: Наука, 1988. 430 с.
9. Стельмах М. П. Чотири броди. Київ: Дніпро, 1995. 592 с.
10. Цвейч Б. Заметки об обществе перформанса. URL: <https://www.album-gallery.ru/lekciya-boyany-sveich-zametki-ob-obshhestve-performansa.html> (дата обращения: 20.10.2022).
11. Bourdieu P. Haute Couture und Haute Culture // Fashion Theory. London. 2020. 846 p.
12. Davies W. A Biography by H. Colles. London, 1942. P. 61–157.
13. Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt, 2004. S. 22.



14. Hall S., Whannel P. The popular arts. Durham: Duke University Press, 2018.
15. Ramiro de Maeztu. El sentido reverencial del dinero. Madrid, 2013. 194 p.
16. Sartre J. P. Les Mots. Nancy: Presses Universitaires de Nancy; Belin Education. 2001. 128 p.
17. Sennett R. The Corrosion of Character: the personal consequences of work in the new capitalism. New York: W. W. Norton & Company, 2000. 176 p.
18. Turner V. Social Dramas and Stories About Them // From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York, 1982. P. 61–88.

## References

1. Babushka L. D. Festy` vaciya yak komunikaty` vny`j apropiator globalizacijny`x interesiv u kul` turotvorchomu prostori: monografiya. Ky` yiv: Vy` davec` PP Ly`senko M. M., 2020. 272 s.
2. Bahtin M. M. K filosofii postupka // Filosofiya i sotsiologiya nauki i tehniki: ezhegodnik. Moskva, 1986. S. 80–138.
3. Gejzinga J. Homo Ludens. Dosvid vy` znachennya igrovogo elementa kul` tury` / per. z angl. O. Mokrovol` s`kogo. Ky` yiv: Osnovy`, 1994. 250 s.
4. Gobsbaum E., Rejndzher T. Vy` najdennya trady` per. z angl. M. Kly`mchuka. Ky` yiv: Nika-Centr, 2005. 448 s.
5. Gumbrecht G. U. Produktivnaya pry`sutnosti. Shho znachennya ne mozhe peredaty` / per. z angl. I. Ivashhenko. Xarkiv: IST Publishing, 2020. 192 c.
6. Kry`vosheya T. O. Estety` chne vy`xovannya v suchasnomu kul` turotvorchomu procesi: monografiya. Ky` yiv: KVPP «Tyasmy`n», 2013. 272 s.
7. Ly`tovka O. Festy` val`ny`j rux Ukrainy` periodu yiyi nezalezhnosti // Visny`k KNUKiM. Seriya: Social`ni komunikaciyi. 2013. Vy`p. 2. S. 111–115.
8. Mid M. Kultura i mir detstva. Moskva: Nauka, 1988. 430 s.
9. Stel`max M. P. Choty`ry` brody`. Ky` yiv: Dnipro, 1995. 592 s.
10. Tsveich B. Zametki ob obschestve performansa. URL: <https://www.album-gallery.ru/lekciya-boyany-cveich-zametki-ob-obshhestve-performansa.html> (last accessed: 20.10.2022).
11. Bourdieu P. Haute Couture und Haute Culture // Fashion Theory. London. 2020. 846 p.
12. Davies W. A Biography by H. Colles. London, 1942. P. 61–157.
13. Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt, 2004. S. 22.
14. Hall S., Whannel P. The popular arts. Durham: Duke University Press, 2018.
15. Ramiro de Maeztu. El sentido reverencial del dinero. Madrid, 2013. 194 p.
16. Sartre J. P. Les Mots. Nancy: Presses Universitaires de Nancy; Belin Education. 2001. 128 p.
17. Sennett R. The Corrosion of Character: the personal consequences of work in the new capitalism. New York: W. W. Norton & Company, 2000. 176 p.
18. Turner V. Social Dramas and Stories About Them // From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York, 1982. P. 61–88.

### ***Oksana Sapiha. Children's Festival As A Performative Phenomenon***

**Abstract.** The children's festival has been studied as a performative phenomenon that actualizes the problem of presence (H. U. Humbrecht) as the highest anthropomorphic value, where imperceptible connections, different from the usual physical presence, are established between the participants. The children's festival is analyzed in the projection of the bodily-material mode, touches, the exchange of which is already embedded in the nature of the performance, which allow the child to find himself in the mode of sensual, aesthetic experiences.

The research methodology was based on post-non-classical, cultural, interdisciplinary approaches. The involvement of a cultural approach to the problem of analyzing a children's festival as a performative phenomenon is productive in several aspects: first, the possibility of considering it in the projection of the concept of presence, where imperceptible connections are established between participants that differ from mere physical presence; secondly, the actualization of the corporeal-material perspective, the body, touches, the exchange of which is already embedded in the very nature of the performance, which allow the child to find himself in the mode of sensual, aesthetic experiences. Thirdly, the children's festival involves consideration of performance culture, where play, celebration, and performance are closely intertwined. Accordingly, children's performance, along with professional specialized training, does not exclude game communication, with the help of which it appears as a kind of "theatre for oneself" and contributes to the author's creation of oneself.

It was found that the children's festival becomes an experimental platform for creative interactions between participants, live interaction with each other. The value of such interactions is that during the performance, the direct interaction of the participants of the children's festival turns out to be much more productive than the possible meanings, meanings and presence-oriented effects.

*Keywords:* performance, children's festival, childhood culture, presence, interaction, ritual, experiment.

# «Сценарність» як основа формування драматичного жанру у першому фортепіанному концерті К. С. Цепколенко «Scenarity» as the Basis for the Formation of the Drama Genre in K. Tsepkoenko First Piano Concerto

СЯ МІН XIA MING  
Аспірант Одеської національної музичної академії Postgraduate student of the Odessa National  
імені А. В. Нежданової A. V. Nezhdanova Music Academy  
veve\_one@163.com orcid.org/0000-0002-9857-3821

**Анотація.** Розглянуто новаторський метод композиторки Кармелли Цепколенко «Сценарна розробка музичного матеріалу», який є її ноу-хау і широко використовується при складанні творів різних жанрів. Пояснюючи дію сценарної розробки, композиторка говорить: «...сценарій існує тільки для композитора на момент творіння композиції. Це програма, яка дає поштовх уяві. І далі автор кодує в звуки і думки, і переживання, і відчуття космопланетарних тенденцій (такий собі вітер всесвіту), і прагнення суспільства, і відгомони власного генетичного коду, вираженого через блукаючий ген пам'яті, і багато іншого, що, врешті-решт, становить композиторський контекст твору. Звичайно, він невідомий ні слухачеві, ні виконавцю. Сприймаючи або вивчаючи опус, представник публіки і музикант наповнюють його своїм змістом, розумінням, переживаннями, відчуттями [7, с. 218].

У статті покроково показано, як К. С. Цепколенко, дотримуючись принципів нових парадигм у сучасній естетиці, створює свій концерт-драму як індивідуальний проект — і за формою, і за структурою, і за особливостями взаємодії оркестрових груп і солістів. Театралізація здійснюється за рахунок надання інструментальним солістам та оркестровим групам індивідуально-особистісних якостей, що вступають у діалогічне спілкування з піаністом-солістом. У статті представлені результати дослідження принципів театральності в симфонічній творчості композиторки, що знаходять вираз у драматургічній контрастності, монтажності композиції, мальовничості, «видимості» образів, відстороненості, картинності оповідання.

*Ключові слова:* розробка сценарію, концерт-драма, індивідуальний проект.

**Постановка проблеми.** У статті детально аналізується «ноу-хау» композиторки — метод «сценарної розробки музичного матеріалу», який дозволяє детально опрацювати кожну драматичну лінію твору, вибудовуючи взаємодію оркестрових груп і солістів. Віддаючи перевагу принципам театральності в розвитку нетеатральних музичних жанрів, композиторка створює свій концерт-драму як індивідуальний проект — як за формою, так і за структурою, а також за особливостями взаємодії оркестрових груп і солістів. Використання принципів театральності спрямовує композиторку на створення нових естетичних моделей, активізує підсвідомість для винайдення нових смислових комплексів як за формою, так і за змістом,

наповнює твір складними діалогічними зв'язками та ігровою енергією. Діалогічне спілкування образів-ролей, їх драматична взаємодія призводить до лінейних напластувань, коли емоційно-вольові напруження, підсилюючи одне одного, створюють картину єдності неоднорідного цілого.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Написанню статті передувало вивчення матеріалів та досліджень щодо методу «сценарної розробки», зокрема праць М. Ю. Перепелиці [8], Г. Ф. Завгородньої [5], Ганни Луніної [7].

**Метою статті** є розкриття особливостей методу «Сценарна розробка» на матеріалі Концерта-драми № 1 для фортепіано та оркестру, виявлення формотворчих та стилістичних принципів,

які спираються на жанрово-стильові контексти, пов'язані з театралізацією, з численними «відсилками» до асоціативно-образних сфер, з мультимедійністю, з драматургічною контрастністю, монтажністю композиції, живописністю, «зоровою» картинністю оповідання.

**Виклад основного матеріалу.** Концерт-драму № 1 для фортепіано та оркестру написано в руслі традицій ХХ століття. Як зазначала М. Ю. Перепелиця, концерт «дещо відходить від історично сформованих канонів і являє собою театральну симфонію-концерт з написаним і побудованим сценарієм розвитку на основі мотивів романів “Фауст” Гете і “Майстер і Маргарита” Булгакова. У концерті-симфонії також можна побачити деякі принципи оперної драматургії і театального дійства: музичні теми і елементи фактури несуть в собі гетевського “Фауста”, “Мефістофеля”, булгаківського “Майстра”, “Воланда зі своєю світою” та інше» [8, с. 146].

К. Цепколенко намагалася надати темам концерту риси театральності, зробити впізнаваними характеристики реальних образів, об'єднати їх наскрізною дією. Переплетення тем любові й долі, сили й ніжності в процесі драматичного розвитку формує складне поліфонічне полотно. У завдання композиторки входило продемонструвати рух почуттів і емоцій героїв, їх розвиток від моментів зародження чуттєвого зерна до вищих ступенів підйому, осяяння засобами музично-інструментальної музики. Так само, як і в театральній виставі, в симфонії-концерті головна роль відводиться драматургії. Конфлікт і його вирішення є суттю драми — чи то роман або спектакль, чи то опера або симфонія. Ця обставина змушує композиторку відійти від уторованого шляху, від канонів, штовхає її до створення форми, адекватної задуму й сенсу драми, що робить твір надзвичайно театральним.

Сценарна розробка концерту-драми базується на літературних творах — «Фаусті» Ж.-В. фон Гете та «Майстрі і Маргариті» М. О. Булгакова. Розробка сценарію принципово відрізняється від програми. На відміну від програми, яка окреслює лише

загальний напрямок розвитку, сценарна розробка у всіх деталях, крок за кроком передбачає дію, сприяючи її розгортанню в просторі й часі.

У першій частині концерту основою розвитку є драматичне зіткнення особистості зі стихією. Концерт складається з двох планів розвитку, один з них представлений п'ятьма фортепіанними каденціями, другий — оркестром. Каденції пронизують форму першої і третьої частин концерту, з'являючись в нетрадиційних для них місцях — то на початку, то в середині симфонічних побудов, а не так, як прийнято — в кінці першої частини, об'єднуючи весь цикл в єдине ціле. У змістовному значенні каденції є своєрідними характеристиками героя, тоді як на оркестр покладено ведення всієї драми в усій її складності.

У першій частині розкривається драма Фауста, друга частина — це зв'язок між двома драмами, своєрідна медитація, третя частина розкриває драму Майстра і Маргарити.

Отже, перша частина заснована на трагедії Гете «Фауст» [3]. «Фауст» за своєю формою є драмою для читання, оскільки масштаб твору не співмірний з театральною постановкою. Скоріше, твір Гете можна порівняти з «Одіссеєю» Гомера: обидві поеми складаються приблизно з однакової кількості рядків — трохи більше 12 000. Літературознавці схильні вважати шедевр Гете драматичною поемою, адже він сповнений ліризму, хоча автор позначив його як трагедію.

«Фауст» завжди захоплював увагу композиторів-романтиків і надихав їх на створення творів, присвячених цій темі. Наприклад, перша симфонія Ф. Ліста так і називалася — «Фауст». Працюючи над створенням симфонічної програми, Лист виділив з усього контексту рух почуттів героїв, афекти, пристрасті, які керували їхніми вчинками. Л. Толстой в критичному нарисі про Шекспіра зазначав, що «Шекспір дійсно має особливість, яка при поверхневому спостереженні при грі хороших акторів може бути представлена здатністю зображати характери персонажів. Ця особливість полягає в умінні Шекспіра вести сцени, в яких виражається рух почуттів. Якими б неприродними

не були позиції, в які він розміщує своїх героїв, якою б незвичайною для них не була та мова, якою він змушує їх говорити, якими б безособовими вони не були, сам рух почуття: збільшення його, зміна, зв'язок багатьох суперечливих почуттів виражені часто правильно і сильно в деяких сценах Шекспіра і в грі хороших акторів викликають, нехай і на короткий час, симпатію до персонажів» [9, с. 291]. Цей рух почуттів, а не діяння героїв і мав намір показати Ф. Ліст в своїй програмі твору. Симфонія складається з трьох частин, кожна з яких носить ім'я одного з головних героїв — Фауста, Гретхен, Мефістофеля. Через характеристики головних героїв Ф. Ліст розкриває філософську глибину і драматизм ситуації.

Р. Вагнер також не обійшов увагою цей сюжет. Спочатку він мав намір створити програмну симфонію і навіть написав першу частину, але ідея не була реалізована і матеріал був перероблений в програмну увертюру «Фауст», де композитор зосередився на болісних сумнівах доктора Фауста, яким він був підданий на самому початку розповіді.

Ф. Шуберт у 17 років був зачарований трагедією Гете і написав на невеличкий фрагмент з неї свій перший шедевр — «Гретхен за прядкою».

На вершині своєї творчості Гектор Берліоз звернувся до твору Гете і написав драматичну легенду «Засудження Фауста» в 4 частинах, 7 картинах з епілогом на лібрето, складене самим Берліозом і Альміром Гендоньєром на основі перекладу Жерара де Нерваля. Берліоз вільно інтерпретує образ Фауста. «Фауст Берліоза — типовий романтичний герой зі зм'ятою душею, змучений протиріччями і болісними роздумами, ніде не знаходить спокою і щастя. Для нього немає порятунку ні на землі, ні на небі, смерть Маргарет не приносить йому відкуплення. Берліоз підкреслює неминучість загибелі героя самою назвою — «Засудження Фауста», а закінчує розвиток сюжету стрибком Фауста і Мефістофеля на чорних диявольських конях в пекельну прірву» [10].

У стилі містичної драми запропонував свій варіант трагедії Гете Шарль Гуно. Розвиваючи ліричну лінію, Гуно в центр опери поставив історію

Маргарити з її любовними переживаннями й трагічною долею, тому до його Фауста ставляться як до ліричного персонажа.

Як бачимо, кожен композитор знаходив у Гете те, що викликало його найбільший інтерес, що ставало джерелом натхнення, і втілював це в своєму творі.

К. Цепколенко знайшла цікавим для себе протиставлення Фауста і Мефістофеля. Злети і падіння Фауста знайшли своє відображення і у фортепіанній партії, і в фортепіанних каденціях, а Мефістофель і все, що з ним пов'язано, отримали втілення в партії оркестру.

Концерт починається досить незвично з точки зору традиційної форми — з фортепіанної каденції. Тут композиторка, слідуючи за розвитком сценарію, дає картину емоційного стану Фауста з його філософськими роздумами та ірреалістичними бажаннями. Побудова основної теми — мотивна. Звукова палітра сприяє тому, що мотиви плавно перетікають один в одний, створюючи виразну картину. Поступово музичний матеріал, що передає емоційне хвилювання Фауста, який прагне викликати дух, стає більш енергійним і швидкі пасажі спрямовуються вгору, перериваючись жорсткими акцентованими акордами, що віщують появу Мефістофеля. Так починається основна частина концерту — твердо і рішуче. Подальший розвиток ґрунтується на цих дисонансних акордах, до яких додаються синкоповані фігури в фортепіанній партії. Загальну картину доповнюють верескливі форшлагги у дерев'яних духових. Фауст закликає:

«Це дух летить, це дух благання вчув.

Одкривсь мені!

Твій повів серце стрепенув

І владно тягне...

Усе єство до тебе прагне!

Тобі віддав навек я серце й душу,

Нехай і вмру — тебе побачить мушу!» [3].

Композиторка прагне відобразити емоційний стан, який може виникнути в людській душі при зіткненні з екстремальним явищем, яким, безумовно, є Мефістофель. Це гранична мобілізація всіх

почуттів, виникнення страху, жаху і підвищена готовність до сміливих рішучих дій, це чуттєва напруга, загальне емоційне збудження. Це також і стан кризи як своєрідний перехідний етап, в якому перебуває головна дійова особа.

Жорстка акордова фігурація в фортепіанній частині вибухає головною партією *Allegro agitato*. Головна тема, яка вперше проходить в фортепіанній партії унісонними синкопованими фігурами, звучить активно, гостро і навіть грізно. Кожне проведення переривається дисонансними акордами всього оркестру з короткими верескливими форшлагами-вигуками. Потім ролі змінюються. Тема експонується в оркестрі, перериваючись жорсткими акордними вставками фортепіано і повертається в оркестр вже більш насиченою звуковою палітрою духових і перкусії. Все це призводить до емоційної кульмінації з кластерними акордами у мідних і фортепіано. Фауст підписує договір. Феерія жаків знайшла своє втілення в емоційному переживанні, і після кульмінації, після першого душевного потрясіння, відбувається розслаблення, розсіювання й послаблення напруги. Сполучна партія починається з протяжних стоячих звуків валторни, які віщують появу другої каденції у фортепіано. Вона повертає нас до елегантного стану героя:

«О повний місяцю ясний,  
Мій друже тихий і сумний!  
Коли б востаннє з висоти  
Мої страждання бачив ти  
За цим столом чувань нічних,  
Між цих пергаментів і книг!» [3].

Після драматичної кульмінації, при якій «спалюється» почуття страху і жаху, настає психологічна розрядка. Фауст починає свій шлях до оновлення, в свідомості ще є елементи елегантних почуттів, роздумів, просвітленої концентрації, філософії. Однак Фауст вже на порозі змін, які перевернуть все його життя з ніг на голову. Цей хвилюючий стан відчуття нового починається в середині каденції (*rosso a rosso accelerando a crescendo*), в текстурі з'являється безперервний рух вісімками, рух прискорюється і динамічно посилюється, що призводить до невеликого емоційного сплеску, який,

незабаром, змінюється елегантним настроєм.

Каденція створює емоційний фон, на тлі якого народжується побічна партія *Andante cantabile*. Інтерпретуючи Фауста як ліричного героя в цьому епізоді, композиторка допускає ліричні відхилення, які можна трактувати як мрії Фауста про майбутнє: м'якість, ніжність і розслаблююча одноманітність хвилеподібних переливів в фортепіанній частині створюють фон для появи сольного кларнета. (Забігаючи наперед, слід зазначити, що ця ж тема з'являється в кінці третьої частини концерту, ніби поєднуючи образ Фауста та Майстра.) Потім тема змінює регістр, поступово до неї додаються струнні в оркестровій частині, заповнюючи простір м'якими приємними звуками.

Наступне проведення теми при тому ж акомпанементі тягучих, солодкозвучних сонорних структур оркестру повертається в партії рояля, де тема набуває акордової фактури, міцнішає, ніби стверджує у власних мріях. Триразове позиціонування теми в різних текстурних модифікаціях створює ґрунт для домінування ідилічного стану в цій симфонічній картині.

Розділ *Riu toso* знайомить нас з іншим емоційним станом. Фауст і Мефістофель потрапляють на свято Вальпургієвої ночі:

«Біжать, летять, свистять, стукочуть,  
Скриплять, шиплять, киплять, клекочуть,  
Смердять, іскрять, горять, печуть!  
Відьомський дух повсюди чує!  
Держись мене, бо зразу відітруть.  
Та де ж ти?» [3].

Тут все переплуталось — відьми проносяться повз, демони, кікімори й чорти перегукуються одне з одним, чаклуни гіпнотизують і викликають видіння. У цій атмосфері гуляння, стихії пороку Фауст відчуває щось на зразок каяття:

«Чи ж не тинявся я бурлакою бездомним,  
Недолюдком без просвітку й мети,  
Неначе водоспад, що в льоті карколомнім  
Шумить в зівищу хлань з жахної висоти...» [3].

Після зустрічі з привидами Маргарити під впливом побаченого Фауст відчуває докори совісті й кидається рятувати дівчину:

«Ти в даль вдивися пильно:  
Он дівчина, прекрасна і бліда;  
Мов скована — така її хода,  
Лесть сунеться — повільно йде, повільно...  
Мені здається, впізнаю  
В ній Гретхен милую мою» [3].

Цей епізод за формою є розробка сонатного алєгро. Фортепіанна партія й партія оркестру зливаються воедино, щоб створити цілісну картину чуттєвої феєрії. З перших тактів розробки разом з ударами тарілок з'являються пасажі в дерев'яних духових, які розділяються кластерами в партії фортепіано і завершуються ударами великого барабана разом з різкими синкопованими акордами в усього оркестру. Поступово посилюється фактурне нашарування, додаються ударні, особливо малий барабан, посвистують флейти, у складному синкопованому ритмі з'являються призовні активні елементи в труб, у струнних згущується фактура, яка доповнюється динамічним малюнком кластерів у партії фортепіано. Все це призводить до кульмінації, яка фіксується дзвінкими вигуками труб, що повторюються в ритмічному малюнку, і раптом все скочується в пасажі, що висходять із нижнього регістру на тлі лінарного багатоголосся всього оркестру. Драматизація цього епізоду досягається створенням просторової перспективи за участю багатьох «дійових осіб» шляхом складних фактурних напластунів вертикалі та горизонталі, «верескливих» співівок дерев'яних духових, синкопованих ударів перкусії та всього оркестру, а також активною моторною функцією фортепіано.

Підкреслюючи особливу роль перкусії в цьому епізоді, Г. Ф. Завгородня зазначає: «Необхідно підкреслити специфічну роль групи ударних інструментів, яскрава характерність яких, чітка реєстрово-темброва вивіреність їх у просторовому діапазоні симфонії виділяють їх у незалежний та самостійний пласт, що розвивається за своїми внутрішніми законами. У центрі цих законів — свобода метроритмічного дихання з особливою «аритмією» пульсуючого фону

та одночасно колористична багатощаровість, з виділенням окремих тематичних елементів у самостійні лінії» [5, с. 165].

Все разом створює враження справжнього шабашу. Поступово моторний рух призводить до фанфарної теми, яка, кілька разів повторюючись, вводить до третьої фортепіанної каденції. Перша її частина дуже віртуозна та активна. Друга частина хіба що нагадає скачку на конях і перетворюється на жорсткі маршляти побудови, які призводять до заключного епізоду розробки. Вся сила драматизму ситуації виражена у цій каденції. Третя каденція драматизмом та динамічною напругою провіщає останній розділ розробки першої частини концерту *Allegro drammatico*. Жорсткі синкоповані акорди оркестру, упереміш з ударними та кластерами фортепіано, призводять до появи фрагментів теми у струнних, все зливається у скачці-марші Мефістофеля та Фауста у супроводі відьом та іншої нечистої сили, які повертаються до міста, щоб врятувати Маргариту. Тематичний матеріал цього розділу розробки побудований так, щоб об'єднати в емоційній єдності партії оркестру та роляю. Тут ніби остаточно поєднуються образні субстанції Мефістофеля та Фауста. Фортепіано підтримує оркестр соковитими кластерами, динаміка наростає і все разом нагадує переможну ходу Сатани. Поступово динаміка згасає і складається враження ходи, що віддаляється. Залишаються репліки фаготу в супроводі ударних та фортепіано, закінчується все звуками самотньої китайської коробочки.

Друга частина народжується з цього останнього звуку першої частини, звуку порожнечі та самотності. Спочатку вибудовується акорд із чотирьох тонів, що послідовно звучать у духових інструментів. Так починається хорал, дещо відчуженого звучання, яке створюється «повзучими» квартово-квінтово-терцевими співзвуччями, які ніби повисають у просторі. Дія переміщується в іншу реальність, де немає почуттів, пристрастей, а є лише холодна велич Космосу. Розвиток цього стану підтримується струнними. Спочатку здалеку з'являється боязкий мерехтливий звук, навіть

не звук, скоріше «привид» звуку, потім ще й ще звуки, які також утворюють собою хорал, який набуває ще більшої ілюзорності та загадковості то розпадаючись на окремі звуки, то з'єднуючись у хоральне містичне звучання. Композиторка для досягнення такого ефекту доручила кожній групі оркестру свій відокремлений пласт, свою індивідуальну роль, ніби наблизивши оркестр до театру.

Перший пласт демонструється дерев'яними духовими в квартово-квінтово-терцевих співзвуччях, які створюють враження порожнечі, незорості, несяжності простору. Звуковий образ другого пласта мігує у просторі напівтонових діапазонів «відчуженими» гармонійними послідовностями, створюючи картину мерехтіння, хиткості, ефемерності, нереальності, потойбічності. Після невеликого вихрового сплеску в арф на тлі цього хиткого пласта з'являється тема у фортепіано — вишукана, трохи химерна і спочатку дуже коротка, їй відразу відповідає віолончель короткою фразою, сповненою туги та смутку. Повзучі кварто-квінтово-терцеві звучання у струнних інструментів зберігають атмосферу позазнахідності простору, космосу.

Друге проведення теми звучить наполегливіше та дещо протяжніше, віолончель також відповідає більш впевнено та протяжніше в часі. Тут хіба що відбувається протиставлення двох чуттєвих позицій: одна злегка примхлива і мрійлива, інша навчена життєвим досвідом і тому у передчутті можливих потрясінь трагічна і сумна.

Якщо перші два проведення теми існували скоріше у вигляді натяків, коротких реплік, то третє проведення теми у фортепіано вже розгорнуте на повне висловлювання і звучить наполегливіше і впевненіше, завзято обстоюючи свою позицію, що ще більше спантеличує віолончелю і вони відповідають довгою фразою в тій же своїй емоційно-чуттєвій позиції на тлі відчуженого звучання струнних у кварто-квінтово-терцевій побудові.

На тлі хоралу в струнних з'являється звучання хоралу в фортепіано. Тема переходить до дерев'яних духових, тоді як в оркестрі посилюється фактура, з'являються нові лінійні нашарування, підключається мідна група, посилюється роль ударних. Фактура

дедалі більше насичується лінійним розвитком окремих послівок, що розташовуються з інтервальним запізненням, що робить фактуру багатшаровою, акорди в партії фортепіано стають жорсткішими, роздратованішими. Завдяки використанню прийомів асинхронного вступу різних голосів, різнопротяжності музичних структур, що вступають у поліфонічні зв'язки, посиленню по вертикалі та горизонталі підвищується загальний емоційний тон, драматизується подійна сторона. Ступінь емоційної напруги з кожним проведенням теми дедалі підвищується, акорди в партії фортепіано, що нагадують хорал початку другої частини концерту, втрачають прозорість і хиткість, стаючи дедалі вразливішими, пронизливо-нищівними. Все разом набуває характеру похмурої ходи, яка досягає свого апогею в кульмінації розділу. Обривається кульмінація двома призовними сигналами в духових. Закінчується частина хоралом духових, який перебивається точковими звуковими краплями партії фортепіано.

Оскільки друга частина, по суті, є «нейтральним полем» між двома драмами, в ній немає вираженого протистояння, тому в ній відсутні фортепіанні каденції, і фортепіано втрачає свою індивідуальну роль, темброво зливається з оркестром, стаючи одним із його інструментів.

Третя частина твору написана вже за сюжетом роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». У концерті два образи — «Фауста» і «Майстра» — зливаються в один узагальнений образ, який переходить з першої частини в третю.

Відомо, що М. Булгаков спочатку планував написати щось на зразок російської фаустіани, а Майстер в оригінальному варіанті роману (який спалив сам автор) називався Поетом і Фаустом. І щоб ніхто не міг сумніватися щодо зв'язку роману з «Фаустом» Гете, М. Булгаков зробив епіграфом до свого твору рядки з твору — відповідь Мефістофеля на питання Фауста: «...та хто ж, на решті, ти? — Я — частка тої сили, що одвіку прагне зла й одвіку ж творить благо...». Цією цитатою М. Булгаков віщує появу Воланда і дає зрозуміти, що у романі пануватиме «нечиста сила».



Історія створення роману не менш трагічна, ніж доля його героїв. Перша редакція роману була написана в 1928–1929 рр. і 1929 року була спалена. У листі до уряду СРСР від 28 березня 1930 р. Булгаков писав: «18 березня 1930 я отримав з Главреперткома папір, який лаконічно повідомляє, що не минула, а нова моя п'єса «Кабала святош» («Мольєр») ДО ПОСТАНОВКИ ЗАБОРОНЕНА. Скажу коротко: під двома рядками казенного паперу поховані роботи в книгосховищах, моя фантазія, п'єса, що отримала від кваліфікованих театральних фахівців незлічені відгуки — блискуча п'єса. Р. Пікель помиляється. Загинули не лише мої минулі твори, а й теперішні та всі майбутні. І особисто я, своїми руками кинув у грубку чернетку роману про диявола, чернетку комедії та початок другого роману «Театр». Усі мої роботи безнадійні» [1]. Однак, як дізнаємося з джерел, восени 1932 р. М. О. Булгаков знову повертається до задуму «роману про диявола»: у тексті з'являються нові герої — спочатку Маргарита, потім Майстер. Дослідники творчості Булгакова пов'язують появу образу Маргарити, а разом з ним теми про велике та вічне кохання з одруженням письменника на Олені Сергіївні Шиловській. «Це була доля», — так пізніше скаже він про зустріч з нею. У 1933–1934 рр. Булгаков інтенсивно працює над рукописом. «Дописати раніше, ніж померти» — такими словами він 30 жовтня 1934 року почав чергову редакцію роману (скільки їх було, дослідники ще й досі не визначились). Структура твору остаточно склалася у 1937 р., тоді ж з'явилася і безсмертна назва «Майстер та Маргарита». Письменник продовжував робити виправлення в тексті до останніх днів життя (він помер 10 березня 1940 р.). Публікацією роману займалася його вдова: у 1966 (№ 11) та 1967 (№ 1) журнал «Москва» він був нарешті надрукований, хоча й з численними спотвореннями. Дослідники підрахували, що було зроблено 159 купюр, «приблизно 12% тексту». Вперше повний текст був надрукований у Парижі 1967 року, 1969-го — у Франкфурті-на-Майні, а на батьківщині автора — лише 1973 року. Роман «Майстер і Маргарита» багато разів перевидавався, зокрема й іспанською

мовою. Перший іспаномовний переклад роману «Майстер і Маргарита» був опублікований в Мадриді видавництвом «Alianza» в 1968 році і перевидавався майже щорічно, а в 2004 році мексиканське видавництво «Lectogum» опублікувало другий іспаномовний переклад роману «Майстер і Маргарита», виконаний кубинським письменником і перекладачем Хуліо Травієсо Серрано [11]. Відомий іспанський літературний критик і письменник Хосе Марія Гелбензу [12] в передмові до іспанського перекладу роману пише, що Булгаков в образі Воланда показує нероздільність добра і зла, що закріплено епіграфом до роману. Слова Мефістофеля повною мірою характеризують булгаковського персонажа — Воланда.

Деякі дослідники вважають, що «Майстер та Маргарита» — це роман-міф. Так, Б. М. Гаспаров пише: «На відміну від традиційного історичного роману, що знаходиться в рамках традиційного історичного мислення, де існують різні дискретні плани, що в кращому разі виявляють схожість між собою (у вигляді “злободенних” історичних сюжетів), тут минуле й сьогодні, побутова реальність і надреальність — це просто одне й те саме, єдина субстанція, що переливається з одного стану в інший по тисячах каналів, так що кожен такий перехід виявляється подібним до повороту калейдоскопа, з нескінченним розмаїттям змінюючи розстановку, поєднання, членування й розподіл все тих же елементів» [2].

Признаючи подібність роману Булгакова до «Фауста» Гете, дослідники відзначають і цікаві розбіжності. Так, наприклад, булгакознавець А. Зеркалов [4] і мексиканський дослідник Домінгес Мічель [13] вважають, що роль Фауста в романі грає не Майстер, а Маргарита — адже саме вона укладає договір з Воландом, щоб звільнити Майстра.

У написанні роману Булгаков користувався кількома філософськими теоріями: на них були засновані деякі композиційні моменти, а також містичні епізоди та епізоди ершлаїмських розділів. Так, у романі відбувається взаємодія трьох світів: людського (всі люди у романі), біблійного (біблейські персонажі) та космічного (Воланд і його почет).

Повертаючись до твору К. Цепколенко, зазначимо, що у третій частині концерту *Allegro energico*, як і в першій частині, композиторка будує драматургію на основі сценарного розвитку, але вже за романом «Майстер і Маргарита». Складність полягала в тому, що в творі Булгакова був використаний прийом розміщення роману в романі, де переплітаються фантастична реальність того, що відбувається в Москві, і історична реальність того, що відбувається в Єршалаїмі. Не маючи можливості відобразити ці два плани, композиторка зосередилася на подіях роману, що мали місце у Москві.

Починається третя частина акцентованим сплеском ударних і потім мірним рухом у струнних, що нагадує скачку; іноді зосереджений рух розрізається синкопованими вставками тромбонів. Це Воланд зі своїм почетом наближається до Москви. Синкоповані фанфарні елементи в тромбонів звучать призовно, ніби передбачаючи майбутні події. Сплеск перкусії передає цю тему партії фортепіано, яка проводиться на тому ж мірному фоні струнних, обростаючи різкими форшлагами на кожному звуці, що надає їй додаткову жорсткість і зухвалість.

Черговий сплеск перкусії поєднує ці дві теми (у фортепіано і тромбонів), причому в партії фортепіано використовуються фрагменти теми в маршлятному посиленні. Наступний сплеск виводить тему в мідну групу духових разом зі струнними, де на кульмінаційних гребнях додається дрібний барабан, який подібністю до військового маршу надає відчуття невідворотності того, що відбувається. Похмурі тромбони завершують цей епізод.

Потім все застигає й з глибини починається четверта фортепіанна каденція *Rubato presto*: тема спочатку будується на матеріалі інверсійних секундових кластерів, які різко й активно звучать на тлі перекотистих низьких гучних пасажів у партії лівої руки.

Інший елемент теми активно переміщається по всіх регістрах клавіатури, закінчуючи кожне проведення жорстким секундовим акцентом. Тема розсувається на всю широту регістру, де в партії

лівої руки загрозливо гудуть пасажі, а в партії правої руки у верхньому регістрі повторюється та сама поспівка, яка через повтори закріплюється у верхньому регістрі і стає тлом, на якому з'являється тема Воланда, яка проходить у мідних духових, посилена ударними із завихреннями дерев'яних, струнних і всього оркестру. Несподівано цей елемент теми мідних духових разом із ударними та пасажами флейт, досягнувши кульмінації, раптово обривається. Жалібні інтонації у струнних починають наступний розділ *Meno mosso*.

Приглушені репліки тромбону, жалібні інтонації струнних перетинаються пасажем фортепіано, який завершується ударами китайської коробочки разом з перкусією. Ця структура повторюється кілька разів, піднімаючись вгору по регістрах, входить в наступний епізод, який побудований на тріольних низхідних пасажах у фортепіано, і фрагментах теми в інверсії у дерев'яних духових інструментів. Три плани, на яких побудовано цей фрагмент, — неквапливі пасажі фортепіано, фрагменти теми у дерев'яних духових та підтримка оркестру — створюють картину затишшя, затишшя перед бурєю. Поступово все змовкає.

Остання каденція фортепіано *Rubato largo* починається елегійно. Кризь розбиті арпеджовані акорди проглядає тема в унісон у партії правої руки, елементи теми проходять то в низькому, то у високому регістрі. Поступово тема обростає звуками і вже в акордовому втіленні набуває риси залізної хватки, яка з тупою грубістю жорстко багаторазово скандує останній акорд. З останнім ударом акорду починається епізод, який можна позначити як «диявольське фугато». Вкрадливо починає свою тему фагот, на яку у фугато накладається флейта, тромбон та інші інструменти, які всі разом створюють напружену звукову картину, яка розрізається різкими звуками мідних духових, що глісандують, і завершується ударом великого барабана. Ці глісандуючі звуки у духових можна трактувати як останні уїдливі жарти почету Воланда.

Знову з'являється мірне тло акомпанементу в струнних, що символізує скачку, на тлі якої з'являється перетворена тема побічної партії з першої частини, яка спочатку проходить у низькому регістрі у контрабасів та віолончелей, потім переходить до скрипок і нарешті тепер звучить повно та пристрасно в усього оркестру як гімн коханню.

Несподівано вона переривається репліками фортепіано у супроводі призовних фігур у мідних духових на тлі звукового супроводу всього оркестру. Потім знову з'являється мірний рух, який супроводжується ударами литавр та інших ударних інструментів. Це створює дуже насичений густий колорит, крізь який у високому регістрі в струнних прорізається тема кохання, що згодом тоне в подальшому звуковому потоці, в якому беруть участь усі інструменти оркестру і фортепіано на граничній гучності. Поступово все стихає, звучать останні репліки тромбону та глухі удари великого барабана. Воланд і його почет покинули Землю. У повній тиші, після величезної напруги, виникає на тлі акомпанементу фортепіано та оркестру тема кохання, яка мірно пливе у виконанні гобою. Майстер і Маргарита здобули свій вічний спокій.

Внутрішній драматизм концерту досягається внаслідок наскрізного розвитку музичних образів завдяки тематичним мостам, які об'єднують усі три частини в єдину виставу, в якій буквально зримо відчутні рельєфно-опуклі сценарно-фабульні пласти твору, що відкривають перед слухачем світ емоцій.

**Висновки.** Як показав наш аналіз, визначальним у фортепіанній творчості композитора є індивідуальний проект твору, що базується на сценарній розробці драми. Тут композиторка виступає в ролі, яка з'явилася у зв'язку із застосуванням методу сценарної розробки, а саме в ролі режисера музичного процесу, який формує музичний

матеріал з огляду на його фактурну, часову та просторову форми.

Концепція фортепіанного концерту композиторки перебуває у руслі трьох взаємозалежних творчих концепцій — драми як основного принципу розгортання художньої форми, сценарної розробки музичного матеріалу як способу зіставлення та розвитку всіх елементів до цілого і довільної форми індивідуального проекту, що створюється разом із кожним конкретним твором. Автор, довільно оперуючи музичними та позамузичними засобами для кожного твору, створює неповторну форму як індивідуальний проект, формуючи спектральний ареал із різнорідних різножанрових елементів. Навіть у назві твору автор вказує на жанрову синтетичність, підкреслюючи, що це концерт для фортепіано та оркестру, у такий спосіб показуючи рівноправність концертної та симфонічної діади. Віддаючи перевагу принципам театральності в розвитку нетеатральних музичних жанрів, композиторка створює свій концерт-драму як індивідуальний проект і за формою, і за структурою, і за особливостями взаємодії оркестрових груп і солістів. Показано, що використання принципів театральності спрямовує композиторку до створення нових естетичних моделей, активізує підсвідомі структури на залучення нових за формою та змістом смислових комплексів, наповнює твір складними діалогічними зв'язками та ігровою енергетикою. Авторка насичує фортепіанний концерт рольовими побудовами, які у своєму розвитку обростають емоційними нашаруваннями та сенсами, посилюючи драматизм твору. Діалогічне спілкування образів-ролей, їхня взаємодія призводить до лінеарних напластувань, коли емоційно-вольові напруження, посилюючи один одного, створюють картину єдності різнорідного цілого.

## Література

1. Булгаков М. А. Письмо Правительству СССР. URL: [https://lib.misto.kiev.ua/BULGAKOW/b\\_letter.dhtml](https://lib.misto.kiev.ua/BULGAKOW/b_letter.dhtml) (дата обращения: 27.08.2022).
2. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». URL: <https://shakko.wordpress.com/2016/05/01> (дата обращения: 27.08.2022).
3. Гете Й. В. Фауст. Трагедія / Пер. з нім. М. Лукаш. Київ: КЕТС, 2012. 399 с.
4. Зеркалов А. И. Этика Михаила Булгакова. М.: Текст, 2004. 239 с.
5. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества. Аналитические очерки: монография. Одесса: Астропринт, 2012. 304 с.
6. История создания романа «Мастер и Маргарита». URL: <https://obrazovaka.ru/sochinenie/master-i-margarita/istoriya-sozdaniya-romana.html> (дата обращения: 27.08.2022)
7. Лунина А. Композитор в зеркале современности: в 2 т. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. Т. 2. 472 с.
8. Перепелица М. Ю. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 276 с.
9. Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Л. Н. Толстой. Собр. соч.: в 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 258–314.
10. Цодоков Е. Берлиоз. «Осуждение Фауста» // Belcanto.ru: интернет-портал. URL: <https://www.belcanto.ru/faust-berlioz.html> (дата обращения: 27.08.2022).
11. Bulgakov M. El Maestro y Margarita. Prólogo de Julio Travieso Serrano. México: Lectorum, 2004. 419 p.
12. Bulgakov M. El Maestro y Margarita. Prólogo de José María Guelbenzu. Madrid: Debate, 1990. 378 p.
13. Domínguez Michael Christopher. El Maestro y Margarita // Letras Libres. 2000. № 15. P. 86–88, URL: <https://www.letraslibres.com/mexico/el-maestro-y-margarita-mijail-bulgakov> (last accessed: 27.08.2022).

## References

1. Bulgakov M. A. Pismo Pravitelstvu SSSR. URL: [https://lib.misto.kiev.ua/BULGAKOW/b\\_letter.shtml](https://lib.misto.kiev.ua/BULGAKOW/b_letter.shtml) (data obrascheniya: 27.08.2022).
2. Gasparov B. M. Iz nablyudeniya nad motivnoy strukturoy romana M. A. Bulgakova «Master i Margarita». URL: <https://shakko.wordpress.com/2016/05/01> (data obrascheniya: 27.08.2022).
3. Gete J. V. Faust. Tragediya / Per. Z. nim. M. Lukash. Ky`yiv: KETS, 2012. 399 s.
4. Zerkalov A. I. Etika Mihaila Bulgakova. M.: Tekst, 2004. 239 s.
5. Zagorodnyaya G. F. Polifonicheskie osnovy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva. Analiticheskie ocherki: monografiya. Odessa: Astroprint, 2012. 304 s.
6. Istoriya sozdaniya romana «Master i Margarita». URL: <https://obrazovaka.ru/sochinenie/master-i-margarita/istoriya-sozdaniya-romana.html> (data obrascheniya: 27.08.2022)
7. Lunina A. Kompozitor v zerkale sovremennosti: v 2 t. K.: DUH I LITERA, 2015. T. 2. 472 s.
8. Perepely`cya M. Yu. Teatral`nist` u neteatral`ny`x muzy`chny`x zhanrax tvorchosti Karmelly` Cepkolenko : dy`s. ... kand. my`stecztvoznavstva: 17.00.03. Ky`yiv, 2017. 276 s.
9. Tolstoy L. N. O Shekspire i o drame // L. N. Tolstoy. Sobr. soch.: v 22 t. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1983. T. 15. S 258–314.
10. Tsodokov E. Berlioz. «Osuzhdenie Fausta» // Belcanto.ru: internet-portal. URL: <https://www.belcanto.ru/faust-berlioz.html> (data obrascheniya: 27.08.2022).
11. Bulgakov M. El Maestro y Margarita. Prólogo de Julio Travieso Serrano. México: Lectorum, 2004. 419 p.
12. Bulgakov M. El Maestro y Margarita. Prólogo de José María Guelbenzu. Madrid: Debate, 1990. 378 p.
13. Domínguez Michael Christopher. El Maestro y Margarita // Letras Libres. 2000. № 15. P. 86–88, URL: <https://www.letraslibres.com/mexico/el-maestro-y-margarita-mijail-bulgakov> (last accessed: 27.08.2022).

*Xia Ming. «Scenarity» as the Basis for the Formation of the Drama Genre in K. Tsepkenko First Piano Concerto*

**Abstract.** The article reveals the peculiarities of creating the dramatic form of the Concerto-Drama for Piano and Orchestra. The paper substantiates the principles of dramatization of the composer's piano concerto from the position of her creative method — her own genre concept, namely “scenario development” of musical material and general stylistic foundations of her creative work. The internal dramatic effect of the concerto is achieved thanks to the through development of musical images in the concerto-drama thanks to thematic bridges that unite all three parts into a single performance, in which the relief and convex script-fabula layers of the work are literally perceptible, revealing to the listener a world of emotions and vivid feelings. The article shows that the composer, developing the concerto genre in a dramatic turn, uses playful methods of form-making to enhance the dramatization of his works. In the orchestra part she widely uses the competitiveness of the individual instruments and orchestra groups, in the climactic moments the texture is saturated by poly-linear multi-layered semantic structures. The composer makes innovative use of piano cadenzas that appear on the crest of the hero's emotions, appearing in various structural sections of the concerto and serving as unifying material that binds together the dramatic plot of the concerto. The individual project of the work based on the script featured development of the drama is decisive in the composer's concerto-symphonic works. Here the composer acts as another function that emerged in connection with the application of the script development method, namely that of the director of the musical process, who shapes the musical material taking into account its texture, temporal and spatial forms.

*Keywords:* scenario development, concerto-drama, individual project.

## Mythopoetics of Borys Liatoshynsky's 1910–1930s: the wagnerian context

### Міфопоетика Бориса Лятошинського 1910–1930-х років: вагнеріанський контекст

ІГОР САВЧУК

IGOR SAVCHUK

Доктор мистецтвознавства, професор,  
директор Інституту проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України  
rekus@ukr.net

Doctor of Art History, professor  
Director Modern Art Research Institute of the National Academy  
of Arts of Ukraine  
orcid.org/0000-0002-6882-3404

**Abstract.** The mythopoetics of Borys Liatoshynsky's work is a little-researched phenomenon by modern musicology. Meanwhile, the "projections" of the myth, the outlines of the mythological plot, image, and motive, woven into the artistic plan, open new horizons for understanding the author's concepts. The myth appears to be the key to deciphering the depths of interaction between the author, the work, and the character. Given that Liatoshynsky's artistic ideas of the 1910s–1930s were modernistic, his artistic concepts have absorbed almost all the leading phenomena of European music of the first half of the twentieth century. They became the basis for the further development of Ukrainian musical culture. Without resorting to mythopoetics it is impossible to understand them in their diversity, complexity and contradiction. Mythopoetics, in the context of Liatoshynsky's explorations, is manifested through the reflection of other European cultures, passionary personalities, and the realization of the myth of the hero in the works. This can be seen in the symbolistic chamber works of the 1920s, in operas in which the hero's sacrifice acquires the epic scale of Greek tragedy, and in symphonic works whose characters are characterized by the duality of interpretation of the good and the evil. Wagner's projections in the works of Borys Liatoshynsky of the 1910s and 1930s can be traced in two ways. On the one hand, due to the mythopoetic symbolism of the intentions of the Ukrainian composer, the kaleidoscopic discreteness of symbols-images-myths, obtained from the work of Scriabin, a consistent Wagnerian. A deeply tragic attitude showed itself to be an alienated imagery of concepts during an attempt to heal the traumatic experience of the First World War and the Civil War. On the other hand, the Wagnerian version of the heroic myth became basic for Liatoshynsky and was used in opera and symphonic concepts. This confusion of the myth, its symbolic and tragic context, was traumatically reflected in the fate of his Second and Third symphonies, and in its general form is embodied precisely in opera ideas.

*Keywords:* mythopoetics, Borys Liatoshynsky, opera "Shchors", opera "Golden Hoop", Richard Wagner.

**Problem statement.** The mythopoetics of composers' work is never stable or complete in the constructive sense. Every time it is noticeable on different levels-dialogues: the dialog between composer and the main character of his work, the dialogue between the researcher and the artist, the dialogue between the artist and cultures, which, in essence, make the interpretation of personal mythologies clear in creative ideas. However, the "projections" of the myth, its outline (the plot, mythological image, topic, etc.)

are woven into the concept, and uncover new horizons of understanding of the artist's intention. Here, the myth becomes a kind of a key which deciphers the depth of the autocommunication between the artist, his work, and its protagonist. In the context of Liatoshynsky work, this becomes clear through the reflection of European culture trends, passionary personalities, and implementation of the hero's myth. This is evident in the symbolism of his chamber works of the 1930s, in sacrifice of the protagonist in his

operas, in the protagonist of his symphonic works of dual interpretation of the good and the evil. In this context, the figure of Richard Wagner is important as the one that defined the direction of the art and life of Borys Liatoshynsky in 1910–1930.

Let us dwell into several aspects of the problem which include the composer's reception of Wagnerian mytho-creation. Here Lyatohsinskiy rediscovers myths in the stylistic field of symbolism and acts as a successor of Wagner mythological theater. Here "the mythopoetic thinking plays the role of the artist's worldview, and becomes his artistic method, because it is the result of poetic act as an act of myth creation. At the same time the mythopoetic becomes the object and the method of exploration of work of art or methodological principle of a given artist" [4]. The novelty of this research lies in the description of the components of Borys Liatoshynsky's mythopoeitics as reflections of mythological concepts of Richard Wagner, their outlines in the plot, imagery, motives woven in the artistic universe of Ukrainian author which become the key to decipher his ideas.

The purpose of this research is to conduct the comprehensive analysis of Wagnerian mythologies in the work of Borys Liatoshynsky on the example of his chamber-vocal and opera works.

One of the tasks is to give a comprehensive analysis of Wagnerian mythology as a landmark phenomenon in the work and life of Borys Liatoshynsky in 1910–1930s and to define its impact on the artistic priorities of Ukrainian composer.

**The research.** At the early stage the German culture had a strong presence among the significant priorities of the composer. In his musical composition class Reinhold Gliere planted the principles of the Russian academic stylistics, which were linked to the traditions of Sergei Taneev school, and actively promoted German culture, the ethnic representative of which he was himself. Out of 18 romances that were written in 1913–1914, 15 were written to the poems by Russian poets and three compositions were written to the works of German poets — H. Heine (translated by S. Nadson and A. Tolstoy) and R. Hauen-schild, better known by his pseudonym Max Waldau.

This can be the evidence of certain expansion processes that took place in Kyiv's artistic circles of that time, with just one dominant culture, while others, being subjected to assimilative influences were ignored as less valuable for the mainstream academic discourse. Neither Polish influences, which were ethnically native to Liatoshynsky, nor Ukrainian influences, which were territorially native to composer, were found in Liatoshynsky's work until 1926, when the *Overture on Four Ukrainian Folk Themes, op 20* was written. The Polish theme will be revived only in the mature period of the composer's work. It is natural that the year when the composer returned to his origins was 1953, when J. Stalin died and gradual cultural revival began. In 1930–1940s — during the times of the Stalin's terror — the Soviet composer had no nationality, much less as compromising as Polish origins.

Aleksander Skryabin's art had a deep impact on Liatoshynsky's mythopoeitics. The origins of the Skryabin symbolism lie in the aesthetics and mythopoeitics of Wagner. Dynamic inspiration, characteristic timbre of orchestral color, inner concentration and somewhat magical expressiveness, exaltation in outlining of the imagery and meaning define Skryabin as well as Wagner's artistic concepts.

It is evident from the sources that Liatoshynsky was deeply impressed by the Skryabin's socio cultural and stylistic image. It absorbed principles of Wagner but "exists beyond the boundaries of Wagnerian form, strives for new ways of expression: for a new harmony, new rhythmic structure, a further change of orchestra — it is very much like he is continuing the novations of Wagner but in more categorical way" [1, p. 204]. Liatoshynsky was an active supporter of Skryabin, whose influence is seen in a number of compositions written in 1910s. Liatoshynsky also turned to Skryabin, an activist of new music, and his works when improving his piano skills<sup>1</sup>.

Almost complete archive of "Russian musical newspaper" (*Russkaya Muzikalnaya Gazeta — RMG*)

---

<sup>1</sup> In the composer's diaries from 1914 we find entry about him playing "Enigme" (op. 52 № 2) at home.



of 1897–1917 can be found at the archive of the Memorial museum of B. Liatoshynsky in Kyiv. Notes in pencil or bookmarks can be found on the pages of the newspaper just opposite the news about events associated with Skryabin. There is a bookmark in RMG issue 16/1906 at the piece about the concert of Vera Skryabina, the first wife of A. Skryabin. In the newspaper *Kyivska Mysl'* from November 23, 1913 we read about the first concert of Skryabin in Kyiv<sup>2</sup>. The second visit of A. Skryabin to Kyiv took place just before the death of the composer — in March 1916. It was then when Liatoshynsky was listening to Skryabin's performance. The documents, which are kept at the Memorial cabinet-museum, prove that Liatoshynsky visited Skryabin's concert on March 3, 1915. From sources we learn that in addition to concerts a number of meetings with students of Kyiv Conservatory took place. It is possible that Liatoshynsky, who was the student of composition class by R. Glier, was present at these meetings. On October 1915 the Kyiv branch of IRMT organized a symphonic concert of Skryabin's works under the direction of R. Glier<sup>3</sup>. There is a news in number 21–22 of RMG, May 15–22, 1916, about the evening in memory of Skryabin, organized by Kyiv branch of IRMT, where the poet Vyacheslav Ivanov read the essay "Skryabin's View on Art", and the famous pianist Alexander Goldenweiser performed a number of works by O. Scriabin, including Sonata No. 10. On March 30, 1916, a concert of the symphony orchestra of the conservatory was held under the direction of R. Glier, dedicated to the anniversary of the composer's death.

In addition to polyphony, R. Glier intensively taught his students in harmony, orchestration, analysis of musical forms and composition. According to B. Liatoshynsky, the teacher was constantly aware

<sup>2</sup> It is known that in his first performance Skryabin played *Nocturn for the Left Hand* from op. 9, *Preludes* op. 11 and op. 16, *Etudes* op. 8, *Mazurkas* op. 3 and op. 25, *Sonata № 3 fis-moll* op. 23, pieces *Desire* op. 57 and poem *Enigma* op. 52, № 2.

<sup>3</sup> The concert program included *Concert for Piano and Orchestra* op. 20, *Symphony № 3 c-moll* op. 43 and *Le Poème de l'extase* op. 54.

of harmony. In the third year of the conservatory, Liatoshynsky and his fellow students were forced by Glier to make a harmonious analysis of literally all the works by Skryabin [12, p. 69]. It is known that in his works of the 1910s, Liatoshynsky often introduces unprepared detentions in order to create the seconds of friction. It is important for him to achieve the dissonance of romantic texture (early Scriabin), for which he often involves diminished fourth and other chromatic intervals in the melody.

The mystical image of Skryabin has always worried Liatoshynsky. This is linked with the tragic death of Julian Scriabin in June 1919, the son of an outstanding composer. His father's talent was fully transferred to Julian, who in 1918 entered the Kyiv Conservatory in the composition class of R. Glier. B. Liatoshynsky, who was senior student, at the request of Glier, tutored Julian, who instantly became the star of the conservatory, because "... his every movement, every touch of his personality breathed strong, albeit unconscious, talent" [2, pp. 241–242]. Subsequently, this mythopoetic of the lost young soul will be reflected in the chamber and vocal works of the 1920s through frankly tragic images — "the shadow of death that awaits outside the door" (Two romances on poems by Maurice Maeterlinck).

The features of symbolism, which inspired the work of Scriabin, were directly reflected in Liatoshynsky's search. In many ways, symbolist experiments can be linked to Wagner and the influences of letters mythopoetics on the formation of the doctrine of symbolism<sup>4</sup>. Like Wagner, his followers sought to embody the principles of a holistic worldview in their plans and actively explored a form that could reflect the fullness and diversity of being. It is obvious that "musicians did not manifest symbolism, but joined it mainly through plots, literary characteristics and poetic texts of their own musical works" [7, p. 15]. Therefore, literary symbolism influenced the music of that

<sup>4</sup> Close links between Wagner and Skryabin can be traced in *Misteria* and *The Previous Action* — as a consequences of his interest to the ancient cultures, especially of Ancient Greece, in the basis of its interpretation in contemporary times.

period and manifested itself through the imagery and, through the use of plastic-pictorial or sound-imitating elements as expressive means of symbolist ideas.

Borys Liatoshynsky was also inspired by the poetry of the symbolists. In the 1920s, he created a number of romances, the musical material of which was powerfully enriched with appropriate symbolics. The artist is interested not so much in historical time as in a person outside of society. For example, analyzing the composer's creative work in the romance genre, we find out that the circle of images-states covers the extra-real, alienated, un-viable as a paradox of imperfection, the instantaneous of human existence. A striking example is "Moonlights", four romances for a high voice and piano, op. 9 (1924) to the words of poets-symbolists. The tense and sharp sound of this work correlates with the expressionist style of the composer's new musical thinking.

Due to the deep trauma of World War I and Civil War, the mythopoetics of death is reincarnated in the artistic discourse of the 1920s. The openly tragic images as a kind of symbols of the artistic existence of Ukraine in the civil time are called back to life. The hero of B. Liatoshynsky seems to be older than the artist, and therefore prone to self-contemplation, focusing on the past. Often in chamber works, Borys Liatoshynsky describes death as the main antithesis to being. Such a stream of consciousness of the Master revolves around the unattainable, ephemeral, transient, and essentially tragic. Another area of the spatial presentation of the hero is revealed through images frankly tragic, conditioned for the presence by fiction and phantasmagoria.

Everyday reality transforms a romantic young man into an introverted artist, who seeks for creative refuge in self-dwelling or even in meditation. Existential orientation of Liatoshynsky's worldview was influenced by aesthetics of modernism, Wagnerian sense of tragicality of being that is the condition of human existence. This will be embodied through the diverse semantics of death at the level of imagery and meanings.

These characteristics formed a certain kind of artist's worldview that was subconsciously inspired

by eschatological and utopian ideas. From the point of view of the meaning and imagery inspiration, Liatoshynsky's chamber-vocal works were connected to Wagner's ideas through the special understanding of music in its ontological sense. Among the main components are: the idea of atonement (for guilt, sin, curse) as, in romances on the poems of M. Maeterlinck; the artist as a prophet and his cultural mission; the unrequited love as the universal foundation of drama; the tragedy of the limits of being, the outpouring of death, and the interdependence of fatum. Accordingly, among the expressive means — the so-called leitmotivization of art through characteristic, complicated harmonies, the corresponding type of textured organization of musical fabric, unrestrained movement that expands the tonality, the emergence and active use of a 12-step tonality, a conscious departure from the tonal completeness of the works, which will become an expression of the composer's artistic exploration.

The Wagnerian "subconscious discreteness" characteristic to symbolist-artists can be traced in Liatoshynsky's desire to express himself through the allegories and symbols, — the articulation of ideas, each of which plays the role of a myth, followed by its inclusion into the concept and construction of a personal myth. In this context, the model of writing a musical work, consonant with the Schelling intellectual insight, is indicative. In Liatoshynsky's letters to Marharyta Tsarevich in 1914–1915 on the basis of the semantic allusions his own process of creation is gradually revealed. The influences of Wagner's ideas, which were themselves drawn from the works of Arthur Schopenhauer, about the superiority of intuition over intelligence in understanding the world, the romantic idea of the domination of feeling over the mind, the emotional principle over the rational, and therefore the understanding of musical art as such, which reveals the sphere of feelings as one of the most intimate in nature becomes evident from these letters.

The sound field of study in the composition class of R. Gliere was inspired by professional respect for the achievements of R. Wagner. Many years after

graduating from the conservatory, B. Liatoshynsky in August 1934 wrote to his teacher about his success in interpreting Wagner's work before his solo conductor's performance in the last philharmonic concert of the 1933–1934 season: "... On the 12th, I will conduct again. In the first section there is the whole suite from my opera<sup>5</sup>, and in the second, first, Marharyta Oleksandrivna will sing Mozart's aria with the orchestra and variations on his theme, and there will also be Wagner's overture "*The Flying Dutchman*". But now I know this overture as my own, and not as it was yours. In general, I will conduct the whole concert by heart. It will be the closing of the season. I will try to use all the important instructions that you gave me this time" [13, p. 257]. A short but meaningful quote illustrates the importance of the German composer in the professional development of Liatoshynsky both as a composer and, as it turns out, as a conductor.

A big number of scores by Wagner in the archive of the Memorial cabinet museum of Liatoshynsky is an evidence of the authority that German composers had. The big part of scores collection is so-called pocket scores designed for the audience to follow when listening to the live or radio performance. The most used pocket scores, judging by the weared pages, were *The Twilights of Gods*, in three volumes published by Mainz: B. Schott's Söhne publishing house. Each volume has a BM autograph on it. There is no published date, but it is obvious that the books were printed before 1917. There is a score of *Parsifal* printed by the same publishing house and with autograph BM on the title page. It is obvious that the score of *Faust Overture*, published by Breitkopf & Härtel publishing house in Leipzig, in the early 20th century was frequently used. In this collection of Wagner's scores there are pocket editions of *The Introduction and Death of Isolde* (Moscow: Muzgiz, 1932), *Rustle of the Forest from the musical drama "Siegfried"* (Moscow: Muzgiz, 1932), *Overture to the opera "Rienzi"* (Moscow: Muzgiz, 1954).

<sup>5</sup> The composer meant dances from the opera *The Golden Circle*.

In the collection of Wagner's printed works we find *Selected Ouvertures* (Tannhäuser, Lohengrin, Faust) for 4 hands, translated by G. von Bülow (Moscow: Chez P. Jurgenson, before 1917). translated by G. von Bülow (Moscow: Chez P. Jurgenson, before 1917).

There is also a copy of Nuremberg Meistersingers, *Duets for Piano and Fisharmony* translated by August Reinhard (Mainz: B. Schott's Sohne, early twentieth century). Among the claviers we find *Gold of the Rhine* with Russian and German text (St. Petersburg, 1904), *Valkyrie* — a clavier without text with an autograph of Alexander Tsarevich (Milan, before 1917) and the score of *Nuremberg Meistersingers* (Leipzig, C. F. Peters, before 1917). *Duets for Piano and Fisharmony* translated by August Reinhard (Mainz: B. Schott's Sohne, early twentieth century). Among the claviers we find *Gold of the Rhine* with Russian and German text (St. Petersburg, 1904), *Valkyrie* — a clavier without text with an autograph of Alexander Tsarevich (Milan, before 1917) and the score of *Nuremberg Meistersingers* (Leipzig, C. F. Peters, before 1917).

Given the wide array of Wagner's published works, it can be concluded that Liatoshynsky was deeply immersed in the stylistic and stylistic contexts of his work. Mythological plots attracted the Ukrainian composer with their novelty of building operatic stylistics and the expressive depth of Wagnerian variant of the late romantic stylistic discourse. It should also be noted that the music of the German composer was quite popular in the first decades of the twentieth century in Kiev's academic environment. This is evident from the four-handed translations of overtures and vocal numbers of operas for various instrumental companies.

The 1920s, described by Liatoshynsky as the "period of artistic atrocities<sup>6</sup>" shows characteristic markers

<sup>6</sup> The art of 1920s was a *terra incognita* for the composer according to his own testament in the later life. In his letter to Lva Chetvertakova he mentioned the planned performance of *Sonata for Viola and Piano* (1926). The composer writes with obvious grief: «On [November — I. S.] 18th or 19th Olha Parkhomenko will play the Reinhold Gliere concert. But there will be one more performance

of modernism in the work of the composer. Unique features of Liatoshynsky's modernism, in our opinion, are the stylistic and compositional components with a German "flavor". His expressionist style and his modification of the late-romantic composition of the idea made Ukrainian modernism possible. After all, according to O. Kazarenko, in Liatoshynsky's artistic explorations of the 1920s several modern stylizations converged as "the work according to the particular stylistic model [...]. Thanks to the diverse stylistic orientations of Ukrainian composers, it was an important period of accelerated mastery of contemporary aesthetic experience, and putting themselves into the European context for the national musical culture (5, pp. 146–147). In this period, Liatoshynsky actively worked on improving his own visions of forms and genres and at the same time was looking for new means of expression. Later, its totality created the so-called glossary of the author's modernistic expressionism and the role of Wagner's mythopoetic in this quest is paramount.

From the sources we learn that the artist actively replicates the ideas of new music, and its advanced innovations. Even during the 1920s and its ideology of national communism, he is a Kyiv dandy — especially radio judging by the photos of that time — who is aware of all the technical innovations. Possessing this rare technical treasure he was able to listen to almost all the leading radio stations in Europe. If we add to these the advantages of the classical education at the Faculty of Law of the University of St. Volodymyr, where an impeccable knowledge of several foreign languages and Latin was cultivated, we can argue that Liatoshynsky was actively immersed

of my work that is "late" for 34 years. On November 13, in her solo concert for piano, at Small Hall [of Kyiv Petr Tchaikovsky State conservatory — *I.S.*] she will play my Sonata for Viola and Piano in three parts, that go on without intermission, and which was written in 1926 (!!). It was, as it is described, the period of my crimeful formalistic mistakes and crimes. This Sonata — is one of them. It is obvious that I have not fully realised my potential for, after 34 years, I still like this Sonata and I am sorry that I walked far away from the harmonies that are present in it [8, sheet 2].

in the European cultural space with its premieres and experiments. He lived as if over the ideological and cultural guidelines of the USSR regarding the only correct line in the culture. A letter to Marharyta dated October 2, 1935, is indicative in this case. Liatoshynsky muses: "... How does radio work? When I come to Kiev, I will definitely call for St. Kaz<sup>7</sup>. to improve the design of the new receiver. Then it will have a very good reception. Then we can connect it to my old speaker [...] Today, check out how you can hear Paris and London and write to me. Did you catch Italy? Kyiv, probably, disturbs the reception very much. When I arrive, we will improve the receiver" [10, sheet 2]. We would like to add that in the Memorial cabinet-museum there is a collection of German periodicals on radio engineering. They published news in this area, as well as printed monthly programs of broadcasts of German radio stations, including programs of cultural events and concerts of modern symphonic and chamber-instrumental music.

At the same time, B. Liatoshynsky often visited the capital of the USSR. In Moscow, from time to time his works were performed and a number of chamber-vocal and instrumental opuses were printed. A number of his Moscow premieres of the 1920s were the part of the series of concerts of the Association of Contemporary Music (ACM)<sup>8</sup>, an art and music public organization, which has the popularization of contemporary music in various forms, including the organization of concerts as one of its main lines of activity. The Moscow premieres of Liatoshynsky's instrumental works were often performed by Valentina Steshenko-Kuftina, one of the giants of Ukrainian pianism of the twentieth century, a like-minded composer.

<sup>7</sup> Unfortunately, the identity of the person was not established.

<sup>8</sup> During 1924–1931 ACM was active in Moscow and from 1926 to 1929 it was active in Kyiv also. ACM was founded as a branch of International Union of Contemporary Music, founded in 1922 in Salzburg, Austria. In a certain degree ACM was subordinate to the State Academy of Artistic Sciences, a scientific institution that was active in 1921–1932 in Moscow.

In the piano work the mythologem of Steshenko-Kuftina is embodied in musical means in the Sonata for piano op. 13, which Liatoshynsky dedicated to “his pianist” (18, p. 583). We learn about the mythopoetic context of this work directly from the diary entries of the pianist, who wrote that Borys Liatoshynsky “... wrote a sonata, embodying the mythical image of a woman whose portrait he saw in one of the old albums. The second part is the appearance of this image in confrontation with the fatum which destroys this woman of a dream, and everything freezes in a quiet, heartbreaking cry. The portrait of this woman is simple, in the medieval style [...] A simple, thoughtful, and very feminine face” [18, p. 62]. We also learn from the diary that the premiere in Moscow took place “... with great success. He [Liatoshynsky — I. S.] is very pleased, and considers himself obliged only to me” [19, p. 62].

The worldview of V. Steshenko-Kuftina, and her subtle psychological disposition were nurtured on the aesthetics of symbolism. From sources we learn about the friendly relationship of the pianist with the philosopher Alexei Losev, who highly appreciated her skills. Valentina Steshenko-Kuftina was extremely influenced by Losev's philosophical concepts of symbolism of artistic creativity, in which “... the music reveals new spaces of being, creates a new time — a living creative Eternity, overcomes the separation of the world and God, returns being to the unity it has lost and, thereby, returns the individual to himself” [12, pp. 3–13].

A striking example is her comparison of the work of S. Richter with the plasticity of the unfolding of R. Wagner's music in the spirit of Losev's ideas. She writes that Richter contributed “... Wagner's passionate love and confession [...] the main conditions of the performance: visual imagery, plasticity and elasticity of rhythm, the immediacy and the ease of technique, the speed of orientation, liveliness of temperament [...] The high and pure level of feelings imposes on Richter's performance an unforgettable nobility [...] It is a synthesizing manner of the sum of virtues that will grow a hundredfold, for the soil of the endowment is pure and its roots are nourished by faith” [18, p. 301].

In general, in the pianist's interpretation of the high art, we often trace the discreteness as the isolation of the main elements of the system and their peculiar interpretation in the context of the integrity of the existence of each and every new idea.

In this context, the mytho-symbolism of the piano cycle “Reflection”, which the pianist presented in Moscow in 1926, is indicative. The mythopoetics of this cycle is based on the main plot of Liatoshynsky's non-verbal compositions. Broken, deformed form, intonational sharpness, dissonant combinations of timbre sound realize the ontological narrative — the existence of the hero in the real and ideal worlds. The composer was so fascinated by symbolism that almost the entire instrumental work of the 1920s germinates on the principle of unfolding musical material from the theme-symbol — a laconic source with a special individual intonation structure that is immediately remembered. Actually, the idea of monothematicism can be associated with Wagnerian reminiscences, when parts are intonationally connected with the main theme, and the images created on the basis of the main theme do not disappear, but pass into other works, transform, develop and complement a common dramatic line.

The first monumental project of Liatoshynsky was his opera *The Golden Circlet* (1929), which summarizes the creative experience of the 1910s–1920s. Almost all the composer's creative findings, used in chamber works, find here their ideological and (thanks to the symphonization of the opera) technological completion. Based on Ivan Franko's historical novell *Zakhar Berkut*, the opera *The Golden Circlet* addresses the ideas of the mythological theater of Richard Wagner. In general, Franko's plot appears, from the perspective of modernism “... a kind of anticipation and foresight of the representation of *sacrum* and the mythological and ritual space in Ukrainian modernism. That is why this work should be considered as one of the important stages and examples of Ukrainian neo-romanticism. The architectonics of the story is defined by its ritual and mythological structure, which is one of the brightest manifestations of the pre-modernist worldview and reflection

of the world in Ukrainian fiction” [17, p. 321].

In fact, Liatoshynsky's first acquaintance with R. Wagner's opera took place in 1936. In his Moscow letters to his wife Marharyta we read: “17/X 1935. My dear, did you listen to Lohengrin with me yesterday? In the theater, I imagined that you were sitting with me at the table and I was so sad! Then, it's such wonderful music, really divinely chivalrous and noble. I am very happy that I have even cried listening to it. So, sometimes, I can perceive music without the theoretical composer's thoughts. However, partly because I was alone in the theater and I wanted to go home to you so badly” [9, sheet 1]. This epistolary passage, in which feelings for the beloved Marharyta are combined with Lohengrin's bright love for Elsa, testifies to the fascination with the work of the German composer. Perhaps that is why a monumental portrait of Wagner hangs over the composer's desk in the Memorial cabinet museum, and a bronze bas-relief of the famous German is hanging on the opposite wall.

Let's go back to Liatoshynsky's experience of *Lohengrin* at the Bolshoi Theater in October 1935. Obviously, it was one of the last performances of the 1923 production, coinciding with the 25th anniversary of Leonid Sobinov's work at the Bolshoi Theater. We learn from sources that the opera remained in the repertoire of the Bolshoi until 1936 and had more than 100 performances.

In addition to the incredible declarations of love, in the letter quoted above, we find ironic remarks that testify to a certain degree of flattening of the production during its long run. “Stepanova<sup>9</sup> sang well, but was very ugly, like Ellogia. I don't think Lohengrin would miss her for long. He would find another

<sup>9</sup> Elena Andreevna Stepanova (1891–1978) was a Russian and Soviet opera and chamber singer (soprano), People's Artist of the USSR (1937). In 1908–1912 she sang at the Bolshoi Theater choir, in 1912–1924 and in 1927–1944 she was a leading singer of the theatre. According to the contemporaries, her voice was defined by the crystal clearness of the sound, outstanding coloratura technique and profound artistism. Among her parts from Wagner's operas are *Elsa (Lohengrin)*, *Helmviga (The Valkyrie)*.

one soon. The king sang in a “popular” voice, for he is a people's artist (Petrov)<sup>10</sup>. But Frederick and Ortrude are really good. I wish that Lohengrin (Aleksseev)<sup>11</sup> to sound louder. I didn't like everything about the scenery. I will come and tell you everything in detail. I was impressed by the number of participants in mass scenes and this is good: there were maybe 150 of them, or even 200” [9, sheet 2].

What attracted Liatoshynsky to Wagner so much? Obviously, there is no unequivocal answer, but studying the opera concepts of the Ukrainian composer — both in *Zakhar Berkut* and in *Shchors*, it is impossible not to see the manifestations of Wagnerian mythology in addressing to the corresponding plots, in the implementation and nurturing of the ideas of the Wagnerian opera symphonism, it is impossible not to see the manifestations of Wagnerian mythology in addressing to the corresponding plots, in the implementation and nurturing of the ideas of the Wagnerian opera symphonism.

As for the first, we note that outwardly the composer turns as if to radically different myths, but according to the dramatic development and event dynamics, these plots have quite common archetypal features rooted in ancient myth-making — myths about heroes capable of self-sacrifice. In *The Golden Circlet* it is an ancient legend about proud and fair Tukholians and the death of the protagonist, which destroys the established injustice of the family. In *The Commander*

<sup>10</sup> Vasyliy Radionovich Petrov (1875–1937) was a Russian and Soviet opera singer (bass), People's Artist of RSFSR (1933). He started his carrier at Bolshoy Theatre, wher he was a leading singer in 1902–1937, singing almost every part of the first bass. He performed on the stage with F. Shalyapyn, A. Nezhdanova and other prominent singers. Contemporaries recall his flexible wide-ranged voice; the grace and beauty of his voice along with its power and expectional for a bass singer colaratur technique charmed his audience.

<sup>11</sup> Aleksandr Ivanovich Alekseev (1895–1939) — Russian opera singer, (lyrical tenor), journalist, Merited Artist of RSFSR (1937). In 1925–1927 and in 1929–1939 he was a leading singer of Bolshoy Theatre.

/ *Shchors* we see the myth of a Bolshevik, who is loyal to the party and its leaders, whose self-sacrifice contributes to the liberation of the community from oppression.

Liatoshynsky, in an effort to bring opera closer to life, like Wagner, carries out the idea of symphonizing opera through dramatic and intonational unity. Large vocal-symphonic scenes flow into each other, separated by dramatic monologues and dialogues, which are marked by the sharpness of harmonic thinking and the intensity of melodic-recitative lines, prevail in Liatoshynsky's operas. As in *Lohengrin*, in the *The Golden Circllet* the function of the orchestra is extremely important, because it is in the orchestral part the contrast thematism receives a large-scale symphonic development and dramatic grounding. The orchestra, thanks to its wide and active role in Liatoshynsky's operas, can "... switch from the development of the action to its comprehension, to broad generalizations and conclusions, to the author's emotional assessment, which appears in the final monologues of the main characters [...] it is this feature that genetically goes back to the drama of the *duma* epic" [16, p. 69]. In addition, the composer's approaches to the vocalization of parts are similar to Wagner's. The parts are subject to the principle of melodeclamation, which emphasizes the poetics of the text. In many ways, this satisfies the composer's longing for almost actor-like work with words in music, in the subtle expression of psychologically sophisticated states.

The mythopoetic narrative of both operas by Liatoshynsky is generously inspired by quoting folk intonation sources that formed the basis of the melodic-intonation and leitmotiv system of his operatic ideas. Here, almost every poetic image appears intonationally separate, endowed with leitmotifs, and therefore leittembras. Similar approach was implemented by Wagner, for whom the nomination of the myth was conveyed in the opera through the leitmotiv "... metamorphosis [...] enables modification of characters, and the maximum certainty of quality, which is embodied in the character's name, transforms into maximum variability, up to the transition to the opposite [...] thereby realizing the multilayered structure of the myth" [17, p. 11].

In both operas of Liatoshynsky, leitmotifs, which seem to be woven into the plot of the myth, perform important structural and psychological functions. Leitmotifs indicate not only the characters, but also their psychological state, battle scenes, poetic sketches, etc. The role of timbre drama is extremely important for the Ukrainian composer, as well as for Wagner, when the use of leittembre seems to imply, and therefore direct, the development of dramatic collisions.

The next round of development of opera mythopoetics of Liatoshynsky is observed in the opera *Shchors*. The myth of commander Shchors was transferred to the environment of Stalin's ideological vulgarism of the "myth of the world-historical mission of the proletariat". However, all the design features of the mytho-story have been preserved. As in the *The Golden Circllet*, the main character, capable of self-sacrifice, dies in the finale with the stereotypical behavior of characters from two camps, (of the good and the evil) on the backdrop. Liatoshynsky himself outlined the mythopoetics idea of the *Commander* as a drama built around a hero. This was a reflection of the new ideological myths of Stalinist propaganda. Liatoshynsky "... decided to take as a starting point all work on the opera" "the heroism and fearlessness of the leaders of the party" [15, pp. 9–10]. And if Wagner often implemented his operatic ideas in the zone of Norse mythology, the mythopoetic of *Shchors* is standardized by the canon of Soviet mythology — there is a hero-leader-legend and community, which becomes the background for his feats.

The artistic result obtained by Liatoshynsky has a number of features that are explained by the influences of Wagner's ideas. First of all, this is a symbolism of dramatic action. Thanks to the developed leitmotiv system, its personification in external and internal actions, the character appears as a discussion of the mythology of being, life and death. The composer himself noted that he sought "... comprehensively and vividly reflect the multifaceted figure [Shchors — I. S.] by musical means and to achieve this goal I considered it possible to use all the means of musical expression that seemed to me in this case suitable [...] harmonic sequences, so to speak, leitharmonies, with which

I sought to reflect ideas such as “The will of the leader”, “The will to win”, and others. These leitmotifs play a large role in the musical fabric of the opera” [14, p. 10].

It is worth mentioning the last component of Liatoshynsky's mythopoetics — the myth of Polish culture and the myth of its heroes. This cultural layer comes from the composer's ancestry — his family had its own coat of arms. Polish mythologemes in the artist's work can be seen in the admiration of young Liatoshynsky with the historical chronicles of Jan Dlugosz, in his romantic signature “Borys Yaksa Liatoshynsky”, as well as through the images of his chamber and symphonic works of the late period. In his letter to Lev Chetvertakov, Liatoshynsky reflects on the genealogy with profound symbolism. Liatoshynsky writes “... wrote a five-part suite based on Polish folk songs, thus honoring once again my grandfather, a former Pole (my father's father). I am going to start its orchestration, and the orchestration will have all sorts of tricks, because I would like these five parts to be something like five pieces of jewelry” [9, Ark. 2]. The image of Poland as terra incognita, an open, but uncharted land, became the last fundamental component of Liatoshynsky's mythopoetics.

In this context, the dialogue between the young Wagner and Polish culture is symbolic. Wagner sincerely supported the struggle of the Poles against Russian expansion in the early 1830s. The revolutionary

uprising became “... the event that filled the soul with the increasing delight” [3]. It resulted in the creation of the overture “Polonia” (1836), a kind of non-verbal Wagnerian myth about Poland. Images of Poland due to “... the most expressive intonations of the songs formed the basis for the development of the motif, created, on the one hand, the continuity of symphonic development; on the other hand, — gave the sound picture, as a kind of hidden programmatic design” [6, pp. 188–189]. These principles, aimed at the ideological integrity of the plan, will subsequently form the basis of Wagnerian expressiveness, and the theme of a heroic nation will be one of the first to inspire Wagner to a philosophical meditations.

**Conclusions.** On the one hand, due to the mythopoetic symbolism of the intentions of the Ukrainian composer, the kaleidoscopic discreteness of symbols-images-myths, obtained from the work of Scriabin, a consistent Wagnerian. A deeply tragic attitude showed itself to be an alienated imagery of concepts during an attempt to heal the traumatic experience of the First World War and the Civil War. On the other hand, the Wagnerian version of the heroic myth became basic for Liatoshynsky and was used in opera and symphonic concepts. This confusion of the myth, its symbolic and tragic context, was traumatically reflected in the fate of his Second and Third symphonies, and in its general form is embodied precisely in opera ideas.

## References

1. Alekseeva, Anna. (2015) Vlyyanye ydey Rykharda Vahnera na stanovlenye synéstetycheskykh form yskusstva Aleksandra Skryabyna y Vasylyya Kandynskoho [The influence of Richard Wagner's ideas on the establishment of synesthetic art forms of Alexander Scriabin and Wassily Kandinsky] In Problemy razvytyya zarubezhnoho yskusstva. Hermanyya — Rossyya. CH. II. Materyaly Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsyy, posvyashchennoy pamyaty Mykhayla Dobroklonskoho (24–26 aprelya 2012 h.). St. Petersburg: Institut imeni Illi Repina.
2. Alschwang, Arnold. (1940) Neskol'ko slov o Yulyane Skryabine [A few words about Yulian Scriabin] In Aleksandr Nykolaevych Skryabyn. 1915–1940 : sbornyk k 25-letyyu so dnya smerty. Moscow — Leningrad: Gosizdat Muzyka.
3. Wagner, Richard. Moya zhyn' [Elektronnyy resurs]. [My life]. URL: <https://libcat.ru/knigi/dojkmumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/41158-rihard-vagner-moya-zhizn-tom> (05.09.2022).
4. Kobzar, Olena. Ponyattya «mifopoetyka»: dynamika doslidzhen' [The concept of «mythopoetics»: the dynamics of research] URL: <http://dspace.puet.edu.ua/handle/123456789/1445> (last retrived September 5, 2022).



5. Kozarenko, Oleksandr. (2000) Fenomen ukrayins'koyi natsional'noyi muzychnoyi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language] Lviv: Vydavnytstvo NTSh
6. Kopot, Iryna. Rikhard Vahner i pol's'ka kul'tura: introspektyva projektu [Richard Wagner and Polish culture: an introspective project] In Nash Vahner. Kyiv's'komu Vahnerivs'komu tovarystvu — 25» [nauk.-populyar. vydannya].
7. Levaya, Tamara. (1991) Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste épokhy. [Russian music of the early 20th century in the artistic context of the era] Moscow: Muzyka.
8. Letter of Borys Liatoshynsky to Lev Chetvertakov. (November 1, 1960) Borys Liatoshynsky memorial cabinet-museum in Kyiv. 2nd sheet.
9. Letter of Borys Liatoshynsky to Lev Chetvertakov. (October 27, 1961) Borys Liatoshynsky memorial cabinet-museum in Kyiv. 3d sheet.
10. Letter of Borys Liatoshynsky to Marharyta Tsarevich. (October 17, 1935) Borys Liatoshynsky memorial cabinet-museum in Kyiv. 3d sheet.
11. Letter of Borys Liatoshynsky to Marharyta Tsarevich. (October 2, 1935) Borys Liatoshynsky memorial cabinet-museum in Kyiv. 2 sheet.
12. Losev, Aleksei. (1971) Symvol y khudozhestvennoe tvorchestvo. [Symbol and artistic creativity.] Moscow: Izvestia SSSR.
13. Liatoshynsky, Borys. (1965–1967) Muzykant. Uchytel'. Druh [Musician. Teacher. Friend] In Reynhol'd Morytsevych Hlyér: Stat'y. Vospomynannya. Materyaly. Moscow — Leningrad: Muzyka
14. Liatoshynsky, Borys. (2002) Epistolyarna spadshchyna: u 2 t [Epistolary heritage: in 2 volumes] Kyiv: Zadruga.
15. Liatoshynsky, Borys. (1938) Vidpovidal'ne i pochesne zavdannya [A responsible and honorable task] In «Shchors»: Muzyka opery kompozytora-ordenonostya B. M. Liatoshyn's'koho. Kyiv:
16. Malozemova, Aleksandra. (1987) Opernoe tvorchestvo B. N. Liatoshynskoho [Opera work of B. M. Liatoshynsky] Kyiv: Muzychna Ukraina.
17. Mykhailiuta, Alina. (2007) Myf y muzyka v fylosofskoy kul'ture pozdnego nemetskoho romantyzma: na prymerе tvorchestva Rykharda Vahnera [Myth and music in the philosophical culture of late German romanticism: on the example of the work of Richard Wagner] In Avtořef. kand. fylosof. 24.00.01 — teoryya y ystoriya kul'tury. Belgorod.
18. Nabytovych, Ihor. (2008) Universum sacrum'u v khudozhniiy prozi (vid Modernizmu do Postmodernizmu) [The universe of sacrum in fiction (from Modernism to Postmodernism).] Drohobych; Lublin: Posvit
19. Steshenko-Kuftina, Valentyna. (2015) Dnevnyky yspolnytel'skoho samopoznannya. Yz lychnoho arkhyya pyanystky. [Diaries of performing self-discovery. From the pianist's personal archive] Kyiv.

## Література

1. Алексеева, Анна. Влияние идей Рихарда Вагнера на становление синэстетических форм искусства Александра Скрябина и Василия Кандинского // Проблемы развития зарубежного искусства. Германия — Россия. Ч. II. Материалы Международной научной конференции, посвященной памяти Михаила Доброклонского (24–26 апреля 2012 г.) : Сб. статей. Санкт-Петербург : Институт имени Ильи Репина, 2015. С. 202–210.
2. Альшванг, Арнольд. Несколько слов о Юлиане Скрябине // Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940 : сборник к 25-летию со дня смерти. Москва — Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1940. С. 241–242.
3. Вагнер, Рихард. Моя жизнь [Електронний ресурс]. URL: <https://libcat.ru/knigi/dojumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/41158-rihard-vagner-moya-zhizn-tom-1> (дата звернення 05.09.2022).
4. Кобзар, Олена. Поняття «міфопоетика»: динаміка досліджень // Електронний архів Полтавського університету економіки і торгівлі. Вип. 36. URL: <http://dspace.puet.edu.ua/handle/123456789/1445> (дата звернення 05.09.2022).
5. Козаренко, Олександр. Феномен української національної музичної мови. Львів: Вид-во НТШ, 2000. 285 с.
6. Копоть, Ірина. Ріхард Вагнер і польська культура: інтроспектива проекту // Наш Вагнер. Київському Вагнерівському товариству — 25» [наук.-популяр. видання]. Київ : Акта, 2021. С. 188–189.

7. Левая, Тамара. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. 166 с.
8. Лист Бориса Лятошинського до Льва Четвертакова. 1 листопада 1960 р. // Меморіальний кабінет-музей Бориса Лятошинського у Києві. 2 арк.
9. Лист Бориса Лятошинського до Льва Четвертакова. 27 жовтня 1961 р. // Меморіальний кабінет-музей Бориса Лятошинського у Києві. 3 арк.
10. Лист Бориса Лятошинського до Маргарити Царевич. 17 жовтня 1935 р. // Меморіальний кабінет-музей Бориса Лятошинського у Києві. 3 арк.
11. Лист Бориса Лятошинського до Маргарити Царевич. 2 жовтня 1935 р. // Меморіальний кабінет-музей Бориса Лятошинського у Києві. 2 арк.
12. Лосев, Алексей. Символ и художественнотворчество. Москва : Из-вестия СССР, Отделение литературы и языка, 1971. Т. XXX, № 1. С. 3–13.
13. Лятошинский, Борис. Музыкант. Учитель. Друг // Рейнгольд Морицевич Глиэр: Статьи. Воспоминания. Материалы / ред. Валериан Богданов-Березовский. Москва — Ленинград: Музыка, 1965–1967. Т. 1: Разделы: Воспоминания о Глиэре; Статьи Глиэра. С. 67–75.
14. Лятошинський Борис. Епістолярна спадщина: у 2 т. / Голов. наук. консультант: Ія Царевич; упоряд. і авт. вступ. ст.: Маріанна Копиця. Київ: Задруга, 2002. Т. 1: Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). 768 с.
15. Лятошинський, Борис. Відповідальне і почесне завдання // «Щорс»: Музика опери композитора-орденоносця Б. М. Лятошинського. Київ, 1938. С. 9–10.
16. Малозёмова, Александра. Оперное творчество Б. Н. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. Киев: Музична Україна, 1987. С. 63–73.
17. Михайлюта, Алина. Миф и музыка в философской культуре позднего немецкого романтизма: на примере творчества Рихарда Вагнера. Автореф. канд. философ. 24.00.01 — теория и история культуры. Белгород, 2007. 23 с.
18. Набитович, Ігор. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму). Дрогобич; Люблін: Посвіт, 2008. 600 с.
19. Стешенко-Куфтина, Валентина. Дневники исполнительского самопознания. Из личного архива пианистки. Киев, 2015. 649 с.

#### ***Ігор Савчук. Міфопоетика Бориса Лятошинського 1910–1930-х років: вагнеріанський контекст***

**Анотація.** Міфопоетика творчості Бориса Лятошинського — явище малодосліджене у сучасному музикознавстві. Між тим, «проекції» міфу, його обриси (міфологічного сюжету, образу, мотиву тощо), вплетені у художній задум, відкривають нові горизонти розуміння авторських концептів, де міф постає своєрідним ключем до декодування глибин автокомунікації між автором — твором — його героєм. З огляду на модерність творчих задумів Лятошинського 1910–1930-х років, його мистецькі концепти абсорбували чи не всі векторні явища європейського музичного дискурсу першої половини XX століття, ставши засадничими для подальшого розвитку української музичної культури. Зрозуміти їх в усьому розмаїтті, складності та суперечливості неможливо без звернення до міфопоетики, що у контексті пошуків Лятошинського прочитується через віддзеркалення впливів інших європейських культур, пасіонарних особистостей, через реалізацію у творчих задумах міфа про героя — від символізму камерних творів 1920-х, втілення жертвовності героя в оперних полотнах на кшталт античної епічної трагедії до героя симфонічних задумів з його дуальністю інтерпретації добра і зла. Підсумовуючи, наголосимо, що проєкції Вагнера у творчому доробку Бориса Лятошинського 1910–1930-х простежуємо через два основні шляхи. З одного боку, через міфопоетичний символізм задумів українського композитора з його калейдоскопічною дискретністю символів-образів-міфів, котра черпалася з творчості Скриябіна, послідовного вагнеріанця. Глибоко трагічне, як і у Вагнера, світовідчуття дзеркалилося відчуженою образністю концепцій у спробі позбутися травматичного досвіту першої світової та громадянської воєн. З іншого боку, для Лятошинського вагнерівський варіант міфа про героя став засадничим для компоновування його не лише в оперних, а й симфонічних концепціях. Ця реконструкція міфа, її символічно-трагічний контекст, травматично відобразився на долі його Другої та Третьої симфоній, а в своєму генералізованому вигляді втілено саме в оперних задумах.

*Ключові слова:* міфопоетика, Борис Лятошинський, опера «Щорс», опера «Золотий обруч», Ріхард Вагнер.

# The Opera Studio of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Stages of achievements

## Оперна студія Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Етапність звершень

ОЛЕГ ТОНКОШКУРА

Методист навчально-методичного відділу,  
пошукувач кафедри історії української музики  
та музичної фольклористики

Національної музичної академії України імені Петра Чайковського  
roleltenor@gmail.com

OLEG TONKOSHKURA

Methodist of the Department of education and methodology,  
researcher of the Department of History of Ukrainian Music  
and musical folklore

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
orcid.org/0000-0002-5366-2177

**Abstract.** The article reproduces a complete picture of the functioning of the Opera Studio of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music in the late 1940s-2000s. The activity of the creative centre is considered taking into account the universality of its status — on the one hand, as a professional musical theatre with its outstanding creative figures and productions, and, on the other — as a powerful educational, creative workshop, where professional training of future opera singers is carried out. The article pays special attention to the international cooperation of Opera Studio with similar European groups. In particular, the article analyzes the 1980 production of G. F. Handel's opera "Deidamia," a joint project of the Pyotr Tchaikovsky Kyiv State Conservatory and the University of Music and Theatre "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig. The tasks included: outlining trends in the development of the repertoire policy of the Opera Studio of this period and clarifying and supplementing information about its most significant stage productions.

*Keywords:* Opera Studio of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Opera "Deidamia," opera creativity, production process, opera director.

**Problem statement.** The Opera Studio of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (hereinafter referred to as the Opera Studio) plays an important role not only in the artistic life of the academy but is also an artistic, educational, cultural, and Educational Center in the musical life of Kyiv and Ukraine as a whole. This is a unique creative workshop, which on the one hand, is a real professional theatre with its repertoire, staff of soloists and orchestra, and, on the other, a training base for the formation of future singers.

The article's purpose is to recreate a complete picture of the functioning of the Opera Studio during the late 1930s-2000s, where the foundation's activities are considered taking into account its universal

status as a professional opera and educational opera house.

The tasks include:

— to follow the trends in the development of the repertoire policy of this theatre during the specified period;

— to find out and supplement information about the most significant stage productions of the Opera Studio;

— to describe the role of the first international project of the Opera Studio — a production of G. F. Handel's opera "Deidamia."

Analysis of recent research and publications. The activity of the Opera Studio, with its inherent cultural-historical and figurative-stage features, is

revealed in the studies of V. Bondarchuk, M. Kopytsia, V. Rozhko, I. Kolodub. However, the question of the stages of the formation of vocal, directing, and conducting aspects of the Opera Studio's activities in preserving and transmitting the best performing traditions during this period is poorly studied.

Main part. A significant and long-awaited event in the artistic life of 1937–38 was the opening of the Opera Studio as part of the solemn events dedicated to the 25th anniversary of the foundation of the Kyiv State Conservatory. At the opening ceremony on December 31, 1938, Daniel Aubert's Opera "Fra Diabolo" was performed with the participation of students of the vocal Department of the conservatory. Volodymyr Piradov, an outstanding Ukrainian conductor, conducted the performance. Yukhym Lishanskyi, a student of Yevhenii Vakhtanov, carried out the artwork and direction. This production was a great success and marked the beginning of an educational theatre for future opera artists at the Kyiv Conservatory. This performance's uniqueness was also the first attempt to stage a full-fledged opera performance with costumes and scenery, not just staging individual fragments of performances, as it was before.

The success of the premiere screening inspired the team to continue fruitful work on opera performances. The studio's repertoire gradually expanded, and the student theatre became a kind of creative laboratory where students and graduates of various faculties — vocalists, conductors, composers, pianists, and orchestras—took their first steps. Among the outstanding singers who first participated in the performances were Pavlo Karmaliuk, Larysa Rudenko, and Ostap Darchuk. During 1939–1941, such operas of classical repertoire as "Yevgenii Onegin" by Pyotr Tchaikovsky, "The Marriage of Figaro" by Wolfgang Amadeus Mozart, "Tales of Hoffmann" by Jacques Offenbach, and others were staged on the stage of the Opera Studio. Their appearance is also due to the creative tandem of Yukhym Lishanskyi and conductor Volodymyr Piradov.

The next period in the history of the Opera Studio began immediately after the end of the German-Soviet war in 1946. Outstanding Ukrainian

conductor Veniamin Tolba became the chief conductor of the Opera Studio. This phenomenally gifted musician and bright interpreter paid great attention to his work and pedagogical work with vocal students and conducting faculties in the framework of opera productions. As contemporaries recall, during rehearsals, the maestro could work for hours on parts with students, revealing new facets of musical performance and encouraging them to work independently and painstakingly.

Having devoted more than 25 years of his life to working in an Opera studio, he staged 16 performances and brought up a whole galaxy of outstanding opera artists and musicians. During his student years, Dmytro Hnatiuk, Yevheniia Miroshnichenko, Yevhen Chervoniuk, Liliia Lobanova, Andrii Kikot, Halyna Sukhorukova and many other now-famous stars of Ukrainian and world opera sang under his direction.

Tolba's first production on the stage of the Educational Theater was the premiere of the play "The Merry Wives of Windsor" by Karl Nicolai on February 12, 1947. The play was directed by the then-artistic director of the Opera Studio, Yukhym Lishanskyi. The work, written on the plot of the comedy of the same name by William Shakespeare, received a vivid embodiment on the stage of the student theatre. The Opera had many comedic and lyrical scenes, arias, and ensembles, which brought outstanding vocal and acting benefits to the student group. They contributed to the education of singers-actors of flexible phrasing and expressiveness of live musical speech. The performance pleased "...with its freshness, young enthusiasm; it well reveals the optimistic spirit of the fantastic comic opera, its juicy humour, and dance rhythms." Music critics also wrote about the original reading of the musical material by the conductor of the performance, V. Tolba, who convincingly revealed the figurative and artistic concept of the opera: "The Orchestra played. It is flexible in nuances and easily lends itself to the conductor's Baton. We can talk about the studio orchestra as a full-fledged artistic unit. Under the guidance of an artist like V. Tolba, the orchestra will undoubtedly develop and grow."

The stage production of this period is Wolfgang Amadeus Mozart's opera "The Marriage of Figaro." Tolba's interpretation of this performance became a whole school for mastering the opera style of the Austrian composer. Vasyl Kukharskyi notes that Tolba learned that "the character, spirit, and style of Mozart is light, elegant, full of brilliance, where everything is connected with living life on stage. The conductor paid attention to every intonation of the singing actor, rhythmic figure, every change of tempo, every orchestral stroke, coloristic technique because the smallest detail of Mozart's musical fabric is rapidly included in the process of action." In addition to "The Marriage of Figaro" in 1956, two more Mozart operas, "The Impresario" and "The Magic Flute," were staged on the stage of the Opera Studio. The productions were dedicated to the 200th anniversary of the composer's birth. The play "The Magic Flute" was a great success, becoming a landmark in the repertoire of the Opera Studio, thanks to the brilliant acting ensemble of young singers Yevheniia Miroshnychenko (The Queen of the Night), M. Shevchenko (Papageno) and Andrii Kikot (Sarastro).

Exploring the creative activity of Veniamin Tolba in the 1950s, it is also necessary to recall Pyotr Tchaikovsky's production of "Iolanta." Director Oleksandr Kolodub managed to create a unique performance in its tenderness and touching, which became a decoration of the capital's musical life at that time because "... the success of this production covered the whole country. In his "Iolanta," there was so much Tchaikovsky, so much light and sun, so much musical beauty that it was perceived as an ode to life." Performances with the participation of V. Tolba have always attracted the audience's attention and enjoyed great success. The press enthusiastically noted the conductor's skill, which with each new premiere, acquired new perfect facets.

However, despite the success of student theatre, in the 1950s, the management of the Opera Studio had a severe problem. Unfortunately, due to the lack of a large opera stage, insufficient staffing of the orchestra and choir, constant changes in the composition of performers, and other unfavourable circumstances,

it was simply impossible to keep productions constantly in the repertoire. Therefore, the Department of opera training has repeatedly raised the issue of opening a professional musical theatre with a permanent repertoire, a staff of soloists, and an orchestra based on the Opera Studio. This cherished dream for the conservatory was realized in 1957 when the Kyiv Conservatory received a new room. A theatre was built specifically for the Opera Studio with a large hall for 800 seats, a stage, an orchestra pit, and artistic and auxiliary rooms.

The opening of the new stage took place with the premiere of the play "Forest Song" by Vitalii Kyreiko, staged by Oleksandr Kolodub. Yakiv Karasyk, a well-known Ukrainian conductor, conducted the performance. The leading roles were performed by Diana Petrynenko (Mavka), a graduate student of Maria Yehorycheva's class, and Mykhailo Rakov (Lukash). Anatolii Mokrenko made his debut on the big stage as Perelesnik.

The performance from the first chords won over the audience with its inspired poetry, tenderness, and unique musical images. In the director's concept of Oleksandr Kolodub, each picture, each mise-en-scene struck with its sublime lyricism and romantic excitement, where "the director sought to achieve conciseness, clarity of drawing roles, motivate the actions of the characters or explain certain situations. In general, the performance of "Forest song" makes a good impression and excites the listener. "Forest song" is a great start to the youth theatre."

In the early 1960s, an essential stage in the history of the Opera Studio began. The Educational Theater starts as a professional Music Center with a permanent group of soloists, an orchestra, and a choir. This new step greatly facilitated the team's work and allowed them to embody many essential educational performances, which became a whole school for future opera artists. At that time, the new stage of the Opera Studio staged the operas "Natalka Poltavka" by Mykola Lysenko (conductor Veniamin Tolba, director Oleksandr Kolodub), "Forest Song" by Vitalii Kyreiko (conductor H. Slupskyi, directed by Oleksandr Kolodub), "Kateryna" by Mykola Arkas (conductor Yakiv Karasyk,

dir. Oleksandr Kolodub), "The Tsar's Bride" by Nikolai Rimsky-Korsakov (conductor H. Slupsky, director Oleksandr Kolodub), "Faust" by Charles Gounod (conductor Yakiv Karasyk, director Yukhym Lishanskyi), "Iolanta" by Pyotr Tchaikovsky (conductor Veniamin Tolba, director Oleksandr Kolodub), "La Traviata" by Giuseppe Verdi (Ye. Vyhorsky, Oleksandr Zavina), "The Barber of Seville" by Giacomo Rossini (Yakiv Karasyk, Yukhym Lishanskyi), "The Taming of the Shrew" by Vissarion Shebalin (conductor Yakiv Karasyk, director Yukhym Lishanskyi), as well as operas and fragments from performances by contemporary composers — Sergei Prokofiev's "The Story of a Real Man", Heorhii Kreitner "Tanya" based on the drama by Oleksii Arbuzov, the play "Immortality", which combined fragments from the operas "The Young Guard" by Yuliy Meitus and "Jalil" by Nazyb Zhyhanov (conductor Veniamin Tolba, director Oleksandr Zavina) and others.

Performances of the Opera Studio attracted more attention from connoisseurs of vocal art. This success was facilitated by the fruitful work of directors and conductors and the activities of the studio's leading soloists, who decorated the performances with their acting and vocal skills and passed on their experience to the younger generation. During this period, there were only ten artists on the staff of soloists of the Opera Studio, each of whom was an original, engaging, and diverse singer, performing both the roles of heroes and minor and characteristic roles. It was in the performances of the Opera Studio that the talents of such beautiful singers as Anatolii Mokrenko, Mykhailo Rakov, Halyna Sluchovska, Zinaida Buzyna, Violetta Votrina, Svitlana Mateyuk, Oleksandr Katsiyaev, Tetiana Mykhailova, and others were fully revealed.

The triumphal tour to Moscow in 1966, where the best performances from the repertoire of the Opera Studio were shown — "Natalka Poltavka" by Mykola Lysenko, "The Fair at Sorochyntsi" by Modest Mussorgsky, "Forest Song" by Vitalii Kyreiko and "The Tsar's Bride" by Nikolai Rimsky-Korsakov. Numerous viewers, musicologists, and critics highly appreciated the work of the Opera Studio,

giving high praise to the production directors, performers, talented soloists, and students of the Kyiv State Conservatory.

In the late 1960s, the musical comedy department opened in 1969. One of the first performances was the premiere of Johann Strauss's operetta "The Bat." The director's concept of the play was embodied by one of the luminaries of the Opera Studio, Oleksandr Zavina. The role of Adele was made her stage debut by student Liudmyla Makovetska, who at first sight charmed the audience with her stage plasticity and sonorous, silver soprano voice. Over its nearly 30-year history, the musical comedy department has produced more than 15 classical and contemporary operettas, including Robert Planquette's "The Bells of Corneville," Jacques Offenbach's "Lisette and Philidor," Frederick Law's "My Fair Lady," Alexey Ryabov's "Wedding in Malinovka" and others.

The beginning of the 1970s marked a significant renewal of the teaching staff of the Department of opera training and the Opera Studio. At this time, conductors Lev Horbatenko, Viktor Zdorenko, Eduard Senko, Heorhii Streletskyi, directors Rudolf Bielitskyi, Volodymyr Bilotserkivskyi, Valentyn Shchoholiev begin working. New interesting productions are starting to appear on the posters of the Opera Studio, including "Mozart and Salieri" by Nikolai Rimsky-Korsakov, "The Elixir of Love" by Gaetano Donizetti, "The Bartered Bride" by Bedřich Smetana, etc. Earlier productions are also gradually being updated and improved, in particular, "Faust" by Charles Gounod, "The Barber of Seville" by Gioacchino Rossini, "The Fair at Sorochyntsi" by Modest Mussorgsky, and "The Tsar's Bride" by Nikolai Rimsky-Korsakov.

An attractive creative experiment was the original production of Pyotr Tchaikovsky's opera "Yevgenii Onegin." A new reading of this work on the stage of the Opera Studio in 1974 was embodied by a young director, a graduate of the Ivan Karpenko-Kary Kyiv Theater Institute Yurii Chaika. Tchaikovsky's opera was performed in its complete form, without any bills. The young director sought to modernize the performance, reflecting important trends

of the then-European opera by abandoning the traditional design of the performance and inspiring the scenography with interesting cinematic techniques and unusual lighting. The performance was received ambiguously, and although the production of *Chaika* received a positive assessment from many experts, it remained incomprehensible to representatives of the older generation of artists and directors. However, despite its short stage life, this performance was one of the first experimental stage director's decisions on the stage of the Opera Studio.

At the same time, the creative team is preparing the premiere of Kyrylo Molchanov's opera "The dawns here are quiet" on the 30th anniversary of the victory in the German-Soviet war. Conductor Lev Horbatenko and director Valentyn Shchoholiev created a touching and emotional canvas about the fate of five anti-aircraft gunners and Commander Vaskov, whose lives were broken into by a bloody war. This production became a landmark in the history of the Opera Studio in the 1970s. Kyrylo Molchanov's Opera was a triumphant success and did not leave the theatre's posters for more than 15 years.

In the late 1970s and early 1980s, the International Creative Ties of the Kyiv conservatory with music educational institutions in European countries began to expand. One of the most notable joint creative projects was the production of Georg Friedemann Handel's opera "Deidamia" in 1980. The performance was staged thanks to an innovative collaboration between the Pyotr Tchaikovsky Kyiv State Conservatory and The Felix Mendelssohn-Bartholdi Higher School of music in Leipzig.

By agreement, the production was carried out by German director Renata Eiser, and both educational institutions prepared their compositions of performers together with orchestras, conductors, and designs. The unique significance of this production was that it was the first stage incarnation of Handel's little-known opera on the Kyiv stage. Let's focus on this event in more detail to outline the innovative principles of directing implemented in the idea of the Opera "Deidamia" and the style of its understanding and performance.

This international project was the first embodiment of Handel's opera heritage on the Ukrainian stage. However, unfortunately, his last opera idea — "Deidamia" — was never realized again in the stage space of Ukraine. In this production, the hidden drama of the plot canvas is combined with comic touches and the inspired lyrics of love feelings. As I. Kolodub notes, Handel's operatic style required performers "dynamic flexibility and a certain mobility of the voice. As a result of the extensive work of conductor Lev Horbatenko with the performers, the team achieved clarity and coherence of sound in ensembles, intonation accuracy, and expressiveness in solo episodes. The director made considerable efforts to achieve a natural, meaningful, emotionally rich sound of the word (the opera was performed in Italian). Therefore, each student learned the literal translation of his part and his partners." At the same time, the student had to realize both theoretically and make sure in practice that singing is not an end in itself but the only possible form of expression during a stage action. First, this includes singing techniques, physical education, rhythm, dance, and pantomime, without which modern musical theater is impossible. Students worked on the performance with great enthusiasm, which gave fruitful results.

Director Renata Eiser combined the efforts of both art universities, creating a performance with an organic style orientation. The production reveals "an extremely clear dramatic idea of the opera, impresses with the logic of the development of stage action, the dynamism of the mise-en-scene with the general laconism of expressive means. The "microcosms of feelings" that exist outside the action and allow the hero to plunge into the world of his own experiences are highlighted. Such an operatic convention is quite natural and appropriate about Handel's work."

Critics liked the vocal and stage image of Deidamia, created by the young Ukrainian singer N. Kravtsova, which was inspired by the features of sensuality, femininity, and emotional spontaneity. M. Friedrich, a student singer from Leipzig, also demonstrated a bright musical and acting talent combined with an excellent command of the voice and an understanding

of the subtleties of Handel's musical style. The participants' performances of the performance were also highly appreciated by the head of the Department of solo singing at the Leipzig Higher School of music Kern Peschel and the then-chairman of the Handel Society, Professor Walter Sigmund-Schulze. The latter, in his reviews in the newspapers "Freiheit" and "Neues Deutschland," wrote: "...what happened in Kyiv at the end of last year was new ... The students' bright performance skills and informative and temperamental directorial work impressed the audience from the first bars. The success of four Kyiv and two Leipzig singers and performers was convincing. The Conservatory Orchestra conducted by Lev Horbatenko was an outstanding one."

In May 1980, the expected premiere took place on the Higher School of Music stage in Leipzig, where Kyiv performers performed. On this occasion, Werner Wolf wrote in the newspaper "Leipzige Volkzeitung" that "the joint production of Handel's last opera is not only the result of thirteen years of friendly work of the Kyiv conservatory and the Leipzig Higher School of music but also a new qualitative achievement: the performance became the culmination event in the program of the days of Kyiv in Leipzig." He positively assessed the performance of students from Ukraine in this performance: "Deidamia by N. Kravtsova is spiritual and full of self-esteem," "persistent in achieving his goal, energetic" *Odyssey* by Femi Mustafaiev was good. After the success of the performance in Leipzig, our young singers received an invitation to perform at last year's Handel festival in Leipzig.

Soviet music magazine No. 7 for 1981 also did not ignore the successful premiere: "For the first time on the Soviet stage, Handel's *Deidamia* saw the light of the ramp in the Opera Studio of the Kyiv Conservatory. The production results from a creative community connecting the Pyotr Tchaikovsky Conservatory in Kyiv and The Felix Mendelssohn Higher School of music in Leipzig for more than ten years. Conductor Lev Horbatenko, director Renata Eiser, and artist I. Nesmiianov took part in joint work on the Opera. Together with students of the vocal Department

of the conservatory and soloists of the Opera Studio, their colleagues from Leipzig — Christina Krueger and Mathias Friedrich — were engaged in the premiere performance."

The next stage in the cultural life of the Opera Studio began in 1983 when an outstanding singer and luminary of Ukrainian Art, Dmytro Hnatiuk, headed the Department of opera training. Having extensive stage experience, the director updates the masterpieces of Ukrainian opera classics, emphasizing that first of all, future opera artists should be brought up on their native and understandable repertoire. One of the first operas embodied by this luminary of Russian art on the stage of the Opera Studio is the operas "Natalka Poltavka" by Mykola Lysenko and "Zaporozhets za Dunayem" by Semen Hulak-Artemovsky. These performances remain in the theatre's repertoire to this day and are helpful educational material for training an opera singer. Also, on the creative initiative of Dmytro Hnatiuk, a new production of Charles Gounod's opera *Faust* appears on the stage of the Opera Studio, which can also be seen today on the poster of the Opera Studio.

The beginning of the 1990s was marked not only by the acquisition of much-desired independence for our state and a complex transition process and a crisis that covered all spheres of state and public life. This problematic period could not but affect the activities of the Opera Studio. At the same time, significant personnel changes were taking place: in 1993–1994, the team lost two outstanding figures and founders, directors Oleksandr Kolodub and Oleksandr Zavina. This also could not but affect the theater's repertoire: new premieres are becoming rare, and several performances have been listed on posters for several years.

However, in the mid-1990s, the Opera Studio still prepared several exciting and high-profile premieres despite difficult times. Among them, an important place belongs to the production of Giuseppe Verdi's opera "Rigoletto" (conducted by Volodymyr Sirenko, directed by Valentyn Shchokoliev), where the leading soloist of the Opera Studio, baritone Vitalii Zhmudenko, played the leading role brilliantly. Unlike the previous production of the late 1980s, the opera was staged



in Italian, the original language. In the scenography of this performance, there was an almost complete lack of scenery, and the characters of the main characters were emphasized by the style and color of their outfits, which contrasted with the black curtain in the background. The production's emphasis was placed on the characters' experiences and theatrical acting. Gilda, performed by now-famous singers Olha Fomichova and Nataliia Pelykh, looked incredibly touching and gentle in a white outfit.

Another high-profile premiere of that time is also the experimental production of Georges Bizet's opera "Carmen" by Kofman in 1997. The audience remembered it as a challenge to theatrical clichés, where the conductor-director and director Roman Kofman tried to accurately and clearly emphasize the dramatic line of events through parody, comedy, and grotesque. The debut of the famous conductor as a director and production designer was perceived far from ambiguously. However, the appeal of the creative team to one of the most complex masterpieces of the world opera repertoire was a significant achievement of this period. It showed the high level of training of singers in this creative centre.

Among the performers of the leading roles, the images of the passionate gypsy Carmen, created by Anzhelina Shvachka and Maria Lipinska, are incredibly bright and completely different. This performance was their graduation debut on the stage of the Opera Studio. Also, a significant achievement of this product should be considered the collected sound of the orchestra under the direction of a talented student Roman Kofman, conductor of the Opera Studio Serhii Solonko.

Another striking example of an extraordinary interpretation of opera classics is the subsequent production of Roman Kofman — Ruggiero Leoncavallo's opera "Pagliacci," which was staged on the stage of the Opera Studio in 2000. In this performance, the director actively involved the audience in action, bringing them closer to an active reaction to the course of events. Comedy and grotesque existed alongside more familiar solutions, contributing to the famous masterpiece's reinterpretation.

In April 2005, the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music hosted an international festival dedicated to the work of the famous English composer Benjamin Britten. As part of the festival, the premiere of his opera "the turn of the screw" took place on the stage of the Opera Studio. This production resulted from a fruitful collaboration between the National Music Academy of Ukraine and the Guildhall Academy of Music and Drama (London, UK).

An opera with an extraordinary plot conflict is marked by complex musical material and a mystical plot. British director Stephen Medkof and conductor Ihor Andrievsky, together with the soloists, managed to embody an intriguing drama on stage. Critics especially noted the very young performer—ten-year-old Charlie Manton, who very convincingly displayed on stage the role of a boy haunted by a work of his childhood imagination. Even though the performance was held only once, it remained one of the most original and Unexpected Productions in the history of the Opera Studio of this period.

In 2006, the original stage solution of Giacomo Puccini's one-act opera "Gianni Schicchi" was proposed by a young talented director, at that time a student of the Department of opera training and musical directing Vitaly Palchikov. This work was staged on the opera stage of Kyiv for the first time, so the director, devoid of traditional theatrical clichés, received complete freedom to realize his own director's visions. The main element of the scenography artist Nataliia Rebrova made a large single bed, on which there is an inventive substitution of the deceased, and which, from the deathbed with the development of the event's turns into the central place of dramatic action, where "singers-actors naturally and easily acted in specific stage situations, while the music of Giacomo Puccini prevails in the performance in all decisions. This was achieved by the young conductor Serhii Holubnychyi, who clearly distinguished the facets of opera-comedy with a soft lyrical colouring and a sharper farce." The success of the performance once again showed the enormous creative potential of the collective, which can embody the works of composers of different styles and eras on stage.

The Opera “Chamber No. 6” by Ukrainian — Italian composer Volodymyr Zubityskiy, written in 1981, has come a long way to production — 25 years. The Opera Studio performed the show on April 28, 2006 (Director O. Senko, artist A. Feshchenko, conductor Tetiana Senko). The play is based on the short story of the same name by Anton Chekhov, and the libretto belongs to the pen of V. Dovzhyk. As Olena Zinkevych notes, the opera is dominated by “...a suffocating (literally and figuratively), hopeless and hopeless atmosphere of the hospital.” The feeling of hostile environment, loss, and absurdity of being in Chekhov’s plot get a new sound in Zubityskiy’s opera, absolutely consonant with modernity. Here the scenographic space is entirely closed, represented by the unity of stage content. Each of the six paintings becomes an expression of the madman. For example, the location of the first and third paintings — the hospital, the second and Sixth — Ward No. 6, respectively, the fourth and fifth, formally go beyond the ill-fated wing but still exist in the fundamental unity of the dramatic idea. As Olha Shubina notes, “isolation is also emphasized by the intonation unity of the opera, since the leitcomplex of the madhouse penetrates all sections, both in the form of a holistic implementation of the theme and at the micro thematic level.”

Another striking statement of the processes associated with modern directorial trends in opera was the production of one of the most impressive works of Christoph Willibald Gluck, “Orpheus and Eurydice.” The story of the eternal love of the legendary hero of Greek mythology Orpheus, who is forced to overcome many obstacles to bring his beloved wife Eurydice back to life, was embodied in 2009 by a young director Larysa Levanova and conductor Volodymyr Sirenko. The premiere was a huge success, and the performance itself remains one of the most successful and popular performances of the Opera Studio. The success can be explained by Gluck’s extraordinarily melodic and bright music, which holistically reveals the vocal capabilities of future singers.

In the late 2000s, the stage of the opera studio turned into an experimental launch pad where young directors had the opportunity to implement

their original projects. These are the latest readings of classics and appeals to works that are little known on the Russian stage, editorial versions, and sometimes the first-stage versions of modern scores.

Conclusions. The Opera Studio of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music is a unique theatre with deep artistic and performing traditions passed down from generation to generation, as well as an excellent base for the formation and development of the vocal capabilities of opera singers. Having analyzed a significant amount of source materials that characterize the activity of the Opera Studio in the second half of the XX — beginning of the XXI centuries, we can see that the achievements of this period are fundamental and vivid in the history of this creative center. During this period, the Opera Studio became a bright center of Ukrainian musical culture with its universal and unique status as an educational, professional, and experimental theater.

It is shown that this period is one of the most fruitful in creative terms. This is due to several reasons and events, in particular, the commissioning of the New Opera Studio Building in 1957 and the formation of a permanent theater team in 1960, which included soloists of the studio, choir, and orchestra artists. The significant expansion of the repertoire played a substantial role in this process, allowing ample opportunities to reveal future singers’ vocal and stage talent.

The repertoire policy of the Opera Studio of this period was carried out taking into account the vocal capabilities of future artists so that the choice of works did not harm in any way, but on the contrary, brought benefits to the singers, developing their stage and vocal skills. Along with the traditional educational opera repertoire, the Opera Studio staff has repeatedly turned to productions of little-known works of European opera classics. One of the results of this work was the performance of the opera “Deidamia” by G. F. Handel, carried out in 1980 with the University of Music and Theatre (Leipzig); moreover, there were several innovative projects — “Orpheus and Eurydice,” “Chamber No. 6,” “The Wise [Girl],” “Gianni Schicchi,” in the 1990s and 2000s.

## References

1. Antoniuk, Valentyna. "Forest song" again // Ukrainian musical culture. 1999. № 6.
2. Veniamin Tolba: portrait of a conductor in memories of contemporaries/composition of V. V. Tolba. Nizhyn: LLC "Gidromax", 2009. 400 p.
3. Hozhyk, Yuliia. Maximalisms about the Opera Studio // Art Line '98. pp. 104-105.
4. Holovashchenko, Mykhailo. The second birth of the "Zaporozhets behind the Danube" // Soviet culture. 1959. July 9.
5. Horbatenko, Lev. Be a professional // Ukrainian culture. 1993. № 5-6.
6. Yefremova, Lenina. There will be stars in the sky again // Music. 1967. No. 2. pp. 12-19.
7. Zavina, Oleksandr. Skill studio // music. 1982. № 2. p.31.
8. Zinkevych, Olena. About V. Zubyt'skiy's Chamber No. 6 (cursory notes) // musical Ukrainistics: modern dimension: Issue 3: sat. art. in memory of composer and musicologist, doctor of art history, professor Anton Mucha. Kyiv Institute of art history, folklore studies, and ethnology named after M. T. Rylsky, 2009. p.200.
9. Kolodub, Iryna. Deidamia // Music. 1981. No. 5. pp. 20-21.
10. Mokrenko, Anatolii. Find yourself: an autobiographical story. Kyiv: Pressa Ukrainy publ., 2008, 95 p. (in Russian).
11. Morieva, Yevheniia. Laugh, drunk // mirror of the week. 2000. December 16.
12. Novikova, Olena. Innovator of drama and opera // mirror of the week. 2005. October 14.
13. Oleksandr Kolodub [Text]: life, creativity, memories / author-comp. I. Kolodub. Kyiv: Muzychna Ukraina publ., 2006, 160 p. (in Russian)
14. Pavlov, I. In the farce of Roman Kofman, real blood flows // Art Line. 1997. № 5-6. pp. 25-27.
15. Rozhok, Volodymyr. Performing tradition and creative experiments in the education of musical directors // Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. 2010. No. 2. pp. 3-10.
16. Rozhok, Volodymyr. The Opera Studio of NMAU: history and modernity // The Opera Studio of NMAU to the 70th anniversary of its foundation 1938-2008, pp. 3-23.
17. Savchuk, Ihor. Opera stars are born here // Music. 2009. No. 2. pp. 18-20.
18. Tymoshenko, Oleh. Leading University of the Republic // Music. 1992. № 2. pp. 29-30.
19. Shubina, Olha. Life as hell and death as enlightenment in V. Zubitskyi's opera "Chamber No. 6" // Bulletin of the Kharkiv State Academy of design and arts. 2012. № 15. pp. 172-175. pp. 173.

## Література

1. Антонюк, Валентина. І знову «Лісова пісня» // Українська музична культура. 1999. № 6.
2. Вениамин Тольба: портрет дирижера в воспоминаниях современников / состав В. В. Тольба. Нежин: ООО «Гидромакс», 2009. 400с.
3. Гожик, Юлия. Максимализмы об оперной студии // Art Line'98. С. 104-105.
4. Головащенко, Михайло. Друге народження «Запорозця за Дунаєм» // Радянська культура. 1959. 9 липня.
5. Горбатенко, Лев. Бути професіоналом // Українська культура. 1993. № 5-6.
6. Єфремова, Леніна. В небі зорі будуть знову // Музика. 1967. № 2. С. 12-19.
7. Завіна, Олександр. Студія майстерності // Музика. 1982. № 2. С. 31.

8. Зінкевич, Олена. Про палату № 6 В.Зубицького (побіжні замітки) // Музична україністика: сучасний вимір: Вип. 3: Зб. наук. ст. пам'яті композитора і музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи. Київ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 200.
9. Колодуб, Ірина. Дейдамія // Музика. 1981. № 5. С. 20–21.
10. Мокренко, Анатолій. Знайти себе: Автобіографічна повість. Київ: Преса України, 2008. 95 с.
11. Морева, Євгенія. Смійся, паяце // Дзеркало тижня. 2000. 16 грудня.
12. Новікова, Олена. Новатор драми і опери // Дзеркало тижня. 2005. 14 жовтня.
13. Олександр Колодуб [Текст] : життя, творчість, спогади / авт.-упоряд. І. Колодуб. Київ : Музична Україна, 2006. 160 с.
14. Павлов, І. В балаганчику Романа Кофмана льється настоящая кровь // Art Line. 1997. № 5–6. С. 25–27.
15. Рожок, Володимир. Виконавська традиція і творчий експеримент у вихованні музичних режисерів // Часопис НМАУ ім. Петра Чайковського. 2010. № 2. С. 3–10.
16. Рожок, Володимир. Оперна студія НМАУ : Історія та сучасність // Оперна студія НМАУ до 70-річчя від дня заснування 1938–2008. С. 3–23.
17. Савчук, Ігор. Тут народжуються оперні зірки // Музика. 2009. № 2. С. 18–20.
18. Тимошенко, Олег. Провідний вуз республіки // Музика. 1992. № 2. С. 29–30.
19. Шубина, Ольга. Жизнь как ад и смерть как просветление в опере В. Зубицького «Палата №6» // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2012. № 15. С. 172–175. С. 173.

**Олег Тонкошкура. Оперна студія Національної музичної академії України імені Петра Чайковського.**

**Етапність звершень**

**Анотація.** У статті відтворено цілісну картину функціонування Оперної студії Національної музичної академії України імені Петра Чайковського кінця 1940-х — 2000-х років. Діяльність творчого осередку розглядається із урахуванням універсальності його статусу — з одного боку, як професійного музичного театру з його видатними творчими постатями та постановками, а з іншого — як потужної навчальної творчої майстерні, де здійснюється професійна підготовка майбутніх оперних співаків. Окремо наголошено на міжнародній співпраці Оперної студії зі схожими європейськими колективами. Зокрема, проаналізовано постановку 1980 року оперу Г. Ф. Генделя «Дейдамія», спільний проєкт Київської державної консерваторії імені Петра Чайковського та Лейпцігської вищої музичної школи імені Фелікса Мендельсона-Бартольді. Серед завдань — окреслено тенденції розвитку репертуарної політики Оперної студії зазначеного періоду, з'ясовано і доповнено відомості стосовно її найпоказовіших етапних постановок.

*Ключові слова:* Оперна студія НМАУ імені Петра Чайковського, опера «Дейдамія», оперна творчість, постановочний процес, оперний режисер.

# Unique features of the performing style of Ivan Karabyts

## 24 preludes for piano

### ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ ЦИКЛУ ІВАНА КАРАБИЦЯ «24 ПРЕЛЮДІЇ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО»

ЧЖАН ХАНЬ

ZHANG HAN

Аспірант кафедри історії української музики  
та музичної фольклористики,Postgraduate student of the Department of History of Ukrainian Music  
and musical folklore,Національна музична академія України імені Петра Чайковського  
recus@ukr.netUkrainian National Tchaikovsky Music Academy  
orcid.org/0000-0002-5710-2716

**Abstract.** The article attempts to understand the legacy of Ivan Karabyts from the perspective of modern piano performance, in particular his landmark work *24 Preludes for the Piano* with comprehensive analyses of the composer's creative method, specifics of the artist's stylistic decisions in the field of piano music, interpretive analysis of the piano cycle *24 Preludes...*, which will uncover a wide field for the stage performance of this work and its role in the establishment of the distinctive performance style of Karabyts' works. That is why cycle *24 Preludes for Piano* by Karabyts paints a wide visual and sonic world, which is quite difficult for a pianist to implement. The creative and individualized approach of the pianist should absorb a wide range of figurative and content saturation, often sharply contrasting. For the performer, it remains important to implement the author's concept of the series' pieces by focusing on three fundamental artistic layers — folk-musical thinking and folklore genres, stylistic elements of the music of outstanding masters in a retrospective implementation, some features of those styles that exist and develop in parallel with the so-called serious music (jazz, pop music). In addition, the presence of such a diverse foundation determines not only the versatile coverage of the genre content open for the prelude but also the ramification of cross-semantic connections between the parts of the cycle.

*Keywords:* piano cycle, 24 preludes, Ivan Karabyts, style, concept, performance style.

**Formulation of the problem.** Ivan Karabyts (1945–2002) is a remarkable representative of the Borys Lyatoshynsky school, which traditions became a major component of Ukrainian modernist music. Lyatoshynskyi, the founder of the conflict-dramatic, conceptual type of symphony in Ukrainian music, and the master of the orchestral style had a significant impact on the formation of the creative personality of Karabyts. A desire for cyclicity, a multilayered concept, often tragic with dynamic tension and emotionally explosive are characteristic features of his works.

A prominent representative of the sixties, Karabyts nurtured advanced ideas of composer creativity in his compositions. The creative novelty of his ideas

was fully achieved in cycle *24 Preludes for Piano*. Considerable ingenuity, a bold experiment, and a deep philosophical and aesthetic subtext, where a peculiarly neoclassical worldview and clearly organized neoclassical forms intersect and coexist in the space-time of the stage embodiment are characteristic features of the work. This work of Karabyts plays a major role in the repertoire of many pianists.

The opportunity to understand Karabyts's legacy from the standpoint of modern piano performance constitutes **the relevance** of the paper. The study of his landmark *24 Preludes for Piano* with the comprehensive use of analytics about the composer's creative method, the distinctive features of the composer's decisions, and interpretive analysis of *24 Preludes...*

will open a wide field for a deeper understanding of the significance of this work in establishing Ukrainian miniature of the second half of the 20th century.

**The purpose** of the paper is to study the figurative, stylistic and performance components of piano music by Karabyts in the case of *24 Preludes*.

**Research methodology.** The methodological base of the paper was formed by scientific works, in which the figure of the composer and style features of his piano work were discussed (Olena Berehova, Olena Haluzevska, Galina Iermakova, Oleh Kopeliuk, Svitlana Miroschnyenko, Igor Savchuk, Irina Yagodzinskaya).

**Presenting main material.** *Mourning Prelude* by B. Lyatoshynskiy (1920) is one of the first autonomous preludes of Ukrainian piano heritage. The piece remained unknown for a long time and was published only 52 years after it was written. The study of the composer's archive allows us to conclude that *Mourning Prelude* remains the only known piano piece from the early works of Lyatoshynskiy. It is marked by an intense quest for a way out of the established sphere of the classical harmonic vertical and is the last piano piece from the early period of the composer's work. Twenty years after writing the *Mourning Prelude*, Lyatoshynskiy returned to the piano prelude, creating *Cycle of preludes*, (work 38). The piece marks the beginning of a new period in the evolution of the composer's piano and chamber-instrumental works (*The Second Trio*, work 41, *Ukrainian Quintet*, work 42, *The Fourth String Quartet*, work 43, etc.). This period is marked by the synthesis of international classical traditions with the foundations of Ukrainian folk musical thinking, and the constant use of the principles of this synthesis.

The genre of the prelude reached its peak in the artistic quests of Ukrainian composers of the 1960s. Many of them are students of Boris Lyatoshynskiy's composition class at the Kyiv State Conservatory. There, The students' search for their own expressive systems was encouraged in the field of piano miniatures, in particular — of preludes. This is how V. Ilyin, I. Karabyts, H. Lyashenko, Ye. Stankovych and other young Ukrainian composers entered

musical literature with their first printed attempts at small-scale piano works.

The lyrical and dreamy "Prelude" by Karabyts is interesting in terms of expressive content with poetic and improvisational musical material in the sense of how the musical fabric unfolds. Melodic lines are actively and rhythmically subjected to chromaticization, empowered with altered harmoniums of the tertiary structure. The origins of a stylistic idea, which was later vividly embodied by the composer in his "Concerto for Piano and Orchestra" No. 2, can be traced in this piece: music with romantic expressionism and certain features of genre music was re-interpreted through the newest stylistic determinants of the second half of the 20th century.

However, if a small cycle of piano miniatures, and in particular the preludes, program and non-program pieces of a prelude nature can be found in the body of works of almost every composer, a large cycle is a rather rare phenomenon and requires considerable professional experience, because addressing 24 preludes requires the artist to play a complex "game" with a full tonal spectrum, where each time each "semitone" contributes a new component of internal and external sensations to the overall integrity of perception.

Karabyts wrote a cycle of 24 preludes in 1976. By this time, the composer already had experience in creating large-scale pieces in terms of content and form of other genres (*Concerto for choir, soloists and symphony orchestra*, *Symphony No. 1. Five songs about Ukraine*, *Concerts No. 1 and No. 2* for piano and orchestra). The first of the six written preludes (I, XVI, III, XIX, XXII, XX in the cycle, respectively) encouraged the author to continue the work and combine the pieces in the sequence of the quarto-fifth circle. Karabyts does not display key signs anywhere (the only exception is the Prelude in G minor). The pieces of the cycle contain rather hints of tonality: the complexity of the harmonic movement and the sophistication of the vertical combinations hide the tonal foundations, but this negates the tonal constancy present in the nodal moments of the forms. Preludes, covering the range

from laconic micro-miniatures (V) to rather elaborate pieces (XIV, XXI, etc.), are carried out mainly in three- and two-part reprise and form-creating formulas and in the form of a period.

In *24 preludes...* Karabyts conveys the dynamics of the hero's existence and uses almost the entire European stylistic legacy not only of the 20th century but also stylistic signs and allusions of the polyphonic, classical, romantic way of arranging the musical fabric. At the same time, the cycle combines colourful musical and psychological gradations, united as a whole, which is subject to development from simple to complex, from obvious to imaginary. The figurative saturation emphasizes the stylistic reincarnations of the overall image. Namely, the stylistic interaction (stylistic layering, stylistic play) constitutes the drama of the cycle, and its psychologism and establishes the main idea woven from "...eternal contradictions — the perception of oneself and the "unreasonable" world, the introverted existential dissonance of the "I" as an attempt to survive, without making any giving into the fierce environment and as a result — the impossibility of any changes in the foundations of eternal Chaos" [5, p. 127].

In general, the imagery content of the cycle can be divided into several areas of image transformation. The first includes Preludes I, IX, XV, and XXII. We can see the transformation of the spiritual and transcendent imaginative state. In this group of preludes, the hero lives in his own world of futile dreams and hopes. Preludes III, VII, XIV, and XVI represent the conflict between the hero and the world. Here, polyphonic stylistic techniques depict the struggle to know oneself. The third figurative and transformational block united XII and XVIII preludes. The choice of these stylistic models is not random — the figure of Shostakovich is too tragic, and using the passacaglia provides an opportunity to saturate the figurative field with mournful features.

The fourth group combined Preludes IV, V, X, XIII, XVII, XIX and XXI. This "clump" of preludes represents the master's faith in the victory of eternal values. The composer's choice of harmonic means to reveal eternal existential characteristics is an attempt

to reproduce the eternal belief in the triumph of the beautiful. But obviously the most extensive, figuratively convex and multifaceted subject to intensive development is the fifth block. Represented by Preludes II, VI, VIII, XI, XX, XXIII, and XXI it is transformed in the most significant way during the development process — from the changeable, capricious, dialogical in Prelude II to an enchanting performance, hypertrophied brilliance in Prelude XXIV which serves as an epilogue.

The embodiment of genre models takes place "... as if concealed — we can judge certain genre borrowings from the author's "hints". A characteristic feature is that the composer can concentrate several genre models or, at least, references to them in a miniature" [5, p. 130]. Thanks to this, the composer significantly diversifies the figurative and meaningful context of the cycle — there are elegiac contemplation and violent drama, household scenes and deep psychological sketches. The composer used an extremely wide palette of musical allusions and intentions: starting with baroque forms, through pop to artistic portraits of great composers. The composer created a full-scale colouristic "show-extravaganza" in which the process of crystallization of the main idea — the reproduction of the rhythm of existence, its stylistic space-time — takes place in a tense dynamic setting. On the one hand, the reflection of artistic personalities who were the idols of the composer — Shostakovich, Bartok, Stravinsky, etc., on the other hand — the stylistic and genre principles, typical to the artistic discourse of the 20<sup>th</sup> century — impressionism, expressionism, neoclassicism, etc.

The music of Karabyts is an important part of the Ukrainian repertoire for many pianists. For decades it has been successfully performed at many concert venues. A characteristic feature of the interpretation of Karabyts music is its ability to change over time. Depending on the historical and cultural context, it acquires new qualities and relevant features here and now. With regard to the stage version of *24 Preludes for Piano*, we should note that the extremely colourful content of this cycle requires from a performer an exquisite pianistic feeling as if he

was a co-creator of the piece along with the author. Let's try to comment on the nature of the performance of this complex (in terms of technique and expression) work from the standpoint of distinct features of the idea implementation.

The cycle opens with a lyrical improvisation with a light melodic chant. The pianist should exaggerate the progress of the imitative-polyphonic unfolding, which takes place against the backdrop of verticals of a predominantly tertiary structure. This will make it possible to reproduce the features of the stylistic manner of the cycle based on the imitation-polyphonic deployment. In Prelude II, the idea of performance is focused on the disclosure of genre transformations and the display of their characteristic features (performer-composer modulation-appeal to caprice). The nature and ultimate goal of the pianist's modulation seem to be exacerbated by the exquisitely emphasized breaks of the melodic line with throws, and parallel tonal shifts, which create (along with the register range of the presentation) a certain capriciousness of the musical image.

Genre modulation is a reference point for the pianist in the X Prelude. Structurally, this can be traced to the alternation of ascetic-majestic chorale music and *duma* recitation, which arises as a continuation of the primary epic thesis. And if at the beginning and the end of the prelude the recitative supports and develops the narrative, then in the *cadenza* the performer seems to expand its functions. Here, on the one hand, it reproduces the peculiarity of the instrumental accompaniment of *duma* (repetition of plucking a string), and on the other hand, the recitation is saturated with the pathetic intonation of the human voice, including interval connections that were not used in the practice of *kobzar* art.

Exacerbation of the techniques of register-colouristic reverberation of the ostinato figure is used in the interpretation of Prelude XIV. The difference is that the materialized (rather than phonic) responses of distant registers in the parts of imitative-polyphonic writing create a long presence in a single sonic world born from the static of a contemplative mood. The play ends with a kind of concise connotation

of fragments from this sound world, having previously gone through the sphere of the dramatic transformation of imagery.

Sharpened ostinatos envelop the next prelude as well. The pianist pays attention to the polyphonic framing of the theme in the interpretation, using this element of the author's construction as a unifying formative element. The performer's attention to the strict simplicity of ancient chanting defines the artistic character, revealing itself in the structure of the melody (repetition of sounds, second-to-second relations of development, narrow range). In the further unfolding of the interpretation, the textural presentation transforms from sparse and transparent into a massive one, changing the image into a branch of bell-beat symbolism.

In Prelude V, the pianist's attention should be directed to an improvisational, uncompressed linear intonation development, reminiscent of Bach's movement organization. However, the movement itself (with the distribution of hand parts in one line) takes place in a completely different intonation environment, typical of modern musical thinking. Another "Bachian retrospection" — in Prelude XII, in the performance field should resemble a kind of reflection-improvisation with features of variation on the ostinato figure of the bass voice.

Features of Scriabin's worldview are reproduced in Prelude XVI. Intonational expressiveness is revealed in the rhythmic imitation of two figuratively developed and independent melodic voices. The beginning of the piece — a conscious appeal to Scriabin's model, which is quite clearly shown in the piano version — naturally leads to the second theme. Here, the intonation structure of the melody, laid out in thirds against the backdrop of the figured accompaniment, creates an even greater resemblance with the emotional sublimity of Scriabin's images, which are so close to the performance manner of the pianist.

The author's textural design of the melody of this theme, which the pianist can only sharpen using Liszt's techniques of sound production, serves as the foundation for the harmonic movement both in the same type verticals and in those complicated



by intervals. It enters into close interaction with the quarto-fifth harmonic foundations (Preludes X, XIX), texturally designs the main themes, their elements (Prelude XIII) and auxiliary melodic lines (IX prelude, etc.), accompaniment formulas in different horizontal layers of the texture (Preludes XIX, XXIII), is used when applying certain technique approaches (figurative passage — Prelude III; scale-like movement of double thirds and chords with a third — Prelude IX; rehearsed chords — Preludes XIV, XXI).

Returning to the group of preludes of the retrospective-stylistic plan, it should be said that the level of retrospection can be both close and distant. Everything depends on how convincingly this or that performance setup can be performed, according to the author's comments. Prelude XVIII is indicative in this context. In the content and character of the pianist's interpretation, one can catch only contour and mediated connections with the figurative and emotional world reflected in the first part of the Fantasy Sonata in C-sharp minor, Op. 27, No. 2 by L. Beethoven. After all, in this work, the theme in low and high registers, and the repetition of intervals are used as essential elements of the musical language. However, these repetitions are veiled, they create a line of undertones cementing intonationally refined phrases in the upward movement of melodic figuration with a third structure.

Prelude VI is a grotesque dramatized march. The pianist deliberately exaggerates the intention of Karabyts, who seems to be inheriting the development of that area of the genre, which in Ukrainian music was first addressed by Lyatoshynskyi in *Mourning Prelude*. In Prelude VII, the pianist consciously emphasizes typical spheres of general stylistic intonation — which is typical for jazz and pop music. It is displayed in combination with the previous one, this time in a reminiscence of the general character with Etude op. 25, No. 7 by Frederic Chopin. The retrospection of Chopin's masterpiece can be traced in the presence of a theme similar in contour to the movement, a narrative-singing, in its placement in the "cello" register, the chordal accompaniment of the right-hand part. At the same time,

the features of the jazz-stylistic plan are introduced into the melody (as well as into individual fragments of harmonic compounds) quite prominently (grace notes), chromatic decoration on weak parts, prolongation of the last sound in the trill). The form of the play is divided into two scale-like improvisations, which play the role of impulses for the next unfolding of the music, a novelistic ballad of artistic content.

From this prelude, two directions of semantic arcs between the parts of the cycle seem to diverge. The narrative determines the novelistic nature of Preludes IX and XV, which in these pieces should gradually transform into a pathetic and sensual effect. As for the third general stylistic landmark, its presence can already be traced in Prelude VIII. The beginning of the play does not foresee such an intrusion. The pianist seems to intensify the humorous colouring of the image, which is perceived in an ordinary way (outside the sphere of jazz music). Only the rhythm and intonation figure exposes another stylistic reference point and closes the characteristic of the material on it. After that, the stylistic nature of the bass ostinato becomes clear.

Subsequently, the imitation of jazz music techniques in a rather veiled form is interspersed in Prelude XXIV— an unfolding piece of dynamic and invading character. The stylistic elements of pop music and jazz, which are used by the pianist as one of the main performance techniques, appear more openly in Prelude XXI.

In Prelude XIII, the pianist inventively plays everyday life in the intonations of the waltz popular in households. The humorous nature of Prelude XXIII is in many respects consonant with the setting and solution of similar tasks in the music of Sergey Prokofiev and Dmitri Shostakovich (laconic texture, unexpected in the intonation-interval structure of the theme, with sharp verticals as a result of the free deployment of voices, combination of constancy and changeability of the metro-rhythm). The similarity in the constructions of these plays is caused by the fact that the humorous element dominates only in the extreme sections of the three-part

form. At the same time, the semantic and genre characteristics of the contrasting middle sections turn out to be different in this interpretation. In one case (Prelude XXIII), the pianist interprets it as an orchestral chorale.

Preludes XI and XIX directly adjoin the sphere of humorous content. The pianist enhances their eccentric imagery. By the way, the development of such characters in music is not an isolated phenomenon. It has repeatedly attracted the attention of composers both in the past and present, taking, in particular, its place in the series of piano preludes by Claude Debussy and Shostakovich. Continuing this tradition Karabyts takes into account the normative criteria necessary for the creation of an eccentric genre: alogism in the reflection of the character's actions, resulting from different and unexpected juxtapositions of his behaviour. Movement in these pieces becomes a factor that cements the contrast of the unfolding of images.

In Prelude XIV, eccentricity is tinged with irony, which clearly manifests itself in the material of different textural presentations: both in scale-like passages and throws against the backdrop of an intermittent ostinato in the middle section, and in the flickering of short flashes in the extreme sections of the form. In Prelude XI, the performer enhances the features of the eccentric accompaniment of pop and circus numbers. Humour and eccentricity are inherent to a certain extent in the content of Preludes XVII and XX. Sharply changing sporadic elements in the pianist's interpretation play a significant role in creating artistic imagery. In the first case, it is of a fanfare-joyful character, based on the tarantella, and in the other case, it is rapid and fiery, alternating with features of exquisitely mysterious colour.

**Conclusions.** The interpretation of the cycle *24 Preludes for Piano* potentially contains a large

number of options for its performance. It is the differences in the performance interpretation that determine the originality and uniqueness of the interpretation. At the final stage of working on a piece of music, the performer already has a clear and defined view of the piece as a whole and partially has formed a personal attitude towards it, the dramatic contours of the interpretation are outlined.

That is why cycle *24 Preludes for Piano* by Karabyts paints a wide visual and sonic world, which is quite difficult for a pianist to implement. The creative and individualized approach of the pianist should absorb a wide range of figurative and content saturation, often sharply contrasting: feelings of joy and sadness, lyrical urges and focused thoughts, fragility and capriciousness, gentleness and sophistication, soft contemplation of sensory and emotional states, humour and eccentricities, as well as epic-narrative, dramatic and colouristic refraction of life.

For the performer, it remains important to implement the author's concept of the series' pieces by focusing on three fundamental artistic layers — folk-musical thinking and folklore genres, stylistic elements of the music of outstanding masters in a retrospective implementation, some features of those styles that exist and develop in parallel with the so-called serious music (jazz, pop music). In addition, the presence of such a diverse foundation determines not only the versatile coverage of the genre content open for the prelude but also the ramification of cross-semantic connections between the parts of the cycle. If the focus on the first two layers is an original continuation of the directions traditional for Ukrainian music in the development of the prelude genre, then the introduction of the third layer into the cycle appears to be a relatively new trend, which can be traced at the current stage of the evolution of some genres.

## References

1. Berehova, Olena. (2006) Kyivski frescoes I. Karabytsia: sprobа rekonstruktsii v novomu sotsiokulturnomu konteksti // Kulturolohiia ta mystetstvo / Kyivske muzykoznavstvo. Vyp. 20. [Kyiv frescoes I. Karabytsia: an attempt at reconstruction in a new socio-cultural context // Culture and art / Kyiv musicology Vol. 20] . Kyiv: R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music.
2. Haluzevska, Olena. (2006) Dialoh slova i muzyky u spivtvorchosti I. Karabytsia ta B. Oliinyka: dysertaciya [Dialogue of words and music in the collaboration of I. Karabyts and B. Oliinyk: thesis]. Kyiv.
3. Iermakova, Galina. (1983) Ivan Karabyts. Kyiv: Musical Ukraine.
4. Kopeliuk, Oleh. (2021) «24 preliudii» dlia fortepiano Ivana Karabytsia yak entsyklopediia doby ukrainskoho vidrozhennia (70-ti roky KhKh stolittia) // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Vyp. 58. ["24 Preludes" for the piano by Ivan Karabyts as an encyclopedia of the Ukrainian Renaissance (70s of the 20th century) // Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Vol. 58] . Kharkiv : Kharkivskiy natsionalnyi universytet imeni Ivana Kotliarevskoho.
5. Miroschnyenko, Svitlana. (2003) Tsyklichnist fortepiannykh preliudii Ivana Karabytsia // Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovsky. Vyp. 31. Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia [Cyclicity of piano preludes by Ivan Karabyts // Scientific Newsletter of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Vol. 31. Vivere memento (Remember life). Articles and memories about Ivan Karabyts]. Kyiv.
6. Savchuk, Igor. (2003) Ekzyzentsialna hra u teksti 24 kh preliudii dlia fortepiano Ivana Karabytsia // Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovsky. Vyp. 31. Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia [Existential play in the text of the 24 preludes for piano by Ivan Karabyts // Scientific Newsletter of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Vol. 31. Vivere memento (Remember life). Articles and memories about Ivan Karabyts]. Kyiv.
7. Yagodzinskaya, Irina. (2003) K voprosu obraznogo strojna cykla 24 h preludij Ivan Karabica. // Naukovij visnyk NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo. Vip. 31. Vivere memento (Pam'jataj pro zhittja). Statti and spogadi pro Ivana Karabicia. [On the question of the figurative structure of Ivan Karabyts' cycle of 24 preludes. // Scientific Newsletter of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Vol. 31. Vivere memento (Remember life). Articles and memories about Ivan Karabyts]. Kyiv.

## Література

1. Берегова, Олена. Київські фрески І. Карабиця: спроба реконструкції в новому соціокультурному контексті // Культурологія та мистецтво / Київське музикознавство. Київ: КДВМУ ім. П. М. Глієра, 2006. Вип. 20. С. 197–210.
2. Галузевська, Олена. Діалог слова і музики у співтворчості І. Карабиця та Б. Олійника: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 161 с.
3. Єрмакова, Галина. Іван Карабиць. Київ: Музична Україна, 1983. 48 с.
4. Копелюк, Олег. «24 прелюдії» для фортепіано Івана Карабиця як енциклопедія доби українського відродження (70-ті роки ХХ століття) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 58. Харків : Харківський національний університет імені Івана Котляревського, 2021. С. 65–95.

5. Мірошниченко, Світлана. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31. Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. Київ, 2003. С. 136–149.
6. Савчук, Ігор. Екзистенціальна гра у тексті 24х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31. Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця – Київ, 2003. С. 125–136.
7. Ягодзинская, Ирина. К вопросу образного строя цикла 24х прелюдий Ивана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31. Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. Київ, 2003. С. 149–156.

### **Чжан Хань. Особливості виконавської стилістики циклу Івана Карабиця**

#### **«24 прелюдії для фортепіано»**

**Анотація.** Стаття є спробою осмислення з позицій сучасного фортепіанного виконавства спадщини Івана Карабиця, зокрема його знакового твору «24 прелюдії для фортепіано» із комплексним залученням аналітики про творчий метод композитора, специфіки стильових вирішень митця на ниві фортепіанної музики, інтерпретаційного аналізу фортепіанного циклу «24 прелюдії», що відкріє широке поле для сценічного втілення цього творчого доробку і його ролі у річищі формування т. зв. виконавського стилю фортепіанної творчості українського митця. У циклі змальовано широкий образно-звуковий світ, доволі складний для піаністичного втілення. Творчо-індивідуалізований підхід піаніста у прочитанні твору повинен увібрати широкий спектр образно-змістового насичення, часто різко контрастного. Для виконавця важливим лишається втілення авторської орієнтації п'єс циклу за трьома основоположними художніми пластами — народно-музичне мислення та фольклорна жанровість, стилістичні елементи музики видатних майстрів у ретроспективному втіленні, деякі особливості тих стилів, що існують та розвиваються паралельно з так званою серйозною музикою (джаз, попмузика). Наявність такого різнопланового фундаменту зумовляє не тільки різнобічне охоплення можливої для прелюдії сфери жанрового змісту, а й розгалуженість перехресно-сміслових зв'язків між частинами циклу.

*Ключові слова:* фортепіанний цикл, 24 прелюдії, Іван Карабиць, стиль, концепція, виконавська стилістика.

Bohdana Filts's vocal chamber works of the late-life period:  
 artistic design and performance implementation  
 Камерно-вокальні твори Богдани Фільц пізнього етапу:  
 художній задум і виконавське втілення

ЧЖАН ЦЗИЦЗІН

Аспірантка кафедри історії української музики  
та музичної фольклористики,Національна музична академія України імені Петра Чайковського  
recus2000@ukr.net

ZHANG ZIJING

Postgraduate student, Department of History of Ukrainian Music  
and musical folklore,Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music Academy  
orcid.org/0000-0003-4506-4502

**Abstract.** The article considers the features of artistic and imaginative thinking of Bohdana Filts (1932-2021) in the vocal chamber work of late-life creativity. The author highlights the performing features of the solos chosen for analysis based on poetic texts by L. Ukrainka, I. Franko, L. Kostenko, and H. Kanych. An attentive and careful attitude to the requirements of performing practice, skilful use of all the possibilities of the voice, and its timbre-expressive palette are prominent in Filts's solos. The composer masterfully creates the piano accompaniment's part, which always plays an essential figurative and semantic role. In the analyzed works of the late-life period, there is a direct connection with the vocal chamber compositions of earlier stages of the artist's work through the ideological and aesthetic orientation of the idea, features of intonation thinking of the composer, her harmonic language, and unique style of vocal writing with characteristic genre preferences.

*Keywords:* solo singing, romance, Bohdana Filts, vocal chamber work, late-life creativity, performing aspect.

**Problem statement.** As you know, Bohdana Filts worked in the vocal music field. Her thoughtful attitude to the synthesis of words and music, the desire to penetrate the essence of poetic images, her neo-romantic manner of expression, and extraordinary intonation attractiveness contributed to the wide popularity of vocal compositions of the artist among singers and connoisseurs of vocal art. The analysis of the artistic and expressive content of her instrumental chamber works of late-life creativity and the features of their performing implementation make up the **relevance** of this article.

**Analysis of recent sources and publications.** V. Bielikova [3; 4], M. Zahaikevych [6; 7], V. Kuzyk [8; 9] studied the genre and species field of B. Filts's compositional heritage, whereas V. Antoniuk [1; 2] outlined the performing features of Ukrainian vocal chamber music.

The tasks of the work include:

- to analyze the artistic and expressive components of B. Filts's vocal chamber creativity of the late-life period;
- to outline the vocal and performing features of the composer's solos.

**Main part.** The figurative and thematic range of chamber and vocal works is indicative, which expresses the main aesthetic inclinations of the composer and covers such her favorite topics as the spiritual life of the Ukrainian people and their tragic history, romantic admiration for the nature of their native land, philosophical reflections on the meaning of human existence, the eternal theme of love. At the same time, the dominant place is occupied by poems with great lyrical potential, distinguished by their philosophic nature, combining the purely personal with the universal, humanistic principle.

In the late period of her work, Filts wrote solo songs based on poetic texts of Ukrainian classical and contemporary poets. The article will analyze romances of the late-life period based on poems by L. Ukrainka, I. Franko, L. Kostenko, and H. Kanych.

*“There are little green ravines,” text by L. Ukrainka (2004)*

The poetess uses the understated forms of words (green, tiny, little ravines, paths, ribbons, river) as an attempt to look at the world through children’s eyes. They seem to express a woman’s desire to return to that great state of childhood, when you can admire the surrounding life, not yet knowing about its indispensable other, dark side — pain and suffering, injustice, serious illnesses, fear of being deprived of your freedom and Homeland. Therefore, the solo singing “There are little green ravines” is full of a bright, even playful mood, combined with the simplicity and spontaneity of the musical expression. From the very beginning, this is declared in the moderately lively tempo of the work — *Allergretto*, its four-pole size (except for a few bars), equal to the rhythmic pulsation of the vocal part mainly by the eighth three shafts. A small piano introduction sets the dancing character of the solo. The simple diatonic melody of the first part of this solo consists of small singing songs of a dance nature. The vocal part begins with an upward quarter jump ( $D-T$ ), which, by the way, is very characteristic of singing in folk songs, especially when there are exclamations like “hey,” “ouch,” or, as in our case, “there.”

To create a coloristic effect, the composer uses, from time to time, the technique of adding tones to the chords of the accompaniment (for example, a tonic chord with the addition of sexta — *gis*). However, the accompaniment acquires a particular “program” imagery when the poetic text refers to a river. So the first holding on to the words “the river flows, tearing the bank...” is indicated by increasing the tempo (*Allegro*). After the phrase “...over down the hills”, the piano accompaniment is scattered with an ascending sparkling chromatic arpeggiated movement of the sixteenth durations (accompanied by the *poco a poco stringendo* label). After such an instrumental

connection, the conditional second part of the song opens with a repetition of the poetic refrain, “There are little green ravines.” From time to time, “interrupting” the dance accompaniment of the chorus, piano passages from the final construction of the first part accompany the vocal part, depicting the river’s playful flow, and acting as an instrumental completion of the work.

The second part, designed in the key of  $G-dur$ , is the culminating zone of the solo, reflected by a significant increase in dynamics ( $ff$ ), an octave jump in the soloist’s part, a short stop in the piano accompaniment, and a smooth descending chant in the vocal part. Interesting from the point of view of the harmony used is the completion of the solo. The chord of a double dominant in the piano accompaniment, against which the climactic chant of the vocal part sounds, allegedly requires a sequence of cadence, dominant, and tonic. However, instead of a solution in  $G-dur$ , there is a contradiction in the classical canons of a key in  $C-dur$ , symbolizing internal expansion. The dynamics of the accompaniment at this time sharply decrease to *pianissimo*.

The final descending chant in the vocal part (located as the tessitura below the first one) reaches the  $g$  tonic sound. However, the piano accompaniment does not stop, and its rapid upward movement, expressed in the mentioned Lydian fret, symbolizes the unstoppable flow of annual waters. The intonation-fret simplicity of the vocal melody, the relatively moderate theme, and reasonably convenient tessitura conditions indicate the possibility of using this work at the singer’s initial state of preparation and training. This solo’s light figurative, and thematic mood allows the student to concentrate on reproducing its vocal and technical features. Separately, we consider it necessary to note the predominant dynamic nuance of this work — *mf*, which provides mixed voice formation. According to V. Antoniuk, “*mf* should prevail, especially at the first stage of vocal training, based on the fact that *mf* is a relative concept for different voices, so the strength of the voice should be measured with the individual

capabilities of the Student" [1, p. 25]. At the same time, the apparent ease of singing "There are little green ravines" hides some difficulties. It is necessary to warn the novice singer against involuntary "jumping" along with the accompaniment, which by beating off the dance rhythm, can easily provoke the student to such actions. The sound should be open and light but not lose its vocal, singing basis.

*"Hello to you, my faithful friend grove" text by I. Franko (2006)*

Based on Ivan Franko's lyrics, this solo *шттштт* is like a thematic continuation of the previous work. Just like L. Ukrainka, the artist appeals to his native space. However, in contrast to the previous poetic source, Frank's hero is set up for a dialogue with his "loyal friend." He greets grove as if after a long separation. Remembering the young years, the hero in his thoughts seems to return to the young years. His words and thoughts are full of deep gratitude for nature. It was the grove to which he could entrust his pains and experiences, and in its secluded glades, he "lost his sadness." Romantic admiration for the beauty of the native land in its subtext contains the same contrast between the ideal world of nature and the imperfect, sometimes alienated, world of people.

In solo singing, B. Filts tried to create a multi-faceted image that impressed the listeners with its brightness and insight. The romance begins with a piano introduction, where the soft arpeggiated chords, laid out in a three-meter meter, symbolize the power and peace of the majestic grove. The background sound of a small Minor quintessential chord is incredibly colorful. The melody of the piano introduction intonationally "prepares" the soloist's opening.

The broad, free melodic vocal line of the first part of the solo song "Hello to you, my faithful friend grove..." is in a moderate tempo, defined by the composer (*Moderato espressivo*). The vocal line combines folk-song intonations with refined turns of a typically romantic style: the theme begins with a calling quart, but in its development, it passes to a soft lyrical chanting of the supporting stages of the system. Frequent meter changes, a complex dotted

rhythmic pattern of the vocal part, often interrupted by short eighth pauses, ascending and descending sixtes, and quarter jumps in the melody, give the soloist's part a trembling, excited character of enjoying an idyllic picture of nature, the figurative embodiment of which is deepened by piano accompaniment. The textured part of the piano is presented in the form of a harmonic accompaniment, traditional for the romance style of B. Filts. The composer embodies the majestic image of the grove with the help of harmonic constructs. Using "soft" plugin transitions from Major to Minor and vice versa (*G-dur — h-moll — a-moll — G-dur*), Filts depicts an ideal picture of nature.

The second part of the solo singing, "In your meadows..." (*Dolce misterioso teneramente*), is associated with the hero's reflections on the past. A state of embarrassment replaces the trembling mood of the vocal part and anxiety, reflected in the gusty melodic line and its improvisational intonation presentation. Short, restless intonation turns, outlined by "anxious" sixteenth and eighth durations, alternate with long healed notes. The accompaniment part is no longer opposed to the hero, but on the contrary, it strengthens his restless state. First, this is reflected in the harmonic content of the usual piano accompaniment — dissonant consonances of the non-tertiary structure, disturbing "flickering" of several quarts in the presentation of the sixteenth, split tones (for example, simultaneous sound in the vertical *c<sup>♯</sup>* and *cis*).

The next episode, "In your smells, as if in paradise, a young mind was inspired," is perceived as enlightened memories, full of warmth and inspiration, memories of the first steps to discovering the beautiful world of poetry. At its beginning, the vocal part retains the last part's characteristic rhythmic and intonation features. There is a hint of imagery in the improvisational nature of the melody. Despite this, the accompaniment is already clearly palpable, belonging to *c-dur*. The piano accompaniment has lost the vertical's sharp textured density and has become more transparent. Laid out by the disturbing sixteenth, it no longer has the discordant sound of the beginning.

The following change in mood of the solo is preceded by a vocal stop, "...in paradise", accompanied by a Minor sound of accompaniment, fading on a small Minor seventh chord with its inherent transparent sound, dreamy imagery, and fervent dance rhythm of piano accompaniment. Subsequently, the piano part returns to the world of lyrical contemplation (as at the beginning of the work). Musical development is characterized by slowing down and weakening dynamics — the hero again plunges into the natural world, and his thoughts seem balanced. Along with the accompaniment, the melodic line of the vocal part transforms intonationally: instead of the ascending invocation quart of the first Part (*d-g*), the contemplative Quints (*g-d*) appear. The end of the vocal part on the fifth tone of G-dur (*d*), accompanied by a tonic seventh chord in piano accompaniment, gives the sound a contemplative character.

Behind the beauty and expressiveness of the song's musical expression, there are, however, corresponding difficulties in its performance. First, this is a developed vocal part in a tessitura way, a variable melody complicated by a characteristic rhythmic pattern. Frequent changes in the meter, dynamics, subtle tempo nuances, and constant complex lador-tonal reincarnations form the basis for embodying the diverse imagery of the work. Performing the second part of the romance requires the singer to have the skills of pure intonation because both harmonic and textured accompaniment does not "support" the vocal part. Clearly defined dynamic shades (from *pp* to *f*) and regular size changes require experience and considerable skill in performing such tasks. In tessitura, understanding the vocal part is quite convenient. However, creating a vivid image of this work, based on the reproduction of all its musical and expressive components, requires a thoughtful re-reading of the lyrical text of the romance. Compared to the previous romance based on the words of L. Ukrainka, this work requires considerable vocal skills from the performer. Therefore, it is advisable to include it in the educational repertoire of an already well-trained student with experience in concert performance.

*"In Przemysl, where Siang is flowing"* by I. Franko (2006)

B. Filts repeatedly turned to the romantically inspired poetic images of I. Franko and his intimate lyrics. The singing of Frank's poetic stanzas became Filts's peculiarity, the affirmation of her compositional style. The dominant parts of her style were broad melodicism, frankness and spontaneity of expression, and skilful dynamization of musical development.

This is a continuation of the composer's work in the genre of lyrical romance, dedicated to the eternal theme of love. The indicative melodic line of the vocal part — "In Przemysl, where Siang is flowing" (*Moderato*) — has its drama of development: a typically romantic sextus with filling, further motivational sequential growth, and a climactic accent (emphasis on the word "Siang floats...") and a dynamic and dramatic decline built on vibrational intonations. There is no reprise of this intonation material in the vocal part of the romance, but its climax will be held in an instrumental ending at the end of the work.

Instrumental accompaniment, as in other мцсфд chamber compositions by B. Filts, which we have considered, does not have a tonic mouth at the beginning, starting with the harmonies of the subdominant sphere. Its further development leads to a dominant triad in the main key of the work — *g-moll*, followed by a solution to the tonic triad at the time of the introduction of the vocal part. Already the first two bars of the piano accompaniment contain a characteristic rhythm formula that permeates almost the entire texture of the accompaniment — the continuous movement of a rapid river, embodied in the overflows of the sixteenth durations. It is prominent that there are no clear boundaries between the first and second development sections. It may be since when the vocal part reaches its confident completion on the tonic (*g*), the movement and development of the musical material of the piano accompaniment don't stop but continues to move in the direction of harmonic complication and dynamic growth.

The second section of the work (repetition of the lines "where Siang is flowing...") is marked by the "sudden" appearance of the Major sphere



*B-dur* on the harmonies of which further musical development is built. These shifts are primarily due to the gradual dramatization of the poetic image. Against the background of slowing down the tempo (*Meno mosso*), the melodic line of the vocal part is "I was standing on the bridge in heavy thought..." it loses its hum: a pulsating "nervous" dotted rhythmic pattern. These short durations are constantly interrupted by pauses, giving the intonation of the humming melody a certain declamation. The variety of dissonant harmonic plexuses of the piano accompaniment, the descending chromatic movement of the bass — all this enhances the reproduction of the dramatic characteristics of the lyrical Hero, which is transmitted in the instrumental bundle to the third section of the work through the sequence of dissonant consonances in the descending chromatic movement already in both layers of the piano texture of the chord presentation.

The melodic line of the vocal part of the third and final section (*Tempo I dolce*) is "I was thinking about you..." — also has its dramatic development. The cantilevered type of melody returns, which, against the background of a powerful harmonic development of the accompaniment, together with the jump of the sounds of a reduced seventh chord to the highest sound of the vocal part (*es*), reaches the extreme point of dramatic tension. In this rise, you can see all the pain of lost love. The downward movement of the final phrases of the vocal part, "appeared, smiled and disappeared..." is full of the mood of doom and as if accompanied by the constant and indifferent flow of time, reproduced by piano accompaniment, which completes the tragic monologue.

Performing this piece requires the vocalist to have the mobility of the vocal apparatus (short durations). The second development section of the romance has some intonation difficulties, where the piano accompaniment is saturated with complex altered harmonies.

"Not the time passes...", text by L. Kostenko (2002)

The authors' philosophical reflections on the fluidity of human life reflect the general nature of the modern passage of time. Every person, for L. Kostenko, is a macrocosm of the human world, whereas our

thoughts and feelings are full of desire for the infinite and grandiose. That desire corresponds to the scale of the movements of the human soul. Admiring the world around you, enjoying communicating with people, and moving towards fate with an open heart is confirmed in the musical interpretation of this poetry.

The vocal introduction is preceded by "empty" bass fifths of the piano accompaniment, symbolizing a stop, a sense of timelessness. "Let urgent matters wait..." (*Moderato espressivo*) — this chant with an uncharacteristic dissonant, unstable movement in quarters (*h-e-a*) sounds in a Minor. The piano accompaniment, which reproduces the rolling hutsul playing, contrasts with the initial chant and seems to prepare the appearance of another intonation sphere in the vocal part — a light, close to the folk Major melody. Even before the beginning of the middle section of the work, the vocal part has a characteristic intonation of the fluctuation of thirds in the stanza "Not the time passes...", which will later become crucial for reproducing the image of the continuous and inexorable movement of time.

A sharp change in the texture of the piano accompaniment (chord composition), "indifferent" Quintas in nature, acceleration of tempo (*Piu mosso. Allegretto*), and a dissonant harmonic sound is introduced into the figurative sphere of the middle section. All means of expression are involved in reproducing non-stop movement. Further, the texture is dramatized by the octave unison of bass, a significant increase in dynamics (*ff*), and a general increase in the scale of presentation in conditions of slowing down the tempo (*Meno mosso. Pesante*).

Deeply philosophical from the point of view of musical interpretation, the composer of a poetic text is a reprise of this solo. After all, in the last lines, L. Kostenko is increasingly immersed in thoughts about the inevitability of fate, the finiteness of human life, and the incredible power of time over everything in this world. However, B. Filts fills the reprise with the light of hope and faith, where the bright hutsul intonations of the accompaniment seem to light up the sad, poetic motifs in which the opening lines of the solo song are heard: "... I'll see enough of the sun

and the grass...". Again there is a return to the quiet sound in the last bars of the work of empty as if doomed Quintas.

This romance's complex psychological figurative content doesn't require the singer's concert and performance practice, the ability to convey a deep emotional state, or the most subtle nuances. Complex dynamics, constant changes in the meter, rhythmic and agogic complexity of the vocal melody, and complex harmonies require high-performance skills.

*"Heron songs," text by H. Kanych (2007)*

The poetic story about the free flight of a beautiful bird, about the spills of its magical songs, embodies not only the beauty of his native land but also the image of a person in love with his native land. The solo song "Heron songs" is based on the melody of the song composition. Due to its songfulness, the figurative specifics of poetic lines are significantly sharpened.

The first part of the solo (*Andante cantabile*) is designed in the key of *A-dur*. The composer goes "beyond" triads, using complex seventh chords, ninth chords, and chords while adding other tones. So, a tonic ninth chord is already used in a small instrumental introduction. The middle part of the solo (*Espressivo*) is marked by the cancellation of key characters and a change of Key (*a-moll*). Further, poetic stanzas are accompanied by characteristic consonances of the non-tertiary structure in the piano Part (*d-e-f-a-h*), in the arpeggiated iridescences of which a voice is heard ("the purring of cranes"). A reverse descending chain of seventh chords leads to the middle part's key (*a-moll*).

The meter rhythmic conditions for presenting musical material also change along with fret changes. Shredded size-for the next ten bars, there is an alternation of 6/8 and 3/8. this episode is "in each voice of the Earth..." it is developmental, both in harmonic and textured, meter rhythmic terms. The development is based on transformations in the harmonic sphere: tonal comparisons — elliptical turns of Minor Major seventh chords without resolution (as opposed to the previous smooth transition from one key to another), chordal triads *h-moll*, and *C-dur* are used.

Against the background of the robust dynamized musical development of piano accompaniment, the range of vocal parts is gradually expanding. They are accompanied by a significant increase in the dynamic voltage level (*p-mp-mf-f*). At the climax of the development, the musical development comes to light *E-dur*. However, in the same beat, the chromatic downward movement in the entire layer of texture is perceived at the level of figurative allusions as a kind of hero's fall into the abyss, even when there is a return to the more restrained meter 4/4, 2/4, accompanied by a continuous movement of the sixteenth durations with the use of Triol pulsation (introduction of triplet), reproducing a state of anxiety and embarrassment. Before the reprise begins, this movement does not change. At the end of the middle section, it even accelerates metro rhythmically — the musical material of a kind of afterword "each time before takeoff is different..." again taught in alternating sizes 3/8 and 6/8. Harmonious development is preserved at the beginning of the action, and Major-minor triads are also compared. The textured development of the accompaniment part at the end reduces to the octave unison of the c sound, a single note duplicated in the vocal part.

The reprise (*Tempo I*) begins with an instrumental introduction. Musical development returns to the key of *A-dur*; however, there is a significant simplification of the texture of the accompaniment. The imagery inherent in the first part disappears from the piano accompaniment, which transforms into a simple unanimous arpeggiated accompaniment of the "guitar" type.

The work ends with the sound of a tonic ninth chord in the same textured layout. Approaching the final chord, the composer uses a bright coloristic technique, going to it through the second inversion of the seventh chord with a diminished fifth tone (that is, the sixth lowered step, which is a characteristic feature of harmonic Major). Plagal cadence (no dominant at the end) gives the harmonious language a nostalgic simplicity. In combination with the sound of the vocal part (third stage c), this harmony embodies the image of flight and infinity.

The performance of this romance requires a masterful command of breathing and exceptional vocal endurance in singing tessitura uncomfortable long phrases. Particular difficulties lie in performing high-pitched sounds on “uncomfortable” vowels (“e”). The work requires the skill of cantilevered singing. As in the previously considered compositions of B. Filts, performance difficulties are associated with changes in meter, rhythm, and dynamics. Nevertheless, due to its emotionality and difficulty in breathing, this work is an excellent material for the formation of the physical endurance of the singer.

**Conclusions.** Based on theoretical and performing analyses of the solos of B. Filts's late-life creativity, the determination of the individual musical style features of her vocal works arises. These features are inextricably linked with the aesthetic and philosophical platform of her worldview and the elements of the vocal style of these opuses. What we have done has shown that the composer worked in lyrical, lyrical-contemplative, and lyrical-dramatic romance

in her works. Usually implemented through images of nature, her creative method reflected late romantic and neofolklore ideas in the Ukrainian musical culture of the second half of the XX — early XXI centuries.

Reproducing complex, psychologically sharpened images, revealing the philosophical truths of being, B. Filts masterfully embodied in her romance work all the various human feelings and emotions. Attention to the word and its actual musical reading can be traced to frequent changes in metro rhythm and fine intonation of the slightest semantic nuance at the melody, harmony, and texture level. A broad genre range, varying degrees of complexity of vocal and performing character, brightness, and variety of images give B. Filts's solos values in forming singing skills. At first glance, B. Filts's musical speech, simplified in comparison with the examples of modern compositional creativity, can truly convey to the listener the ideological nature of the author's idea due to the very democracy of her musical utterance.

## References

1. Antoniuk V. Vocal pedagogy (solo singing) [text]: [textbook]. 2nd ed. Kyiv: LAT & K, 2012. 191 p.
2. Antoniuk V. Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect: monograph: 2nd ed. Kyiv: Ukrainian idea, 2001. 144 p.
3. Bielikova V. creative activity of outstanding musicians of Ukraine in the second half of the XX century. Kyiv, 1995. 147 p.
4. Bielikova V. Her music-our life, our wealth: monograph;/ Ministry of education and science, youth and sports of Ukraine. Kryvyi Rih: Publishing house, 2013. 52 p.
5. Bielikova V. Folkloristic line in the work of B. M. Filts // musicology of Dnipropetrovsk region. Issue 1. Dnepropetrovsk, 2002. pp. 50-54.
6. Zahaikivych M. Bohdana Filts. Creative portrait. Kyiv: Institute of art history, folklore studies, and Ethnology named after M. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine, 1992. 109 p.
7. Zahaikivych M. Symbiosis of poetry and music in the works of Bohdana Filts. Musical Ukrainistics: a modern dimension: a collection of scientific articles in honor of the Honored Artist of Ukraine, composer, candidate of art history Bohdana Filts; editor-compiler candidate of art history V. Kuzyk. Kyiv: Institute of art history, folklore studies, and Ethnology named after M. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine. Issue 5. Pp. 17-23.
8. Kuzyk V. Bohdana Filts // Art history studios. 2007. No. 4. pp. 105-110.
9. Kuzyk V. Composer Bohdana Filts. Booklet dedicated to the 80th anniversary of the artist. Kyiv, 2013, 16 p.
10. Filts B. Figurative and thematic structures in the chamber-vocal genre // musical culture of the Ukrainian SSR: Collection of articles. Moscow: Music, 1979, 462 p.
11. Filts B. Ukrainian Soviet romance. Kyiv: Naukova Dumka publ., 1970, 124 p.
12. Filz B. Harmony of singing. Kyiv: Naukova Dumka publ., 1979, 191 p.

## Література

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) [Текст] : [підручник]. 2-ге вид. Київ: LAT & K, 2012. 191 с.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія: 2-ге вид. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Белікова В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття. Київ, 1995. 147 с.
4. Белікова В. Її музика-наше життя, наше багатство : монографія / МОНМС України. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2013. 52 с.
5. Белікова В. Фольклористична лінія в творчості Б. М. Фільц // Музикознавство Дніпропетровщини. Вип. 1. Дніпропетровськ, 2002. С. 50–54.
6. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ : ІМФ ім. М. Рильського НАН України, 1992. 109 с.
7. Загайкевич М. Симбіоз поезії і музики у творчості Богдани Фільц. Музична україністика: сучасний вимір : збірник наукових статей на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц ; редактор-упорядник кандидат мистецтвознавства В. Кузик. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 2010. Вип. 5. С. 17–23.
8. Кузик В. Богдана Фільц // Студії мистецтвознавчі. 2007. № 4. С. 105–110.
9. Кузик В. Композитор Богдана Фільц. Буклет до 80-річчя мисткині. Київ, 2013. 16 с.
10. Фільц Б. Образно-тематические структуры в камерно-вокальном жанре // Музыкальная культура Украинской ССР : Сб.статей. Москва : Музыка, 1979. 462 с.
11. Фільц Б. Український радянський романс. Київ : Наукова думка, 1970. 124 с.
12. Фільц Б. Гармонія солоспіву. Київ : Наукова думка, 1979. 191 с.

**Чжан Цзицзін . Камерно-вокальні твори Богдани Фільц пізнього етапу:  
художній задум і виконавське втілення**

**Анотація.** У статті розглянуто особливості художньо-образного мислення Богдани Фільц (1932–2021) у полі камерно-вокальної творчості пізнього етапу. Поряд з цим виокремлено виконавські особливості обраних для аналітики солоспівів на поетичні тексти Лесі Українки, І. Франка, Л. Костенко і Г. Канич. Для її солоспівів характерно уважне і дбайливе ставлення до вимог виконавської практики, майстерне використання усіх можливостей голосу, його темброво-виражальної палітри. Поряд з цим, композиторка майстерно вибудовує партію фортепіанного супроводу, що завжди відіграє важливу образно-семантичну роль. У проаналізованих творах пізнього етапу простежується безпосередній зв'язок із камерно-вокальними композиціями більш ранніх етапів творчості мисткині через ідейно-естетичну спрямованість задуму, особливості інтонаційного мислення композиторки, її індивідуальну гармонічну мову й неповторний стиль вокального письма з характерними жанровими уподобаннями.

*Ключові слова:* солоспів, романс, Богдана Фільц, камерно-вокальна творчість, пізній етап творчості, виконавський аспект.

# Трансформація архетипу в семіозисі музичної культури: від архетипового первообразу до концепту та метаконцепту

## The transformation of the archetype in the semiosis of musical culture: from the archetypal prototype to the concept and metaconcept

МАРИНА СЕВЕРИНОВА

Доктор мистецтвознавства,

доцент, професор кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України

ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)

mseverinchik@gmail.com

MARYNA SEVERYNOVA

Doctor of Art History,

Associate Professor, Professor of the Department

of Theory and History of Culture

of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)

orcid.org/0000-0002-2461-2453

**Анотація.** У статті розглянуто музично-культурологічні аспекти феномена «архетип» та його трансформації від архетипового первообразу через художній образ до концепту та метаконцепту в музичній культурі. Незважаючи на актуальність цих феноменів у сучасному просторі культури, ця проблематика й досі залишається малодослідженою, хоча й пов'язана з нагальними питаннями пошуку першооснов, першоджерел буття, виявлення універсальних патернів-моделей в композиторській творчості.

Мета статті — дослідити трансформацію архетипу в семіозисі музичної культури та виявити генеалогічну взаємозумовленість переходу архетипу в концепт та метаконцепт. Методологія дослідження спирається на наукові культурологічні, психологічні, літературознавчі та музикознавчі розвідки, а також на системний підхід, порівняльний та логіко-аналітичний методи. Завдяки такій методології виявлено трансформацію архетипів, їх взаємозумовленість у музичній культурі. Розглянуто поняття «архетип» та «концепт», з'ясовано їх спільні та відмінні риси, простежено трансформацію архетипів у концепти. У цьому контексті зазначено, що, потрапляючи до світу повсякденних уявлень, архетиповий первообраз наповнюється новим емоційним і інформаційним змістом, набуває особистісної, соціально-обумовленої специфіки і переходить до сфери концептів. Проаналізовано трактування поняття «концепту» як співбуття Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі. Розглянуто концепт у контексті перспектив фреймової семантики в музиці. В результаті проведеного дослідження встановлено генеалогічний зв'язок між двома поняттями: «архетип» і «концепт». З'ясовано, що концепт не є образом, не кожний художній образ може стати концептом, оскільки концепт потенційно несе в собі інваріантний зміст у вигляді архетипу, який індивідуально-творчо реалізується в кожному конкретному випадку композиторської творчості. Визначено, що архетипи та концепти виконують функцію пам'яті (культурної, соціальної, національної), утворюють безперервність, цілісність буття, його ціннісно-значеннєвий стрижень. Доведено, що архетипи культурного позасвідомого є метаконцептами культури: і архетипи, і концепти утворюють певну «метамову культури» (Ю. Лотман), або ж «надмову». З'ясовано, що архетипові первообрази є за своєю суттю архетиповими семіями, які переходять з колективного позасвідомого до підсвідомості сучасної людини, відбувається їх реактуалізація. Архетипові семі (одиниці універсального предметного коду — звук, тон, ритм, інтонація та ін.) формують образну сферу концепту. Визначено, що концепт у музичній творчості розширює смислові та емоційно-чуттєві можливості й значення архетипового первообразу; здійснює посередницьку функцію у трансляції соціокультурного досвіду; формує комунікативний простір культури. Зазначено важливу сутність концептів — формування потенційних смислів, які концепт містить не в самому тексті, а в контекстах, «на межі висловлювань».

*Ключові слова:* архетип, концепт, метаконцепт, композиторська творчість, музичний семіозис, фрейд.

**Постановка проблеми.** Культура ХХ — початку ХХІ століть переживає небувалий сплеск інтересу до першооснов, першоджерел буття. Відображенням

цих ідей стали пошуки універсальних моделей у гуманітаристиці — філософії, культурології, етнології, лінгвістиці, музикознавстві, — серед яких все

більше досліджуються «архетип» та «концепт». На наш погляд, виявлення глибинних прошарків людської психіки у вигляді архетипів і архетипових образів — дуже важлива проблема, яка дозволяє простежити трансформацію архетипів у художні образи, символи і далі — у концепти. Потрапляючи до світу повсякденних уявлень, перебуваючи у світі «тут-і-тепер», «ось-буття» (за М. Гайдеггером), архетиповий первообраз наповнюється новим емоційним та інформаційним змістом, набуває особистісної, соціально-обумовленої специфіки, архетипи починають існувати у певних комбінаціях, тобто архетиповий первообраз згодом може перетворитися на архетиповий символ, архетип-концепт і переходить до сфери концептів. А тому доцільно відзначити генеалогічний зв'язок між двома поняттями: «архетип» і «концепт».

Як і «архетип», «концепт» розуміється як явище культури, близьке або навіть споріднене до «ідей» Платона. Невипадково термін «концепт» був запропонований П. Бромером для перекладу понять «ейдосу», «ідей» Платона, оскільки він охоплює всю можливу повноту даного буття, а саме — онтологічної повноти буття «тут і тепер». Термін «концепт» був введений П. Абеяром у XII ст. у зв'язку з аналізом проблеми універсалій з теологічної точки зору (а також з точки зору граматики) і отримав подальше осмислення у працях Г. Порретанського, Ф. Аквінського та ін.

У сучасному просторі культури термін «концепт» використовується у багатьох галузях гуманітаристики: культурології, філософії, мистецтвознавстві, музикознавстві тощо. Він досить міцно затвердився у науково-термінологічному тезаурусі сучасності, проте і в наш час ще існують певні розбіжності з точки зору його трактування. Особливо яскраво це проявилось у другій половині XX ст., коли виникла необхідність створення нового смислового поля культури. Насамперед це пов'язано з перекладом: з латинської мови слово «концепт» (*conceptus*) означає «поняття». З таким змістом воно й увійшло до мов романо-германської групи, наприклад у французьку та англійську мови. Тому Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі

і не вбачають відмінностей між, власне, поняттям та концептом. Вони вважають, що мислители всіх часів (починаючи від Платона, Арістотеля до Канта, Гегеля, Бергсона тощо) створювали концепти: «Платон говорив, що слід споглядати Ідеї, але спершу він повинен був сам створити концепт Ідеї» [6, с. 10].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Пошук універсальних патернів-моделей завжди був та залишається актуальним для гуманітарних наук. Феномени «архетип» та «концепт», їх прояви у культурі досліджувались в різноманітних галузях гуманітаристики. Серед багатьох напрацьованих виокремлюються дослідження французьких філософів Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі [6], зарубіжних та українських культурологів, лінгвокультурологів С. Аскольдова-Алексєєва [4], А. Свідзинського [13; 14], Ю. Степанова [15], які присвячені загальним питанням, сутності й ролі концептів у формуванні менталітету, світогляду і поведінки певних народів, їх комунікативної функції. В сучасній музикології заслужують на увагу наукові розробки А. Амрахової [1; 2], В. Марік [6; 9], присвячені вивченню концептів та концептосфери в композиторській творчості, а також наукові розвідки М. Арановського [3] щодо «позапонятійного мислення». Зокрема, в українському музикознавстві виділяється монографічне дослідження О. Самойленко [12], в якому йдеться про «типізуєчі семантичні властивості музичного тексту», що стверджує думку про поняття «архетип» та «концепт». Зазначимо: незважаючи на величезний корпус наукових робіт, у яких йдеться про дослідження феноменів «архетип» та «концепт», розробок та розвідок, присвячених трансформації архетипу у культурі, зокрема генетичному зв'язку архетипу та концепту, майже не існує. Важливою для нашої проблематики необхідно назвати дослідження А. Большакової [5] про взаємозумовленість переходу архетипу у концепт та метаконцепт культури.

Отже, у представлених наукових дослідженнях, присвячених вивченню феноменів архетипу та концепту, залишається нерозкритим



питання трансформацій архетипу у семіозисі музичної культури.

**Мета статті** — дослідити трансформацію архетипу у семіозисі музичної культури та виявити генеалогічну взаємозумовленість переходу архетипу в концепт та метаконцепт.

**Виклад основного матеріалу.** Незважаючи на те, що в українській мові термін «концепт» морфологічно не співпадає з терміном «поняття», однак у багатьох словниках концепт визначається як «зміст поняття, його смислова наповненість у відволіканні від конкретно-мовної форми його вираження» [11, с. 503]. На думку науковця Ю. Степанова, зміст концепту утворюють три прошарки: 1) актуальний, «активний» прошарок, існуючий для всіх, хто користується мовою (музичною тощо) тієї чи іншої культури; 2) додатковий, історичний, який є актуальним лише для деяких соціальних груп у своїх «пасивних» ознаках. Ці два прошарки концепту — інтерпретаційні; 3) внутрішня форма, на рівні якої базуються всі інші прошарки змісту концепту [15, с. 48].

На нашу думку, ядром внутрішньої форми концепту є архетип, що формує образну основу концепту. Не менш важливий факт, що концепт є основою коміркою культури в ментальному світі людини, так само як і архетипи, що утворюють колективне позасвідоме людства. У зв'язку з цим концепт можливо розглядати не тільки з комунікативної точки зору (як засіб спілкування), але й як пам'ять, історію народу, його культуру і когнітивний досвід, світогляд і психологію того чи іншого народу або ж окремої людини, досвід осягнення світу, що передається від покоління до покоління, традиції, глибинні знання, накопичені суспільством. Тобто концепт є одиницею ментальності, яка, у свою чергу, містить пам'ять про минуле, знання всієї картини світу, відображеної у людській психіці. У цьому сенсі «пам'ять» можна назвати архетиповою, такою, що формує інформаційну базу того або іншого народу, а ще точніше — впорядковує сукупність концептів народу, визначаючи його менталітет, світогляд і поведінку. Саме так, за Д. Лихачовим, формується концептосфера,

виявляючи характерні для того або іншого народу онтологічні, гносеологічні, аксіологічні та інші сторони концепту.

Розвиваючи ідею Д. Лихачова про концептосферу, А. Большакова акцентує увагу на формуванні концептосфери найбільш сильними, найбільш стійкими (в умовах історичних і культурних змін) довербальними сутностями — «*метаконцептами культури*», що «визначають устрій світогляду (особистості, нації, народу)» [5], які дослідниця визначає як «архетипи культурного позасвідомого». Історико-культурні зміни у спротиві та адаптації поступово збагачують життєвий досвід людини (інтелектуальний, емоційний тощо), тому й відбувається нескінченне, безперервне збагачення змісту метаконцептів, що складають концептосферу. Значимо, що А. Большакова додає до довербальних сутностей «вербалізованих аналогів» і позасловесні види мистецтв, «тому що їх незмінно супроводжують аналітичні аналози: роздуми мистецтвознавців про метамови, які притаманні тому або іншому виду мистецтва». Крім того, А. Большакова говорить про архетипи-метаконцепти як про нескінченний процес «ментального розширення», який відбувається за допомогою прирощення смислів. А саме, «знаходячи основне ім'я, архетип далі починає нарощувати додаткові смисли, актуалізуючи ті або інші свої смислові грані через додаткові лексико-семантичні утворення, створюючи свій унікальний іменний ареал» [5]. У процесі еволюції архетип-концепт знаходить ім'я та «стає фактом культури».

Важливим є трактування концепту Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі. Розглянемо більш докладно бачення цього феномену французькими мислителями. Вже йшлося про те, що внаслідок специфіки французької мови Ж. Дельозу і Ф. Гваттарі було важко виявити на морфологічному рівні відмінність між концептом і поняттям. Проте, вони стверджують, що концепти — це співбуття, а «співбуття — це не поняття». Ось як про це пишуть Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі: «Концепт — це співбуття, а не сутність і не річ. Він є певним чистим Співбуттям <...> певною цілісністю — наприклад,

співбуття Іншого або співбуття особи (коли особа сама розглядається як концепт)» [6, с. 27]. І далі, «концепт — це, зрозуміло, пізнання, але тільки самопізнання, і пізнається в ньому чисте співбуття, що не співпадає з тим станом речей, у якому воно втілюється» [Там само].

Для французьких дослідників будь-яке утворення спів-буття з речей і живих істот є філософським актом створення концептів цілісності. Оскільки кожний концепт має свою історію і своє становлення, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі вважають правомірним стверджувати, що всі концепти не є вічними, оскільки новий концепт завжди буває «кращим» за попередній. У тому сенсі, що він дозволяє «почути нові варіації й невідомі перегукування, виробляє незвичні членування, приносить із собою існуюче над нами Співбуття». Однак, минулі концепти здатні «ожити», знов запрацювати та «одушевити собою ті концепти, які ще належить створити» [6]. І ще: «Концепт позбавлений смислу, поки не поєднаний з іншими концептами й не зв'язаний із проблемою, яку він розв'язує або допомагає розв'язати» [6, с. 30].

Саме таке розуміння концепту як спів-буття відкриває для сучасної культурології та музикознавства можливість осягнути поняття «мета-» в культурі, а саме — розглянути архетип як метаконцепт, як буття «по той бік», на межі, відкритість іншому змістові, знайти мисленнєвий шлях до онтологічної нескінченності.

Визначення архетипу як метаконцепту, як співбуття, його онтологічне розташування на межі буття-поза і буття-в-середині, надає можливість композиторам у своїй творчості зробити вільний вибір, творити музичні спів-буття у світі архетипів, не забуваючи при цьому про їх предметну втіленість. Це свого роду прагнення людини до позасвідомого, її причетність і водночас відстороненість.

Йдучи за розмірковуваннями Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, відзначимо, що концепт — «це множинність, хоча не кожна множинність є концептуальною...» [6, с. 21]. Ця теза підтверджує ідею Ж.-Л. Нансі про «множинну одиничність буття сущого», коли відначальний архетип, сам первообраз

починає відрізнятися від його подальшого потенційного буттєвого існування, перетворюючись на концепт. Крім того, кожен концепт може нести у собі множинність архетипів. А тому в трактуванні Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі у терміні «концепт» виражена його сутність як культурного явища, незважаючи на твердження авторів, що «він реальний без актуальності, ідеальний без абстрактності» [6, с. 29].

Уявляючи собою певну абстракцію, ідеальну сутність, концепт у процесі художньої творчості наповнюється конкретним змістом і реалізується в образах. Однак при цьому концепт не є образом і навіть не кожний художній образ може стати концептом, оскільки концепт *потенційно* несе в собі інваріантний зміст у вигляді архетипу, який індивідуально-творчо реалізується в кожному конкретному випадку композиторської творчості. Мова йде не тільки про творення композитором музичного твору, але й реконструкцію концепту як певного спів-буття виконавцем, слухачем, дослідником. Тому так важлива думка Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі про те, що будь-який концепт повинен творитися, він не дається як щось готове.

Якщо архетипи є універсальними константами, матрицями всієї культури, то концепти, кажучи словами С. Неретіної, припускають в останньому синтезі пізнання зняття попередніх форм знання [10], наприклад таких, як архетипи. Отже, і архетипи, і концепти утворюють певну «метамову культури» (Ю. Лотман), або ж «надмову», що включає в себе універсальні смисли і образи і забезпечує цілісність тієї або іншої знакової системи, де під знаковою системою розуміється як культура в цілому, як безліч художніх творів, так і різні (мета)мови: словесні, музичні, театральні і т. ін. [4, с. 269].

Враховуючи той факт, що «концепт», як і «архетип», досліджувався переважно в галузі лінгвістики і лінгвокультурології, а отже був пов'язаний з вивченням слова, підкреслимо значення розуміння концепту як втілення архетипу (або ж архетипів) у невербальних мовах, зокрема музичній. На нашу думку, звернення до культурних архетипів дозволяє встановити музично-семантичний

зміст концептосфери та виявити такі концепти, які наділяються особливим «ідеальним етичним» (Н. Кавакіта) та ідеально-естетичним навантаженням, а отже проєктують сакральні смисли буття на композиторську творчість.

Розмірковуючи про межу, яка відокремлює архетип від концепту, незважаючи на їх генеалогічний зв'язок і загальну приналежність до універсальї культури, необхідно зазначити: якщо мова йде про архетип — то це «первообраз», тоді як «концепт» — є образом лише частково, оскільки навіть в художніх концептах наявною є міцна понятійна природа. Складність розуміння концепту полягає саме у наявності тонкої межі між поняттям і образом. Художній концепт в силу своєї залежності від переживань сприймаючого є образним: адже саме образи, а не поняття, як справедливо зауважує Аскольдов, викликають емоційний ефект [5]. Але ж саме завдяки концепту архетипові первообрази можуть бути реалізованими в художній творчості (зокрема, композиторській), стати більш явними (наскільки це можливо), набуті «тілесної» оболонки».

В цьому місці слід проакцентувати думку М. Арановського про «позапонятійне мислення» [3] в музиці. Адже «позапонятійне мислення» поєднує свідоме з позасвідомим, тобто тими глибинними прошарками людської свідомості, які К. Юнг називав архетипами. Проте українська музикознавиця В. Марік не погоджується з М. Арановським у тому, що він розрізняє «мислення понятійне (пов'язане з *ratio* і категорією “поняття”) і позапонятійне, яке оперує логічними або алогічними (щодо їх відповідності “формальній логіці”) прийомами — не поняттями, а утвореннями іншого роду» [3, с. 71], а також з висловленою Арановським думкою щодо «понятійної німоти», яка є властивою музичному звукові, що і є «його безперечною перевагою над словом» [3]. Спираючись на науковий досвід Г. Гадамера, Л. Виготського, І. Котляревського, О. Самойленко, українська дослідниця підкреслює той факт, що «музикант мислить структурами, близькими до словесного ряду, і робить спробу досліджувати ці

структури» [8, с. 71]. І далі: «так чи інакше, але нам властиво надавати звукам вербальні значення, смисли, народжені взаємодією зі словом як інструментом рефлексії» [8, с. 70].

Погоджуючись із В. Марік та враховуючи вищесказане, підкреслимо, що ми не можемо не приєднатися і до думок М. Арановського. Усунути суперечності вищеназваних музикознавців можливо завдяки розумінню архетипу як метаконцепту, який поєднує у собі як понятійне, так і позапонятійне мислення. Адже ядро архетипу (метаконцепту) завжди несе у собі й понятійну (певну ідею), й *позапонятійну* складову (первообраз).

Прослідковуючи рух від архетипу до концепту, ми маємо можливість уявити, як відбувається рух так званих ядерних сем, завдяки яким виникає *допонятійне* уявлення про концепти. Розгляньмо детальніше, як це відбувається. Чимало праісторичних, архаїчних музичних архетипів ми можемо назвати ядерними семами (наприклад, звук, ритм, тон, тембр), які в процесі еволюції мислення рухаються від ядра до периферії, утворюючи інтерпретаційні прошарки концепту. Ми погоджуємося з О. Шелестюк, яка вважає, що завдяки цьому рухові навколо ядра «в імплікаціоналі, зосереджуються “архетипові” семи, що визначають уявлення праалогічного і міфологічного мислення, які утворюють своєрідні нашарування смислів» [16, с. 35]. З точки зору відомого лінгвіста В. Гака, поняття імплікаціоналу є дуже близьким до поняття *потенційних сем*. Потенційні семи та імплікаціонал дають нам уявлення про «приховані» семантичні компоненти, обумовлені характером денотату, тобто екстралінгвістично, а ми додамо — екстрамузично.

А оскільки екстра-категоріями є смислові універсалиї, ми можемо сміливо зарахувати до них і архетипи, і концепти. Такі універсалиї описують компоненти змісту (літературного, музичного, поетичного тощо) незалежно від форми їх вираження, а також їх подальшого вживання.

Крім того, О. Шелестюк висловлює цікаву думку про те, що завдяки таким імплікаціоналам існує можливість «розширити суто формальне розуміння

вільного імплікаціоналу, віднести до цієї області, по-перше <...> архетипові ознаки, які в давнину склали ядро уявлень, але з часом відійшли на периферію, і, по-друге, індивідуально-символічні ознаки, засновані на стійких суб'єктивних асоціаціях індивіда» [16, с. 39]. В останньому випадку архетипи, концепти та інші культурні стереотипи віддзеркалюються, відбувається взаємний вплив усталеної семантики понять на їх носіїв і навпаки. Архетипові первообрази є за своєю суттю архетиповими семами, вони переходять з колективного позасвідомого до підсвідомості сучасної людини, відбувається їх реактуалізація. Незважаючи на те, що архетипи присутні на периферії свідомості людини, вони як універсалії створюють «однаковість у найрізноманітніших культурах» (О. Шелестюк). Переводячи вищесказане до музично-культурологічного річчя, відзначимо, що, окрім названих архетипових сем (одиниць універсального предметного коду — звук, тон, ритм та ін.), які формують образну сферу концепту, слід виокремити також інтонацію як «виразно-смысловий компонент музичної мови» (Б. Асаф'єв).

Відзначимо, що концепт характеризується його зародженням у глибинах людської душі, саме тому ми говоримо про його суб'єктивність і особливе значення в музичній творчості. Втім, якщо музика є максимальною, граничною суб'єктивністю, то концепт — це суб'єктивність, що переходить у абстрактність. Концептуалізація музики здійснюється за допомогою її актуалізації у композиторській та виконавській діяльності. У даній ситуації архетипові первообрази постають першоджерелом композиторського творіння, а згодом актуалізуються у виконавській діяльності та під час комунікативного акту взаємодії композитора, виконавця і слухача, експлікуючи семантику музичного твору, перетворюючись на концепти.

Концепт у музиці розширює смислові та емоційно-чуттєві можливості і значення архетипового первообразу, він є певним «посланням» — повідомленням (за Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі), яке буде по-різному інтерпретуватися адресатами цього концепту, оскільки це залежить від контексту

повідомлення, що створює багатозначність смислової царини для його прочитання. Саме тому концепт, як і архетип, здійснює посередницьку функцію у трансляції соціокультурного досвіду, формує комунікативний простір культури. Підкреслюючи комунікативну сутність концептів, необхідно сказати про потенційні смисли, які концепт містить не в самому тексті, а в контекстах, «на межі висловлювань».

Цікаву думку висловила музикознавиця А. Амрахова, з якою важко не погодитися. Дослідниця доводить, що композиторська творчість та її «авторський внутрішній лексикон — це не сховище концептів, а певним чином артикульоване семантичне поле, з уже сформульованими відносинами і окремими закономірностями. Засоби артикуляції розвиваються і примножуються від твору до твору, формуючи неповторність авторського стилю» [2, с. 165]. Аналізуючи композиційні моделі музики ХХ–ХХІ ст., А. Амрахова доходить висновку, що сучасні композитори не просто відмовляються від звичних жанрових і композиційних прототипів, а створюють витвори *інших* типологічних форм і морфологій музичної мови. Саме *інших*, а не *нових*.

Як приклад А. Амрахова наводить висловлювання двох «батьків» серіалізму про концепцію часу — К. Штокгаузена і П. Булеза. Аргументом на користь *не нового, а іншого* А. Амрахова називає саме закономірності людського мислення, від яких не можна відмовитися на відміну від «типізованих композиційних формул і жанрових прототипів тональної музики». У сучасній композиторській творчості головні *спів-буттєво/подієві* функції на себе беруть вже не лад і тема, а як, наприклад, у сонористичі «будь-які зміни тембрового і фактурного характеру». Іншими словами, «функціонально тембр починає підміняти собою і мелодію, і гармонію» [2, с. 167–168].

Таким чином, підтверджується думка про роль архетипів-концептів у сучасній музиці в новому ракурсі — не лише у вигляді стійкого художнього первообраз-образу, музичної теми, жанру і т. п., але вже у вигляді ритму, звуку, тембру... Оскільки

будь-яка така композиційна модель є певною ідеалізованою узагальненою моделлю. Це є актуальним не лише для музичної творчості, але й для будь-якої творчості взагалі.

Розглядаючи архетип як інваріантну константу культури, а концепт як певну варіативність архетипу, не можна обійти стороною і такий феномен, як «фрейм». Зазначимо, що фрейм (від англ. *frame* — рамка) як термін був введений у 1974 р. М. Мінським у теорії штучного інтелекту і трактується як статична інформаційна структура, яка служить для репрезентації стереотипних контекстів. Надалі концептуалізація фрейму була запропонована Г. Бейтсоном і детально розроблена І. Гофманом. На думку В. Вахштайна, термін «фрейм» є збірним позначенням контексту. Важливим є один з постулатів теорії фреймів (за В. Вестстейном), який наголошує на тому, що коли людина наштовхується на щось нове, вона вимушена підбирати у своїй пам'яті таку структуру, яка відкрита для певної ситуації.

Фреймова концепція розроблена в межах психології, соціології, когнітивістики, лінгвістики. Однак у сучасному музикознавстві до цієї теорії звернулися нещодавно. Серед музикознавчих робіт, відомих нам у цій галузі, вирізняються дослідження А. Амрахової «Когнітивні аспекти інтерпретації сучасної музики: на прикладі творчості азербайджанських композиторів» [1] і «Перспективи фреймової семантики в музикознавстві» [2], а також праця української музикознавиці В. Марік «Явища концепту і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу» [9].

Звертаючись до концепту та перспектив фреймової семантики в музиці, дослідниці розглядають концепт як певний прототип, ментальне утворення, ідеальну модель. При цьому, називаючи концепт прототипом і порівнюючи його з архетипом, дослідниці не проводять чіткого розмежування між цими явищами культури. Зазначимо, що ми можемо тільки частково погодитися з твердженням А. Амрахової, яка називає концептами в музиці «жанр, стиль, інтонацію, ритмоформулу, композиційну схему тощо» [2, с. 162], посилаючись на те,

що всі вони є прототипами. З нашої точки зору, такі «культурні семіми» — є сутність не лише концептів, а й архетипів музичної культури, будучи як концептами, так і архетипами. Тому правомірно говорити про такі утворення як про метаконцепти музики, де архетипи й є метаконцептами.

У розумінні архетипу-метаконцепту в музиці важливу роль відіграє фреймова семантика. Про важливу роль розуміння музичного концепту в контексті переживання повсякденності говорить і В. Марік, оскільки «музичний концепт виявляє важливість включеності, вбудованості у теперішній час для будь-якої концептуалізації» [9, с. 10–11]. Запропоновані тези А. Амрахової і В. Марік дозволяють вивчати модифікацію архетипу як ядра концепту в ракурсі повсякденності *Dasein* — «тут і тепер», досліджувати усі можливі межі повсякденної взаємодії фреймів як «контекстуального цілого» (В. Вахштайн), вивчати не тільки контексти, що організовані в метаконтексти варіативності архетипів, але й «контексти контекстів» (А. Шюц), що є особливо важливим для розуміння сучасної композиторської творчості.

Таким чином, якщо концепт є «тонкою плівкою цивілізації», певним сталим ментальним утворенням, то, кажучи про фрейм, його можна порівняти з гнучкою рамкою, яка змінює контексти (як внутрішні, так і зовнішні) структурної єдності «форми-ідеї», або «моделі-ідеї» архетипів у повсякденному житті. Повсякденний контекст може символізувати будь-який інший просторово-часовий контекст дії, але «тут і зараз». Таким чином, йдеться про важливу сторону архетипів-концептів — їх фреймову репрезентацію контекстів повсякденного діяння.

Отже, завдяки фреймам відбувається контекстуалізація того або іншого спів-буття/події, або ж, іншими словами, ми можемо говорити про інтерпретаційний потенціал, безмежну царину інтерпретаційного поля архетипу-концепту. Однак при цьому слід враховувати «ментальні інструкції інтерпретації, які багато в чому визначають саму стратегію розуміння» [2, с. 163], оскільки концепти завжди є етноспецифічними. Адже, незважаючи на те,

що концепти є загальними, водночас вони завжди обмежені, обумовлені контекстом, зокрема ментальним і т. ін.

**Висновки.** Таким чином, у пропонованій статті нас цікавило не стільки те, як саме, в яких ідеях, моделях або формах втілюються ті або інші архетипи і архетипові образи в концептах, скільки механізми та способи їх генетичного вибудовування, їх взаємозумовленість, процес переходу архетипу в концепт у музичному семіозисі. Аналогічну ідею на початку ХХ ст. сформулював Е. Кассіер: «Ми прагнемо до аналізу і розуміння фундаментальних способів мислення, осягання, уявлення, уяви та відтворення у мові, міфі, мистецтві, релігії і навіть у науці. Нас більше не цікавлять окремі твори мистецтва, продукти релігійного або міфологічного мислення, нас цікавлять ті *рушійні сили, та ментальна активність, яка потрібна для їх створення*» (курсив наш. — М. С.) [7, с. 147]. Слід наголосити, що з часом архетипи можуть

існувати у певних комбінаціях, тобто архетиповий первообраз згодом може перетворитися на архетиповий символ, архетип-концепт. Зауважимо, що символ або концепт, фрейм може вбирати в себе більш ніж один архетип. Визначено, що архетипи та концепти виконують функцію пам'яті (культурної, соціальної, національної), утворюють безперервність, цілісність буття, його ціннісно-значеннєвий стрижень. Окремі архетипові первообрази можуть бути забуті, але все ж можуть бути у будь-який час пригадані, «оживлені» в культурній пам'яті людства як метаконцепти. Виявлено, що багатозначність смислового контексту додає можливість концепту відтворювати у собі не лише один, а й множину архетипів. Смислова невичерпність архетипів завжди містить потужний потенціал, який залишається невикористаним, створюючи у процесі комунікації інтерпретаційне поле для великої кількості «прочитань» художнього витвору.

## Література

1. Амрахова А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов): автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2005. 36 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/kognitivnye-aspekty-interpretatsii-sovremennoi-muzyki-na-primere-tvorchestva-azerbaidzhanski> (дата звернення: 13.12.2022).
2. Амрахова А. Перспективы фреймовой семантики в музыкознании // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Арановский. Москва, 2007. С. 157–171.
3. Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2007. С. 10–43.
4. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: Антология. Москва, 1997. С. 267–279.
5. Большакова А. Ю. Теория архетипа и концептология // Культурологический журнал. 2012. № 1 (7). URL: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j\\_id=9](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j_id=9) (дата звернення: 15.12.2021).
6. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? Москва: Академический Проект, 2009. 261 с.
7. Кассирер Э. Лекции по философии и культуре // Культурология. ХХ век: Антология / главный ред. и сост. серии С. Я. Левит. Москва, 1995. С. 104–162.
8. Марік В. Б. Явища концепта і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2008. 305 с.

9. Марік В. Б. Явище концепту в національному художньому мисленні // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. 2010. Вип. 85. С. 63–80.
10. Неретина С. Тропы и концепты: монография. 2000. URL: [http://krotov.info/libr\\_min/14\\_n/er/etina\\_00.html](http://krotov.info/libr_min/14_n/er/etina_00.html) (дата звернення: 28.01.2022).
11. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск: Издательство В. М. Скакун, 1998. 896 с.
12. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
13. Свідзинський А. В. Національна ідея як концепт культури // Фундаментальні орієнтири науки (ФОН). Київ, 2005. С. 8–23.
14. Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури. Луцьк: Вежа, 2008. 696 с.
15. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Москва: Академический Проект, 2004. 992 с.
16. Шелестюк Е. В. Представленность символа в структуре понятия // Mentalität und Mentales. Landau: Verlag Empirische Pädagogik, 2003. S. 32–45.

## References

1. Amrahova, A. A. Kognitivnye aspekty interpretatsii sovremennoy muzyki (na primere tvorchestva azerbaydzhanskih kompozitorov): avtoref. dis. ... dokt. Iskusstvovedeniya: 17.00.02. Moskva, 2005. 36 s. URL: <http://www.dissercat.com/content/kognitivnye-aspekty-interpretatsii-sovremennoi-muzyki-na-primere-tvorchestva-azerbaidzhanski> (last accessed: 13.12.2022).
2. Amrahova, A. Perspektivnyi freymovoy semantiki v muzykoznanii. Muzyka kak forma intellektualnoy deyatel'nosti / red.-sost. M. G. Aranovskiy. Moskva, 2007. S. 157–171.
3. Aranovskiy, M. G. Muzyka i myshlenie // Muzyka kak forma intellektualnoy deyatel'nosti / red.-sost. M. G. Aranovskiy. Moskva, 2007. S. 10–43.
4. Askoldov-Alekseev, S. A. Kontsept i slovo. Russkaya slovesnost: ot teorii slovesnosti k strukture teksta: Antologiya. Moskva, 1997. S. 267–279.
5. Bolshakova, A. Yu. Teoriya arhetipa i kontseptologiya. Kulturologicheskiy zhurnal. 2012. № 1 (7). URL: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j\\_id=9](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j_id=9) (last accessed: 15.12.2021).
6. Cassirer, E. (1995). Lektsii po filosofii i kulture. Kulturologiya. XX vek: Antologiya / glavnyi red. i sost. serii S. Ya. Levit. Moskva, 1995. S. 104–162.
7. Deleuze, J., Guattari, F. (2009). Chto takoe filosofiya? Moskva: Akademicheskii Proekt, 2009. 261 s.
8. Marik V. B. Yavy`shha koncepta i konceptosfery` v muzy`chnomu my`stecztvi: do problemy` vichnogo obrazu: dy`s. ... kand. my`stecztvoznavstva: 17.00.03. Odesa, 2008. 305 s.
9. Marik V. B. Yavy`shhe konceptu v nacional`nomu xudozhn`omu my`slenni. Naukovy`j visny`k NMAU imeni P. I. Chajkovs`kogo. 2010. Vy`p. 85. S. 63–80.
10. Neretina, S. (2000). Tropyi i kontseptyi: monografiya. URL: [http://krotov.info/libr\\_min/14\\_n/er/etina\\_00.html](http://krotov.info/libr_min/14_n/er/etina_00.html) (last accessed: 28.01.2022).
11. Noveyshiyy filosofskiy slovar /sost. A. A. Gritsanov. Minsk: Izdatelstvo V. M. Skakun, 1998. 896 s.
12. Samoylenko, A. I. Muzykovedenie i metodologiya gumanitarnogo znaniya. Problema dialoga: monografiya. Odessa: Astroprint, 2002. 244 s.

13. Shelestyuk, E. V. (2003). Predstavlenost simvola v strukture ponyatiya. *Mentalitat und Mentales*. 2003. Ss. 32–45.
14. Svidzy`ns`ky`j, A. V. Nacional`na ideya yak koncept kul`tury`. *Fundamental`ni oriyenty`ry` nauky` (FON)*. Ky`yiv, 2005. S. 8–23.
15. Svidzy`ns`ky`j, A. V. Sy`nerg`ety`chna koncepciya kul`tury`. Lutsk: Vezha, 2008. 696 s.
16. Stepanov Yu. S. Konstantyi: Slovar russkoy kulturyi. Moskva: Akademicheskij Proekt, 2004. 992 s.

***Maryna Severynova. The transformation of the archetype in the semiosis of musical culture:  
from the archetypal prototype to the concept and metaconcept***

**Abstract.** The article examines the musical and cultural aspects of the «archetype» phenomenon and its transformation from an archetypal prototype through an artistic image to the concept and metaconcept in musical culture. Regardless of the relevance of these phenomena in the modern space of culture, this problem remains little researched, although it is still connected with the urgent issues of finding the primary foundations, the primary sources of being, the identification of universal patterns-models in the composer's creative work. To investigate the transformation of the archetype in the semiosis of musical culture and to reveal the genealogical interdependence of the transition of the archetype into the concept and metaconcept. The methodology is based on scientific cultural, psychological, literary and musicological investigations, as well as a systematic approach, comparative and logical-analytical methods. With the help of this methodology, the transformation of the archetype, their interdependence in musical culture was revealed. Results. The definitions of «archetype» and «concept» are considered, their common and distinctive features are clarified, and the transformation of archetypes into concepts is traced. In this context, it was noted that entering the world of everyday ideas, the archetypal prototype is filled with new emotional and informational content; it acquires a personal, socially conditioned specificity and moves into the realm of concepts. The interpretation of the definition «concept» as coexistence by J. Deleuze and F. Guattari is analyzed. The concept is considered in the context of perspectives of frame semantics in music. As a result of the research, a genealogical connection between two definitions «archetype» and «concept» was noted. It was found that a concept is not an image, not every artistic image can become a concept, since the concept potentially carries an invariant content in the form of an archetype, which is individually and creatively realized in each specific case of a composer's creative work. It was determined that archetypes and concepts perform the function of memory (cultural, social, national), form the continuity, integrity of being, its value-meaning core. It was proven that archetypes of the cultural unconscious are metaconcepts of culture: both archetypes and concepts form a certain «metalanguage of culture» (Y. Lotman), or an «overlanguage». It was found that archetypal prototypes are, in their essence, archetypal semes, which go from the collective unconscious to the subconscious of a modern person, and their reactualization takes place. Archetypal semes (units of the universal subject code — sound, tone, rhythm, intonation, etc.) form the figurative sphere of the concept. It was determined that the concept in musical creativity expands the semantic and emotional-sensual possibilities and meaning of the archetypal prototype; it carries out an intermediary function in the transmission of sociocultural experience; it forms the communicative space of culture. The important essence of concepts is noted the formation of potential meanings, which the concept contains not in the text itself, but in contexts, «on the border of statements».

*Keywords:* archetype, concept, metaconcept, composer's creative work, musical semiosis, frame.



HISTORY OF ARTISTIC PRACTICES  
AND ARTISTIC DIRECTIONS

ІСТОРІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК  
ТА ХУДОЖНІХ НАПРЯМІВ



# The Kyiv artistic life in the late 19th and early 20th centuries. Polish discourse

## Художнє життя Києва кінця ХІХ — початку ХХ століття: польський дискурс

ОЛЕКСАНДР ФЕДУРУК

академік НАМ України,

доктор мистецтвознавства, професор,

голови́ний науковий співробітник відділу

мистецтва новітніх технологій ІПСМ НАМ України

fedoruk@mari.kiev.ua

OLEKSANDR FEDORUK

Academician of the National Academy of Arts of Ukraine,

Doctor of art studies, professor

Chief researcher of the department of new media art,

Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0009-0009-0404-0599

**Abstract.** The article focuses on the problem of the local isolation of art at the turn of the 19th-20th century and the role of Ukrainian-Polish creative contacts in establishing Ukrainian artistic discourse. The works of K. Pryzhikhovskiy, A. Kendzerskiy, P. Vasylichenko, K. Ivanytska, artists who are half-forgotten today, were discerned by the importance of experience exchange and the need to find new imagery. The aforementioned artists performed together with I. Rashevskiy, M. Pymonenko, and Ya. Stanislavskiy. The connection of the latter with Ukraine is studied in particular through his pedagogical activities.

Also, the characteristic features of Polish plastic arts in Poland and outside the country (Kyiv, Odesa) are traced, as well as exhibitions and events that are crucial for our understanding of the ties between Poland and Ukraine. It is proved that because of the emergence of new artistic societies, museums, and the growing role of art schools, Kyiv has become the professional platform where new generations of Polish artists have asserted themselves. The article also traces the impact of Ukrainian and Polish culture on the emergence of new phenomena in European art of the late 19th — early 20th century.

*Keywords:* art school, artistic movement, artistic ties, exhibition activities.

Ukrainian-Polish creative contacts intensified by the end of the 19th century. During this period, Warsaw and Kyiv became artistic centers. At the same time, we must remember the emergence of new phenomena in European art of the late 19th and early 20th centuries, which did not bypass Polish and Ukrainian culture [1]. The role of plastic thinking becomes more prominent, the form comes out of the shadows to the foreground. The artistic movement is growing. New art societies and museums are emerging in Kyiv, the importance of art schools, primarily of M. Murashka, is growing, and the number of art exhibitions organized by local artists, as well as representatives of various art centers (Petersburg, Moscow,

Warsaw, Lviv, Odesa), is increasing. The fact that Repin and Matejko become popular in Kyiv and are seen as rousers speaks of the growth of art's role in social life. They both embody progressive ideas. We observe a peculiar fact: in Kraków in the late 1880s and early 1890s, where Jan Matejko lived, his name did not determine the leading artistic trends at the school where he was the head. This has been noted more than once by Polish art critics. At that time, in Kyiv and in Ukraine in general, Matejko's name had a halo of the artist who is devoted to his Motherland, to art, and excited with the patriotic direction of art, and constant civic content. V. Stasov called Matejko one of the greatest figures of artistic

Europe of the 19th century. Insightful are the words of I. Kramskoy "What is Matejko? He is a person who, you feel, is not kidding about art... there is no other such serious mind and heart," these words acquired a special meaning among the Ukrainian creative intelligentsia. O. Slastion compared Matejko with K. Bryullov and A. Ivanov. In a word, Matejko's artistic banner was waved victoriously on Ukrainian soil during that period, exciting with democratic slogans.

In 1895, the Literary and Artistic Society in Kyiv, after five years of existence, printed a collection of articles, which included M. Nikolaev's article "Two historical paintings by Jan Matejko». The fact of analyzing the paintings of the Polish master "Reception by Stefan Batory of the ambassadors of Grozny near Pskov in 1581" and "Ivan the Terrible" was extremely important and symptomatic for Kyiv, where the national school of historical painting was formed under the influence of Repin's ideas. And although the article had a tendentious pro-royal character, the very fact of consideration of Matejko's works in Kyiv meant recognition of his outstanding merits to Polish national art and served as a lesson for Kyiv artists [2]. For example, during the opening of the monument to Bohdan Khmelnytsky in 1888 in Kyiv, Matejko's painting "Bohdan Khmelnytsky's Oath of Allegiance to Russia" was exhibited. The works of the Krakow painter were known and respected here.

There was a real cult of Matejko at the Kyiv Drawing School. The engraving from his work "Stanchyk" was exhibited among other best works of European art for a pedagogical purpose. The director of the school, M. Murashko, deeply respected the painter from Krakow. Murashko mentioned that in 1882 in the great hall of the University of St. Volodymyr, there was an exhibition of Polish artists, "where Matejka's "Stanchyk" made a great impression. And even now I really like this thing" [3, p. 81].

"Memoirs of an Old Teacher" mentions Murashko's meeting Matejko in his workshop at Floriantska street through the mediation of M. Hozhkovskiy, Matejko's permanent secretary. It is known that Matejko treated other nations with respect, and advocated the rapprochement of Ukrainians and Poles, separated

by "misfortune and disputes" [4]. M. Murashko was impressed by the conversation with the master. Matejko, it turns out, knew the language of Galicia. "He spoke in Ruthenian, which is very close to the Ukrainian language.»

Being in Kraków, Murashko thought about the future of his school, about its students, he cared about the need to unite the Slavic peoples. A lot of space in his diary is devoted to these ideas, and they deserve special attention. Due to the fact that there were many Poles studying at the school, Murashko dared to ask for Matejko's drawing for the student gallery [3, p. 87].

Matejko served as an important link in the artistic relations between Krakow and Kyiv. In the review "Andriolli and Matejko as authors of drawings and paintings from the Ukrainian everyday life", N. Shugurov, a native of Kyiv, noted Matejko's constant interest in the Ukrainian theme [5]. The creative intelligentsia of Kyiv highly respected the Krakow artist. Mykola Lysenko's letters to the young Fotiy Krasyskyi in St. Petersburg, where he studied at the Academy of Arts, prove this. "You need to collect all the achievements of the past, write them down, save them, as Matejko did, and put them into practice" [6], the composer writes. He further calls on Krasyskyi to learn from the Poles the "historical school of Matejko and Kossak, [learn] genre and everyday life from the Russians. Maybe you, too, will be given the opportunity and talent to resurrect, to imagine the past historical facts of the venerable Ukrainian history" [6].

Characterizing Matejko's relationship with his contemporaries, one should note his benevolent attitude towards those Ukrainian young artists who studied at the Kraków art school, he was the head of. During his holiday in Lviv on the occasion of receiving the title of an honorary citizen of the city, he allocated funds for the organization of two scholarships: one for a Ukrainian, the other for a Pole. The idea of this event came from a friend from Lviv, the artist Izidor Yablonsky, as Matejko himself mentions in a letter to his wife Teodora dated September 30, 1869 p. [7]. Since then, the fate of the scholarship has troubled the artist more than once, at least his letters to acquaintances testify to this [8].

The Kyiv School of drawing was a great propagator of Matejko's work. In Kyiv, it was a respectable art institution that instilled high culture and broad views on art in its students. "Students of our school," Murashko recalled on the occasion of the 30-year anniversary of his work in October 1898 p., "repeatedly put their strength and knowledge into the work that had public significance, and we meet them during the restoration of the frescoes of St. Cyril's Church, they participate in the decoration of St. Volodymyr's Cathedral, now we see them again as assistants of Prof. Vereshchagin at the paintings on the walls of our Great Pecherskiy Monastery."

Kyiv at the turn of the century rallied artistic forces, and cemented like-minded people for a breakthrough from the artistic and class isolation in which the visual culture was founded. The attack was for the viewer, for the involvement of art in social problems. The press of that time paid attention to artistic matters, although it should be noted that the art criticism of that time did not have "its own Stasov" in Kyiv, and was informative in nature.

The interest in Polish artistic life was constant among the Kyivans. Reviews of periodicals of that time provide a lot of vivid and convincing material from exhibitions in Warsaw, Krakow, or Lviv of new paintings by Polish artists, about understanding new styles and directions, about close artistic contacts that united Poles and Kyivans. Thus, in the Kyiv newspaper "Life and Art" in the article "Three days in Warsaw" the difficult living conditions in which Polish artists lived are described, and the paintings of Eismond and Tselinsky are mentioned [9]. In 1895, the newspaper reported that H. Semiradsky sent three paintings "Roman Idyll", "St. Jerome", and «Bacchanalia» to the exhibition in Moscow [10].

G. Tchaikovsky's review "Polish painting in modern times and the posthumous exhibition of Władysław Podkowiński" [11] reveals the tastes of contemporary criticism. The author criticizes Podkowiński's well-known work «Madness of the ecstasy» («Woman on a Horse»), denying it an aesthetic value. In general, he sees that in Podkowiński "the disease exposed his aspirations and nature" and because of this,

the artist «paints ballerinas with whitened cheeks and sketches fantastic compositions such as «Nocturne» and «Funeral March» and finally creates «Madness...» as the apotheosis of sensuality and death" [11].

In 1896, the newspaper "Life and Art" reviewed in detail the work of Kraków artists, although the critic considers some works to be banal, in particular, T. Ak-sentowicz's painting «Hutsul's Funeral». The critic is impressed by "the portrait of our famous Augustinovich. After all, these are not portraits, but living people», concludes the newspaper [12].

The Kyiv Society of Art Exhibitions, which was founded in 1892, was closely related to the activities of the Society of South Russian Artists in Odesa. In the 1890s, certain steps were taken to unite these groups, and the first act on this path was considered to be the organization of joint exhibitions in Kyiv and Odesa. The work of these two societies should also be evaluated from the angle of Ukrainian-Polish artistic relations, due to the fact that Polish artists participated in their activities — not only as artists presented at exhibitions but as active organizers of artistic life. The work of Ukrainian societies was propagandistic and enlightening, reminiscent of the ideas of Zakhenta, the Warsaw society of friends of fine arts. We can trace many common features between Zakynta and Kyiv society, in particular, the association of artists, spreading awareness about the achievements of national art among the population, the development of aesthetic tastes, material support for artists, and exhibition activities. Zakhenta played a significant role in the spread of Ukrainian art. In the expositions of the Kyiv Society of Art Exhibitions, Polish artists remained faithful to their favorite theme and raised the same issues as their Ukrainian colleagues.

When considering the work of the Society of South Russian Artists we must note the activities of V. Izdebskyi's Salon in Odesa in 1909-1911.

Among other reasons for that is the fact that the Salon actively promoted contemporary art of that time. "Departments of Russian. Polish, Finnish, German and Italian art are planned" stated the program of the art exhibition.

It was opened in December 1909 and had success in Odesa, Kyiv, St. Petersburg and later in other cities. The Salon provided a number of lectures on aesthetics and arts, a number of concerts of old and new music (“On the Tasks of Modern Painting”, “Modern Art and the City”, “On Oscar Wilde” by V. Izdebsky, “New Theater” by Bronevsky, “Evening in memory of A. Chekhov”, etc.).

V. Izdebsky went to Paris, where he was fascinated by the contemporary avant-garde. He successfully organized an international exposition with a large number of French artists volunteering for the exhibition: J. Braque, Vallaton, Glazes, Van-Dongen, M. Laurensen, A. Matisse, J. Metzinger, A. Marx, O. Redon, A. Rousseau, P. Signac, Vlaminck.

I. Bilibin, D. Burluk, O. Ekster, V. Borysov-Musatov, Honcharov, I. Hrabar, M. Dobuzhinskiy, V. Kandinskiy, M. Larionov, A. Lentulov, Ye. Lansere, A. Rylov, P. H. Ostroumova-Lebedeva, R. Falk, M. Yakovlev defined new artistic horizons. Pole K. Stavrovsky, Norwegian H. Kron, Georgian O. Shervashidze, who lived in Kyiv, Spaniard H. Bermejo, Italian D. Balla, Odessans E. Bukovetsky, B. Egiz, B. Edwards, P. Volokidin, T. Dvornikov, V. Zauze, V. Izdebsky — a wide list of names revealed the international nature of the exhibition. The names of H. Narbut and S. Kolesnikov [13] should be added to the list too.

In a special issue of the Salon magazine, which was designed by V. Kandinsky, reviews of the press of that time are given. They testify to the existence of opposite views on understanding the specifics of modern art. The academic criticism was voiced by I. Repin, who did not restrain himself in expressions and epithets (“a whole hell of Western simple tones awaited us here,” the famous artist wrote in “Bulletin of Stock Exchange”, May 20, 1910). The tone of his article is journalistic and sarcastic. According to Repin, this kind of art is approved by the devil, the spirit of cynicism. The same Devil prophesies: “I will force the press — a great force — to trumpet the glory of this art to the whole world: billionaires will come from America, they will pay crazy money for these goods, which is easily and quickly produced. We will fill all museums and private galleries

with it. We will throw away everything that was dear to you, and you will worship my ointments of the Order of the Donkey’s Tail!.. In Moscow, some have already worshiped — Muscovites now collect Matisse’s” [14]. It was a monologue in defense of the old ideas that prevailed in Russian art in the 1860s and 1880s.

The apostle of new artistic trends was A. Benoit, who noted in his speech that the exhibition is significant for St. Petersburg. “Here, for the first time, we have collected the works of young French artists, leaders of new movements. Here, a number of works by Russian artists reflect the influence of these new forms on our native art. And this comparison is extremely instructive. It is not only a significant and instructive exhibition but there is much to be happy about it”. Benoit went on to outline one of the main representatives of the *Peredvizhniki*, who expressed dissatisfaction with the artistic progress. Young Benoit polemically defended the new art, accusing Repin, perhaps, that he too once “was the freshest and most advanced of all Russian painters and had to listen to the same barks and curses from his older brothers, it was his turn to play their role” [14].

As you can see, the critics spared no effort: in the heat of polemics, they rejected delicacy and shy caution. It was about a new way of art evolution, and new aesthetic principles of art. In the introductory paragraphs of the magazine “Salon,” it was categorically stated: “Ten years ago, the exhibitions of “young people” seemed pale and meaningless — in comparison with academic ones. Now the roles have changed. And it is not us, but they who have to regret that they lost the magical scepter of power over souls. The new art gained full blood and strength and became uniquely alive and encouraging. The “Salon” exhibition, which first opened last year, became a vivid proof of this. It caused a lot of heated disputes — praise from some and evil squealing from others” [14, p. 4].

In the “Salon” magazine, among other interesting and original articles and reflections, we find V. Kandinsky’s speech “Content and Form”, in which he defines the role of the internal (content) and external (form) components in a work of art. According to Kandinsky, “a work of art is beautiful when

the external form completely corresponds to the internal content" [14, p. 15]. But it should be remembered that "the form is a material expression of an abstract meaning. Therefore, the quality of an artistic work can be fully assessed only by its author: only he can see whether and to what extent the form he uses, corresponds to the content, which majestically demands embodiment" [14, p. 15]. It is significant that, in this article, V. Kandinsky proclaimed the celebration of monumental art, "which sprouts we already feel today, and which blossoms will bloom tomorrow." It is interesting that "this monumental art is a combination of all arts in one work."

V. Izdebsky defended similar theses in his Introduction to the catalog: "The artist has broken the old forms and mastered the secret of colors and lines. He is looking for a new synthesis, a new manifestation for the mystery of his spirit." Young critics paved the way for fresh ideas. The purpose of the exhibition looked clear and was perceived in a program-like way — to show a panorama of modern artistic life "from classical academicism, through all the steps of impressionism, which is marching victoriously, to the last edges, to the last colorful depth" [13].

From the point of view of the union of domestic artists — those who lived in Odesa, Kyiv, Moscow, Yelisavetgrad, Mykolaiv, and those who found lived abroad, in Paris or Munich — the exhibition in Odesa in March 1914 is interesting. It brought together artists of different approaches. Abstract compositions by V. Kandinsky ("Improvisation 34", "Circle Painting", "Composition No. 7", "Painting with White Lines") were exhibited next to paintings by P. Konchalovsky, A. Lentulov, O. Kuprin, I. Mashkov. The Norwegian priest H. Kron, who lived in Kyiv, showed a number of Dnieper and Caucasian landscapes ("Near the Dnieper", "Winter", "New Athos", "View from Sukhumi", "Fairy Mountains", "Tobacco Plantation", "Dzhamgal forest"). Also, the works by P. Volokidin, V. Zahorodniuk, R. Falk, S. Storozhenko were shown at the exhibition.

In the Introduction to the catalog "On the Understanding of Art", V. Kandinsky rejected the old foundations of art (even "impressionism was a natural

conclusion to the naturalistic aspiration in art"), warned against a fanciful understanding of modern art, which carried out the superficial verbal bravado of concepts like "cube", "division of planes", "colorful tasks". "This is nothing more than rinsing of the mouth with words that have acquired a modernist color". The explanation of art, according to Kandinsky, has not a direct, but an accidental meaning [15]. The recipient must open his soul more widely and then the goal will be fulfilled.

Izdebsky's salon in its character was close to the art group "Sztuka", and to the avant-garde societies of Poland at the beginning of the 20th century. The laws of social existence presented artists of different nationalities with the necessity of a single choice — unity in the name of art, which excluded alternative differences. Izdebsky's salon in Odessa was many years ahead of the aspirations of the Polish avant-garde, which fully revealed itself at the 1923 exhibition of new art in Vilnius. This Salon played a special role in the evolution of progressive trends and the expansion of international relations in art. It brought the art of Eastern Europe to the forefront of the cultural life of the world.

The Kyiv Society of Art Exhibitions, the Kyiv Society for the Promotion of Arts cooperated with Polish artists who came to Kyiv and stayed.

The first exhibition of Polish artists in Kyiv opened on November 14, 1882, in St. Volodymyr's University hall. It was attended by V. Gerson, Y. Zimmler, H. Semiradskyi, Y. Mateyko, Y. Brandt, and Y. Malchevskyi. A total of 40 paintings were exhibited at the time. The exposition had a significant public resonance and was highly appreciated by the press. "Until now, the Slavic peoples," wrote the critic V. Varzar on the occasion of the opening of the exhibition, "cannot boast of perfect and accurate knowledge of each other. We care too little about spreading the knowledge which would lead the Slavic peoples to mutual understanding and, accordingly, to an agreement among the masses of the public" [16].

The exhibition was welcomed by the Kyiv newspapers "Kievlyanin", "Zorya", and Warsaw "Klosy" [17–21]. M. Murashko published favorable reviews in "Zorya".

In St. Petersburg, the magazine "Art News" ("Khu-dozhestvennye novosti") published an article by S. I. "Correspondence from Kyiv" [21]. Also, it published a report that the Warsaw Society of Artists showed several works of Polish artists in Kyiv: "The Cross Bearer" and "Queen Jadwiga in the Krakow Castle" by V. Gerson, "Diogen" by H. Semiradsky and others. [22].

The following year, in 1883, M. Murashko's school initiated the first exhibition of works by local artists (E. Wrzeszcz, V. Menka, Halymsky, and other influential artists).

Kyiv's exhibition life of the 1890s was intense. Kyivans had the opportunity to get to know the works of Y. Kossak, V. Gerson, H. Semirdskyi, Y. Matejko, L. Vychulkovskii, Y. Malchevskyi, and many others.

The Salon of 1900 became the event that connected the artistic life of Kyiv with Polish art. Its organizer, Zamaraev, known to art fans as Ursyn, managed to interest the contemporary audience with the selection of exhibited works. The works of Polish, Kyiv, and Moscow artists were presented at the exhibition. This gave Ye. Kuzmin the ground to make a distinction between Russian art, in his opinion, realistic in nature, and Polish, which he calls romantic art. "Russian literature and painting in most cases tend to depict living people who are possessed by certain aspirations, passions, ideas; among the Poles, we rather see a number of ideas that are adopted in art by certain artistic forms, often subtle, beautiful. [23].

Next, E. Kuzmin analyzes the specific presented at the exhibition, evaluating them according to the character of the expressed ideas, which does not always coincide with the way of the artistic direction of certain masters. Thus, the cycles of paintings by M. Kszesz on the theme of prayer are "characteristic examples of the artist's purely ideological attitude to the chosen subject" [23, p. 144]. This gave E. Kuzmin a reason to draw a parallel between M. Kszesz and Y. Falat, Y. Kossak, and especially A. Grotger, S. Batovsky, and V. Tetmayer. In reality, this did not correspond with the state of affairs because the comparison did not seem objective. But the general tone of E. Kuzmin's judgments is benevolent, and sympathetic towards both individual paintings and their

authors. The figures of H. Semiradskyi and E. Okun are singled out, in particular, latter's canvas "Paganini's Dream", in which the reviewer sees a "Hoffmannian fantasy" in a number of features.

Works by Kyiv artists V. Galimskyi, V. Menk, M. Pymonenko, I. Seleznyov, I. Rashevskyi were also exhibited at the Salon. E. Kuzmin reviews them as more severe. He singles out Galymsky's sketches, "soapy in tone". Menk, in his opinion, is a typical representative of the academic school. Kuzmin pays special attention to the fact that "Zamaraev soon promises to show us a number of new, unfamiliar things. We hope, — the author confidently states, — that the Art Salon under his leadership will take its proper place in the artistic life of our city" [23, p. 448].

We should mention the exhibition of Kyiv artists organized by Galimsky on the Christmas holiday in the Stock Exchange Hall in 1892. In his petition to the city authorities, the artist claims that the existing artistic forces should coordinate their actions to organize exhibition life [24]. Famous artists from Kyiv, Warsaw, and Odesa participated in the exhibition, including M. Pymonenko, H. Platonov, O. Shervashidze, Y. Stanislavskyi, V. Kotarbinskyi, D. Vychulkovskiy, E. Wrzeszcz, V. Galimskyi, K. Kostandi, S. Kostenko, G. Ladyzhenskyi.

In February 1901, the Literary and Artistic Society of Kyiv opened an exhibition of paintings based to the works of H. Senkevich, and in March, the Salon of I. Zamaraev exhibited Khvoynytskyi's canvas "Massacre before the Diet in Warsaw."

In January 1905, an exhibition of sculptures by B. Begas opens in the Kyiv Museum. Three years later, in January 1908, an exhibition of Kraków's young artists, mostly students of Stanislavski and Ruschyc, was organized in Kyiv.

The imaginative atmosphere of artistic explorations in Kyiv resulted from the presence of deep creative relationships. Exhibitions filled the intellectual climate of the city with great spirituality. At the turn of the century, according to the educated people of that time, they were a bright page in the extensive development of art.



The art link between Warsaw and Kyiv functioned successfully due to such exhibitions. The works by pupils of the Kyiv Drawing School can serve as an example of the increased interest in creative contacts. From this point of view, the creative portraits of K. Krzyzhanowski and especially L. Kowalski, who assisted in organising an exhibition of Czech-Moravian, Polish and Ruthenian artists in 1910, are prominently depicted. A significant role in it was played by the statement of the members of the exhibition committee I. Trush and S. Sokolovsky requested the allocation of the premises for the exhibition from the directorate of the Kyiv Art, Industrial, and Scientific Museum [25].

In another letter, the representative of the exhibition committee S. Harzhtetskyi asks to allocate the halls of the City Museum for the exhibition of works by artists from Lviv under the leadership of T. Rybkovsky for the period from September 15 to November 1. In addition, there is a request that the fee for this exhibition should not be higher than the exhibition of Kraków artists, organized by L. Kowalski. Such artistic events were desirable for the people of Kyiv and everything was done to bring them to life.

As a member of the jury, L. Kovalskyi, together with V. Galimskyi, participated in the meetings of the committee of the Kyiv Society for the Promotion of Arts. The minutes of the meetings of this society provide materials on the organization of exhibitions in the 1990s, the purchase of works by Ya. Stanislavskyi, V. Galimskyi, V. Menko, and L. Kovalskyi.

The creative atmosphere in the city was promoted by artistic authorities who thought outside the box and had before them the perspective of creativity.

Ya. Stanislavsky occupies a special place in the artistic life of Kyiv and in the general process and consolidation of Slavic cultures at the turn of the 19th-20th century. The outstanding Polish painter, who was born in the Kyiv region (village of Vilshana), grew up among the wonderful nature of this region, in the Ukrainian environment (later, the artist will note the significant influence of the Ukrainian folk songs he heard in his childhood from his nanny on his aesthetic views — this fact is mentioned

by M. Nesterov in his memoirs) [26]. He frequently visited Kyiv, where he befriended a number of Ukrainian and Russian artists. It is natural that a significant part of its works and, first of all, wonderful landscapes bear a Ukrainian ties, in particular connection with Kyiv and the Kyiv region. Among others, we can mention such canvases as “Rural Road”, “Ukrainian Landscape”, “Mikhailivskyi Cathedral”, “Park in Kyiv”, “Sophia Cathedral”, “Pechersk Lavra”, “Askold’s Tomb”, “Ukrain Village”, “Sunflowers”, “On the farm of Knyaginene” and others.

A profound connection with Ukraine becomes evident on the canvases by Ya. Stanislavskyi. The pantheistic perception of the world, democracy, emotional intensity, the generosity of light, and the richness of colors, which are inherent in his paintings, have points of contact with picturesque regions of the Nadniprolyanshchyna, folk poetry, and works by T. Shevchenko and G. Skovoroda.

It is difficult to overestimate the role of Ya. Stanislavskyi in the artistic and cultural life of Kyiv. Starting in 1894 he was the secretary of the Kyiv Society of Artists (after the departure of Ye. Wrzeszcz from this position). He took a prominent role in the activities of Society. The unification of the creative Ukrainian actors was one of the most important issues the Society deal with, and in particular, the joint activities with the Odesa Society of South Russian Artists, the merging of Kyiv and Odesa organizations, as well as the organization of exhibitions of Ukrainian, Russian, and Polish artists, etc.

Close relations unite J. Stanislavski with the drawing school of O. Murashko. At the beginning of the 20th century, he started working there. The famous portrait by O. Murashko «Polish artist Jan Stanislavski» (1905-1906) was produced there, and exhibited in April 1907 in St. Petersburg, at the 4th exhibition of paintings of the New Society of Artists (today the portrait is exhibited in the Kharkiv State Museum of Fine Arts). A bright page in the history of artistic relations of Slavic cultures was written by the creative friendship of J. Stanislavski and M. Nesterov. “I met Stanislavsky, or, as it was customary to call him in Russian society, Ivan Antonovych,

in the Prakhov family, during the time when the St. Volodymyr's Cathedral was painted. Stanislavsky played a special role in my life in Kyiv in recent years," M. Nesterov wrote in 1910 [26, p. 353-364].

The hospitable house of A. Prakhova was a kind of art center in Kyiv at that time, with masters and fans of fine arts frequent gatherings.

Another evidence of Nesterov's and Stanislavski's contacts in Kyiv is provided by the daughter of the Russian artist O. Nesterov-Schreter in "Memories of her father": "The Polish artist Stanislavsky visited her father in Kyiv, traveling from Krakow. He was a chubby and big man, but surprisingly charming. His father called him the "Polish Levitan" and was always very happy about his visits" (quoted in: "Art", 1967, No. 9, p. 66). M. Nesterov highly valued Stanislavsky's work and especially noted his contribution to strengthening the relationship between Ukrainian and Polish cultures. "Listening to the songs of this poet of Ukraine, your softened heart involuntarily forgets the historical drama that separated these two nations" [26, p. 354]. Nesterov's letter to his sister A. V. Nesterova, written in August 1906, gives an insight of the last months of the Polish artist's life. From it, we learn that Stanislavsky visited Nesterov in the village of Knyagynene and talk to him about painting his last portrait. "The Stanislavski's are arriving today. Poor Ivan Antonovych was seriously ill. They will stay with us for about a week, after which we will all leave Knyagynene... The Stanislavskis will go to Kyiv, and I will go to Yasnaya Polyana" [27].

The last time Nesterov and Stanislavski met in Kyiv was in September: "They had a friendly conversation until late at night, and a few days later he stopped by for a visit. His mood was cheerful, and all worries about his health involuntarily began to dissipate. Leaving his thoughts about traveling to Egypt, he left for Kraków. His letter from there, received in November, sounded sad and mysterious, and in December in Petersburg, I learned that Stanislavsky died in Krakow on December 4, 1906."

Nesterov completed the portrait of Stanislavski, which was exhibited in February 1908 at the posthumous exhibition of J. Stanislavski in Krakow.

And at the same time, together with the exhibition, he visited Lviv, Warsaw, and Vienna (in 1912, the portrait was purchased by the National Museum of Krakow).

J. Stanislavski is painted in the evening twilight against the backdrop of a rural autumn landscape. From the front, a massive, tired figure of a man steps on almost the entire plane. Subtle psychologism and metaphorical depth distinguish this work of Nesterov from other his works. While posing, Stanislavsky himself was painting. His landscape "Knyagynyno's Farm" (1906) is executed in a similar mood of quiet sadness, and calm contemplation, with a soft range of tones (the work was in the collection of N. M. Nesterova).

J. Stanislavski's pedagogical activities form another aspect that should be mentioned in the context of his Ukrainian connections. There were many Ukrainians among his students at the Krakow School of Fine Arts. Stanislavski treated them with paternal warmth and instilled in them his admiration for the nature of the Nadnypryanshchyna. This is how M. Buraček writes about it: "He especially loved the nature of Ukraine: he revealed to us, his students, its beauty and taught us to reproduce it as a serious, even harsh phenomenon, instead of creating sweet fake «Small-Russia sights»» [28].

It is difficult to imagine the development of Ukrainian-Polish artistic relations in the end of the 19th and beginning of the 20th centuries without Ye. Wrzeszcz, V. Galimskyi, V. Nalench, V. Kotarbinskyi, V. Menko. These artists enlivened the artistic life of Kyiv with their generous support of the visual culture, and brought an understanding of the need for high professionalism in art. Under their influence, the Kyiv artistic milieu turned its orientation away from the academic style of pseudo-historical compositions and turned its face to profound problems and tasks of the genres. Wrzeszcz, Galimskyi and others were successfully exhibited at art exhibitions in Kyiv, Warsaw, Krakow.

I had to write about the work of Wrzeszcz and Galimskyi in the 1890s and 1900s [4]. At the beginning of their career, they took an active part in the work

of traveling exhibitions. We find works by Wrzeszcz in the catalogs approximately until the 17th exhibition of the society. Then, from 1890, Wrzeszcz exhibits with Kyiv artists, and at the 4th exhibition (1891) Wrzeszcz and Galymtsky appeared together with V. Pavlishak, and J. Stanislavski was present at the 5th exhibition.

Since 1892, Wrzeszcz, Galymtsky, and Stanislavskyi have often exhibited their works together. A careful study of the catalogs of that period reveals the participation of the artists in Kyiv's artistic life. The circle of exhibitors is gradually growing. At the 6th exhibition of the Kyiv Society of Art Exhibitions (1899), the name O. Murashko appears. In 1911, the public sees paintings by V. Krychevskyi, O. Murashko, and V. Feldman. Two years later, Ye. Wrzeszcz, M. Zhuk, and M. Parashchuk will take part in the 6th exhibition of paintings by Kyiv artists. At the 8th exhibition of 1916, we see L. Kovalskyi, K. Krzyzhanovskiy next to Ye. Wrzeszcz, L. Galimsky, M. Zhuk, O. Murashko.

Letters written by Wrzeszcz shed the light on the breadth of his public interests. In a letter to V. Gerson in 1883, Wrzeszcz writes that "in Kyiv, Adamovych, an older man, has a portrait of Mickiewicz on Ayu-Dag in the Crimea at the age of 40, made by Vankovych, and it should be retrieved» [29].

As the secretary of the Society of Kyiv art exhibitions, Ye. Wrzeszcz maintained close relations with the Society of South Russian artists. He was connected by friendly relations with P. Nilus, whom he informed about the Society's regulations, its approval by the ministry and the plans for the exhibition. Several letters are dated 1893-1895 pp. In one of them, Wrzeszcz tells about the organization of the Nilu's exhibition in Kyiv. The letter contains interesting details:

"Unfortunately, we now have only one exhibition space at the university in Kyiv. And since this year, a lot of exhibitions are appearing in Kyiv. Obviously, there was an opinion about Kyiv as a city very convenient for exhibitions, although in reality, this view is quite erroneous.

It turns out that there were already three exhibitions in Kyiv this year: of the Lagorio, of the St. Petersburg

Society, and also of the Kyiv Society for the Encouragement of the Arts. Ours will be the fourth, *peredvizhniki* — fifth. Your sixth and the seventh is by another group" [30]. Next, Wrzeszcz announced that due to his poor health, he was handing over the position of secretary to I. A. Stanislavskyi. V. Halymsky was elected as the treasurer of the society.

Artists from Kyiv planned joint exhibitions with artists from Odesa. The works of E. Wrzeszcz were popular in their time. The artist was a natural-born landscape painter, he painted the nature of Ukraine with generous colors, easily conveying the wealth of tonal changes and color transitions. The Polish press ("*Wędrowiec*", "*Kraj*") noted the artist's ability to capture the emotional states of nature. He had two personal exhibitions in Warsaw. Studying the relationship between Russian and Polish art at the turn of the century, researchers rightly noted, using the example of F. Ruschyts, that "new ideological and formal principles" of development were laid in the landscape [31]. The same applies to Ye. Wrzeszcz. His compositions "*Lilac*" and "*Apiary*" from the Zhytomyr Museum of Local History speak of an active search for a new plastic structure in the landscape.

In the development of certain motifs, the artist remained faithful to the attempts to celebrate nature, painting mood pictures, ones that they have experienced on an emotional level. It is no accident that Wrzeszcz wrote about himself: "It seems to me that people mistakenly judge that art is a reflection of the visible world. The visible world is only a means for expressing personal ideals, inspiration, delusions, and torments. An artist must perceive the world in a different way than a photographic apparatus" [32]. It is not the place today to delve into the creative laboratory of the forgotten master, it must be on some other occasion. We can safely say that the originality of Wrzeszcz the painter had a positive effect on the nature of general artistic searches among Kyiv artists, and served as an example of faithful service to aesthetic ideals.

Unlike Ye. Wrzeszcz, who was faithful to the Dnieper landscapes (he only went to Italy once), Vladyslav Galymtskyi traveled a lot around the world, visited

many countries, and painted nature wherever he happened to be. But just like Wrzeszcz, Galymyky served the art of Kyiv: "It is not surprising," he liked to emphasize, "that after traveling in one direction or another, I always returned here and finally settled here permanently" [33]. The artist's workshop was located near the foot of the church of St. Andriy with picturesque views of the Dnipro. Without a doubt, the academic painter V. Galimyskyi was a prominent figure in Kyiv. The artist recalled his activities: "With the help of Vilhelm Kotarbinskyi, who frequently came to Kyiv, Stanislavski, who left Kyiv forever, Wrzeszcz, and several Russian artists, we managed to organize the Society of Kyiv Artists." Next, Galimyskyi complains about the public, who does not understand painting, and the press, which criticizes without having the knowledge of the object of criticism [33].

The creative biography of V. Galimyskyi fits into the line of the progressive development of Ukrainian-Polish artistic relations. In the first decade of 20th century, the artist established his own school, and actively participated in the commission program, which involved the construction of a monument to T. Shevchenko in Kyiv. V. Galimyskyi's participation in the artistic life of Kyiv, starting from 1893, when he graduated from the St. Petersburg Academy and received the title of academician, was marked by extraordinary activity. The fruitfulness with which he entered the artistic life of Kyiv can be judged by the press of that time. Reviewers, as a rule, positively noted his works [34–37].

V. Galimyskyi took an active role in the organization of the artistic life of Kyiv and the consolidation of artistic forces. Explorations in the landscape genre put him in the ranks of thoughtful researchers of nature. The artist found himself in synthetic images, sought for generalization, and revelation of personal thoughts and dreams through the depiction of the nature. Personal exhibitions of 1908 and 1913 in Kyiv summarized the stages of the painter's figurative style.

The artistic life of Kyiv was enriched during the mentioned period thanks to the tireless energy

of Professor A. Prakhov. 1885 p. he was approved as the head of internal works in the Cathedral of St. Volodymyr and invited a number of artists to decorate the interior, first of all V. Vasnetsov, with whom he was well acquainted. Work on the cathedral stretched over many years. V. Vasnetsov, M. Nesterov, as well as V. Kotarbinskyi, M. Vrubel took part in it.

In Kyiv, Vilhelm Kotarbinskyi was a notable personality. "In terms of the number of paintings, Galymyskyi stands next to him," the reviewer of "Kievlyanin," wrote approvingly, positively evaluating the artist's personal exhibition in the museum [37]. Referring to twenty years of acquaintance with him, he noted his great talent, discipline in drawing, and in using of color, which was reminiscent of the works of the late Semiradsky. A month later, the newspaper urged readers: if you want to be in the world of fairy tales, in the world of dreams and delusions, in the world of extremely beautiful, endlessly colorful spots, hurry to the exhibition [38].

It should be noted that the attitude towards Kotarbinskyi was not unambiguous. The following was also written about him: «Undoubtedly Kotarbinskyi has a good talent, but he is too stubborn and does not want to pay attention to the drawing» [39]. The audience was given the opportunity to judge for themselves the merits and weaknesses of V. Kotarbinskyi's talent. Despite these various judgments, it is reliable that the artist was involved in the development of issues that did not leave indifferent anyone in Kyiv. And with his own activity, he contributed to the development of artistic ties.

### Conclusions.

The understanding of the need to share experiences, and the need to find new imagery distinguished the works of half-forgotten today K. Pshizhikhovskiyi, A. Kendzerskyi, P. Vasylchenko, K. Ivanytska, who exhibited their works along with Ya. Stanislavski, I. Rashevskiyi, M. Pymonenko. The monograph "Polish artistic life in 1890-1914 pp.", which is extremely valuable in terms of its systematization and coverage of material, published by the Institute of Arts of the National Academy of Sciences of Poland, has

explored the functioning of Polish fine arts in Poland and abroad, (Kyiv, Odesa) including exhibition activity, events that were important for understanding the process of artistic ties. The picture of their development becomes obvious: new generations of Polish artists made themselves known in Kyiv. Such was, for example, the aforementioned exhibition of Krakow artists in 1908 p. (S. Filipkevich, V. Yarotskyi, S. Kamotskyi, K. Sihulskyi — a total of 112 works).

The listed aspects of the chosen problem outlined the main line of art at the turn of the century, which was gradually freed from local lock-in. It is clear that many questions related to the formulation of the problem await their detailed exploration. Future studies of the art of this period cannot ignore the processes of artistic interaction of various artists, which are an integral part of the complex artistic life of the specified era, and characterize its perspective in the context of these artistic relationships.

## References

1. Ivashkevich, Ya. (1987) *Lyudi i knigi* (People and books), Moscow.
2. Kuzmin, E. Yz Kyeva: O Lyteraturno-artystycheskom obshchestve // *Yskusstvo y khudozhestvennaya promyshlennost'* (From Kyiv: About the Literary and Artistic Society // Art and Art Industry), No. 21, 1900.
3. Murashko, M. (1964) *Spohady staroho vchytelya* (Memories of an old teacher). Kyiv.
4. Fedoruk, O. (1976) *Dzherela kul'turnykh vzayemyn: Ukrayina v tvorchoosti pol's'kykh khudozhnykiv druhoyi polovyny XIX — pochatku XX st.* (Sources of cultural relations: Ukraine in the works of Polish artists of the second half of the 19th and early 20th centuries). Kyiv.
5. *Kyevskaya staryna* (Kyiv ancient times). No. 11, 1890.
6. Manuscript Department of the Institute of Literature of G. Shevchenko National Academy of Sciences of Ukraine, f. 74, #385.
7. *Listy Matejki do żony Teodory 1863–1881.* (Letters of Matejko to his wife Teodora), Kraków, 1927.
8. Matejka's letter to Lviv dated June 10, 1870 regarding the organization of exhibitions of his works. He asks his correspondent: «What to hear about the scholarship project for a Pole and a Ukrainian?» (Biblioteka zakladu im. Ossolinskich we Wrocławiu, dział rkps, 12038 / III, k.I «a»).
9. *Zhyzn' y yskusstvo* (Life and art), No. 50, February 10, 1894.
10. *Zhyzn' y yskusstvo* (Life and art), No. 60, March 1, 1895.
11. *Zhyzn' y yskusstvo* (Life and art), No. 104, April 16, 1895.
12. *Zhyzn' y yskusstvo* (Life and art), No. 31, January 31, 1896.
13. *Salon: Kataloh ynternatsyonal'noy vystavky kartyn, skul'ptury, hravyury y ry sunkov 1909–1910.* (Catalog of the international exhibition of paintings, sculptures, engravings and drawings 1909–1910) Odessa; *Salon 1910–1911: International Art Exhibition / Organizer V. A. Izdebsky.* Odessa, [1911].
14. *Salon 2: Kataloh ynternatsyonal'noy vystavky kartyn, skul'ptury, hravyury y rysunkov 1909–1910.* (Catalog of the international exhibition of paintings, sculptures, engravings and drawings 1909–1910). Odessa.
15. *Vesennyaya vystavka kartyn* (Spring exhibition of paintings). Odessa, 1914.
16. Varzar, E. *Po povodu vystavky kartyn pol'skykh khudozhnykov* (Regarding the exhibition of paintings by Polish artists) // *Zarya*, No. 273, December 9, 1882.
17. *Kyevlyanyn* (The Kyivan), No. 254, November 16, 1882.
18. *Zarya*, No. 257, November 19, 1882.

19. Zarya, No. 273, December 9, 1882.
20. Zarya, November 18, 1882.
21. Khudozhestvennyye novosty (Artistic news), v. I, No. 5., March 15, 1883.
22. Khudozhestvennyye novosty (Artistic news), v. I, No. 6., March 15, 1883.
23. Kuzmin, E. (1900) Yz Kyeva o khudozhestvennom salone// Yskusstvo y khudozhestvennaya promyshlennost' (From Kiev about the artistic salon// Art
24. Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv, f. 442, op. 622, unit coll. 233;
25. Derzhavnyi arkhiv mista Kyieva (DAK) (State Archive of the City of Kyiv), f. 304, op. 1, unit coll. 7, sheet 3, 51, 52–55;
26. Nesterov M. Yan Stanislavsky // Iskusstvo y pechatnoe delo (Art and printing work). No. 8–9, 1910.
27. Nesterov, M. V. (1963) Iz pysem (From letters). Leningrad.
28. Dyuzhenko Yu. (1967) Mykola Burachek. Kyiv.
29. Materials about Wojciech Gerson's life and art. Wrocław, 1951. S. 67.
30. From a letter from Wrzeszcz to Nilus dated November 20, 1893: «The members of the organizers of the association include: professors Kovalevskiy and Orlovskiy, artists Pavlo and Oleksandr Svedomskii, Kotarbinskii, Platonov, Pymonenko, Menk, Galimskii, Stanislavskiy, Murashko, Budkevichi, Rashevskiy, Bodarevskiy and Wrzeszcz» (Manuscript Fund of M. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine, fol. 20-I, unit collection 3-18).
31. Tananaeva, L. (1977) K problematyke tvorchestva Ferdynanda Rushytsa // Khudozhe stvennyye protsessy v russkom y pol'skom yskusstve XIX — nachala XX veka (To the problematic of creativity of Ferdinand Rushitsa // Creative art processes in Russian and Polish art of the 19th and early 20th centuries). M., 1977. S. 75.
32. Wędrowiec, No. 17, 1901/
33. Kraj (Region). No. 13, 1899.
34. Kyevscoe slovo (Kyiv word), January 14, 1893; January 21, 1893.
35. Artyst (Artist). No. 28, 1893.
36. Kyevskaaya staryna (Kyiv ancient times), v. XIV. 1894.
37. Kyevlyanyn (The Kievan). No. 35, February 4, 1907.
38. Kyevlyanyn (The Kievan). No. 66, March 7, 1907.
39. Yskusstvo y khudozhestvennaya promyshlennost' (1900) (Art and art industry). No. 18, 1900.

## Література

1. Ивашкевич Я. Люди и книги. М., 1987. С. 180–182.
2. Кузьмин Е. Из Киева: О Литературно-артистическом обществе // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 21. С. 480.
3. Мурашко М. Спогади старого вчителя. К., 1964. С. 81.
4. Федорук О. Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників другої половини ХІХ — початку ХХ ст. К., 1976. С. 24.
5. Киевская старина. 1890. № 11. С. 320.
6. Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 74, № 385.
7. Listy Matejki do żony Teodory 1863–1881. Kraków, 1927. S. 34.
8. Лист Матейка до Львова від 10.06.1870 з приводу організації виставок його творів. Він запитує свого кореспондента: «Що чути з проектом стипендії для поляка і українця?» (Biblioteka zakładu im. Ossolińskich we Wrocławiu, dział rkps, 12038 / III, k.1 «а»).
9. Жизнь и искусство. 1894. 10 февраля. № 50.
10. Жизнь и искусство. 1895. 1 марта. № 60.
11. Жизнь и искусство. 1895. 16 апреля. № 104.
12. Жизнь и искусство. 1896. 31 января. № 31.
13. Салон: Каталог международной выставки картин, скульптуры, гравюры и рисунков. Одесса. 1909–1910.
14. Салон 2. 1910–1911: Международная художественная выставка / Устроитель В. А. Издебский. Одесса, [1911]. С. 34.
15. Весенняя выставка картин. Одесса, 1914. С. 10–12.
16. Варзар Е. По поводу выставки картин польских художников // Заря. 1882. 9 грудня. № 273.
17. Киевлянин. 1882. 16 ноября. № 254;
18. Заря. 1882. 19 ноября. № 257;
19. Заря. 1882. 9 декабря. № 273;
20. Заря. 1882. 18 ноября.
21. Художественные новости. 1883. Т. I. № 5. 1 марта. С. 160–162.
22. Художественные новости. 1883. Т. I. № 6. 15 марта. С. 208-209.
23. Кузьмин Е. Из Киева о художественном салоне // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 20. С. 443.
24. Центральний державний історичний архів України в м. Києві. Ф. 442, оп. 622, од. зб. 233.
25. Державний архів міста Києва (ДАК). Ф. 304, оп. 1, од. зб. 7, арк. 3, 51, 52–55.
26. Нестеров М. Ян Станиславский // Искусство и печатное дело. 1910. № 8–9. С. 342.
27. Нестеров М. В. Из писем. Л., 1963. С. 177.
28. Дюженко Ю. Микола Бурачек. К., 1967. С. 12.
29. Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona. Wrocław, 1951. S. 67.
30. З листа Вжеша Нілусу від 20.11.1893: «До складу членів організаторів товариства входять: професори Ковалевський та Орловський, художники Павло та Олександр Сведомські, Котарбінський, Платонов, Пимоненко, Менк, Галіський, Станіславський, Мурашко, Будкевич, Рашевський, Бодаревський і Вжеш» (Рукописний фонд ТМФЕ ім. М. Рильського НАН України, ф. 20-І, од. зб. 3–18).
31. Тананаева А. К проблематике творчества Фердинанда Рушица // Художественные процессы в русском и польском искусстве ХІХ — начала ХХ века. М., 1977. С. 75.

32. Wędrowiec. 1901. № 17. S. 325.
33. Kгај. 1899. № 13. S. 10.
34. Киевское слово. 1893. 14 января; 21 января.
35. Артист. 1893. № 28.
36. Киевская старина. 1894. Т. XIV. С. 541.
37. Киевлянин. 1907. 4 февраля. № 35.
38. Киевлянин. 1907. 7 марта. № 66.
39. Искусство и художественная промышленность. 1900. № 18. С. 317.

**Олександр Федорук. Художнє життя Києва кінця XIX — початку XX століття:  
польський дискурс**

**Анотація.** У статті актуалізовано питання локальної замкнутості мистецтва рубежу XIX–XX століть та роль українсько-польських творчих контактів у процесі становлення художнього дискурсу України. Важливість обміну досвідом, потреба пошуку нової образності вирізняли твори напівзабутих сьогодні К. Пшижиховського, А. Кендзерського, П. Васильченка, К. Іваницької, що виступали разом з І. Рашевським, М. Пимоненком, Я. Станіславським. Досліджено зв'язки останнього з Україною, зокрема через його педагогічну діяльність.

Простежено особливості функціонування польської пластики в Польщі та за її межами, в тому числі у Києві, Одесі, виставочне життя, події, що мають значення для розуміння процесу мистецьких україно-польських взаємин. Доведено, що Київ став професійною платформою, де нові покоління польських митців активно заявляли про себе завдяки виникненню художніх товариств, музеїв, посиленню значення художніх шкіл. Зазначено вплив польської та української культури зазначеного періоду на формування нових явищ в європейському мистецтві кінця XIX — початку XX століття

*Ключові слова:* художня школа, мистецький рух, творчі взаємини, виставкова діяльність мистецькі школи.



# Borys Liatoshynskyi and the artists of Lviv: epistolary notes to the biography of the artist

## Борис Лятошинський і митці Львова: епістолярні примітки до біографії митця

МАРІАННА КОПИЦЯ  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри історії української музики  
та музичної фольклористики НМАУ ім. П.І. Чайковського  
mkopytsia@gmail.com

MARIANNA KOPYTSIA  
Doctor of art studies, professor  
Professor of the Department of History of Ukrainian Music and Musical  
Folklore of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
orcid.org/0000-0001-9183-2117

**Abstract.** The article looks into the cultural and artistic relations of the artists of Kyiv and Lviv based on the letters of Borys Liatoshynskyi. The role of Borys Liatoshynskyi in preserving the cultural significance of these artists despite Soviet cultural narratives is studied. The situation in arts was especially tragic after the 1948 decree “On the opera “Great Friendship” by Vano Muradeli”. The characters of Ukrainian artists of the Galytska school of composers — Vasyl Barvinskyi, Adam Soltys, Roman Simovych, Jozef Koffler, and Tadeusz Siegfried Kassern — have been reconstructed based on the correspondence.

The epistolary legacy of B. Liatoshynskyi testifies that Lviv runs through his creative path as a red thread, bringing into the orbit of our attention both personal relationships with the city (his visits, social life of artistic elite), and some collisions (often dramatic), which relate to the works of the artist. No city in Ukraine attracted the artist as much as Lviv: there he presented his works to a thoughtful listener and communicated with kindred spirits.

The tragic pages of rejection and persecution of B. Liatoshynskyi's largest works — the Second and Third symphonies — have been described and introduced into scientific circulation. The fate of the former appears to be the most tragic one in the history of Ukrainian musical culture during the Soviet times.

Having considered the correspondence of the B. Liatoshynskyi, we conclude that Lviv musicians always supported the artist in difficult years, appreciating his extraordinary talent. The feeling was mutual — B. Liatoshynskyi felt sincere, tender love for Lviv, its profound intellectual atmosphere, its people, and the ability to maintain the true friendship of spiritually kindred hearts.

*Keywords:* Borys Liatoshynskyi, epistolary heritage, letter, composers of Lviv, the union of Soviet composers of Ukraine.

The history of the city, in particular its artistic component, consists primarily of the people, facts of their life and work, which can be found only in countless sources, among which the epistolary (letters) is one of the most truthful. Source historians of the 20th century, especially during authoritarian times, at best recorded the object (letter), that was allowed for publication by the system or the social situation. Numerous documents of the epistolary genre were banned, and others were hidden by the owners and their descendants.

The practice of moving them out from scientific research formed a distorted view of the true course of the musical-historical process and therefore did not contribute to the completeness of its coverage. Therefore, the most urgent task for scientists is the search, research, and introduction into scientific circulation of these and new sources and their active involvement in the musical “Mendeleev table”, filling the gaps with reconstructed, truthfully reproduced situations, events, facts, names, previously unknown pages of biographies, human relationships.

The epistolary legacy of B. Liatoshynsky testifies that Lviv runs through his creative path as a red thread. It brings into the orbit of our attention both personal relationships with the city (social life of artistic elite), and some collisions (often dramatic), which relate to the works of the artist. No city of Ukraine attracted the artist as much as Lviv: there he presented his works to a thoughtful listener and communicated with kindred spirits.

The tragic pages of rejection and persecution of B. Liatoshynsky's largest works — the Second and Third symphonies — have been described and introduced into scientific circulation. The fate of the former appears to be the most tragic one in the history of Ukrainian musical culture during the Soviet times. In the tragic 1930s this symphony, along with the Sixth Symphony by M. Myaskovsky and the Fourth Symphony by D. Shostakovich, was "arrested". Its premiere in 1937 did not take place in Moscow due to the death of S. Ordzhonikidze and nationwide mourning. However this did not prevent some Moscow critics from trying to "destroy" the work, which they had not even heard of. D. Zhytomirsky called it "extremely empty and far-fetched, [...] in the thunderous climaxes [...] one feels the author's unsupported claim to the depth of thought. [...], large philosophical scales." "Obviously," the article continues, "Liatoshynsky did not get rid of the heavy burden of formalism" [9].

These events caused severe mental trauma for the artist. B. Liatoshynsky tried to rehabilitate the symphony and bring it back to life in Lviv in the first post-war years. The letter dated November 3, 1947, refers to two concerts where, in addition to the Second Symphony, "Lyric Poem", romances "The Highest Happiness" (words by V. Sausyura), "Dawn" (words by M. Rylskyi) were performed for bass with a symphony orchestra. "Now as a composer, I have come to life, just a little," states B. Liatoshynsky in a letter to R. Glier, recalling his concert trips to Odesa and Lviv, which he was extremely satisfied with. "I'm now starting to tour. Today, November 3, I am going to Odesa, where I will have a concert on the 10th, so I will

be there all the holidays. There will be six rehearsals. The Second Symphony and other works will be performed. There is going to be a soloist [playing] two romances with an orchestra. At the end of this month, on the 23rd or 30th, there will be a concert in Lviv. In Odesa, they will give me a telegram about the exact date of the concert. I am very happy, of course, about these trips" [7, p. 351].

Later, the composer will tell in more detail about this tour: "So, I visited Odesa and Lviv. These concerts brought me great pleasure. Orchestras played well in both cities, but Lviv was probably better. Despite the fact that I am quite self-critical, in my opinion, everything was fine with me. There were no unnecessary problems, the orchestras understood me very well and played with great enthusiasm, not lethargy. In Odesa, work conditions were worse, generally speaking. as we were to rehearse in a small, cramped room, and only the dress rehearsal was in the concert hall. In Lviv, on the contrary, it is very good that all decisive rehearsals took place right on the stage of the conservatory hall, where the concert was held. Both orchestras tried very hard and generally behaved very diligently. There were even two of my concerts in Lviv — on Saturday evening, November 22, and on Sunday, November 23 in the afternoon for the so-called music lecture. After the evening concert, I took a photo with the orchestra. The only bad thing was that on the 22nd and 23rd it rained heavily, and because of that the audience at the concerts was small" [8, p. 353–354].

The further fate of this work is known: Ukrainian critics and some composers, after accusing B. Liatoshynsky of trying to include his work in the concert program, presented the Second Symphony as an example of formalism, and it "got into" the well-known resolution of the Ukrainian Communist Party of Ukraine in 1948.

Composer Tadeusz Mayerskyi from Lviv gave a different opinion of the Second Symphony: "I am extremely sorry that I did not have the opportunity to talk with you about your incomparable music, which is close to me, and could not express to you

my deep admiration for your talent and your skill. Your music belongs to the music of the great masters of the modern symphony, such as Scriabin, Strauss, Stravinsky, and Szymanovsky, and it shook me" [12] (translation from French, which B. Lyatoshynsky was fluent in).

The fate of B. Lyatoshynsky's Third Symphony was no less dramatic. Lviv can be proud of the fact that the idea of its creation belongs precisely to the time of the composer's stay in the city. Having processed the documents included in the first volume of the epistolary legacy of Boris Mykolayovych, we reviewed the dates of writing the Third Symphony and the emergence of its idea. In a letter to R. Glier from Lviv dated May 1, 1940, we read that the composer had the intention to start work on the piece and at the same time had a premonition that "it will be scolded as well": "I am writing to you from Lviv, where I found myself once again involved in various matters of the Union [...] You are asking me about what happened at the plenum. I will say this about myself: as you remember, during the discussion about formalism, they quarreled a lot, in particular, they mixed my Second Symphony with dirt. Then they scolded me for the complexity, incomprehensibility, etc. Now they were scolding me for the opposite... I thought that you had already been shown the transcripts of the plenum, and you had already read exactly who and what was said there. Now, having returned from Lviv, I will rest, and then I will tackle Symphony No. 3, which I have intended to write for a year now, but circumstances do not allow. They will scold it too, of course, but again because of the complexity" [5, p. 301–302].

B. Lyatoshynsky's frequent trips to Lviv since 1939 are understandable, because as the head of the Union of Composers of Ukraine, he started playing active role in the admittance of composers from Halychyna into this organization. In the modern music history of Lviv, the two years preceding the beginning of the Second World War and the Nazi occupation of the city are characterized by dramatic epithets — "suffocating atmosphere", and "constant fear" [1, p.

118–119]. From the correspondence of Boris Lyatoshynskiy, we learn about his trips to Lviv to establish close contacts with local composers, trying to help them in printing their works, for example, a collection of arrangements of Ukrainian folk songs by Mykola Kolessa. A letter to R. Glier dated March 2, 1941, testifies to B. Lyatoshynsky's desire to obtain funds in Moscow for the publication of works by Lviv composers, as well as for the organization of a series of their author's concerts: "I am asking you very much to help with the Music Fund of the USSR so it will accept the three additional applications from Ukrainian composers and one musicologist: Klebanov — Symphony, Faintukh — Cycle of arrangements of Jewish folk songs, Kolessa — Cycle of arrangements of Ukrainian folk songs, Dovzhenko — History of Ukrainian opera. There is still no answer, and it would be very important for us to know the result as soon as possible" [6, p. 306].

Borys Lyatoshynskiy developed a warm friendship with Mykola Kolessa, who even after the composer's death, often visited Kyiv, visited his wife Margarita, and niece Iya Tsarevich, trying to support the family. In different years Vasyl Barvinskyi, Adam Soltys, Roman Simovych, Joseph Koffler and Tadeusz Siegfried Kassern were frequent guests at the residence of Lyatoshynsky in Kyiv on Lenin street (now B. Khmelnytskyi).

The plenum of the organizing committee of the Union of Composers of the USSR, which is mentioned in the correspondence, was held in Kyiv from March 28 to April 5, 1940, and became Moscow's ideological and educational action against the artists of Ukraine. Little information about this event has survived: a small article in the magazine "Radyanska Musyka" (1940, No. 3) and two publications in "Sovetskaya Musyka" (1940). But, unfortunately, the transcript referred to in the epistolary legacy of B. Lyatoshynsky and R. Glier in the form of two video films is kept in the St. Petersburg Archive of Literature and Art. The removed 31 pages of the document were preserved in a very damaged form, the most of them are difficult to read.

Despite this, it is known that 30 of the 60 works of Ukrainian composers of Halychyna were written by S. Ludkevich, A. Soltys, V. Barvinsky, Y. Koffler, T. Z. Kassern, and M. Kolessa. The initiative to involve their works belongs to B. Liatoshynskyi. Representatives of the “center of the Union” (I. Nestyev, D. Kabalevskyi, S. Shlifshtein, V. Muradeli, V. Shebalin, V. Bieliy) and artists from Ukraine — L. Revutskyi, F. Kozytskyi, Yu. Maytus, I. Belza, B. Liatoshinsky, T. Z. Kassern, Z. Lissa, V. Vytvytskyi, V. Barvinsky, M. Kolessa, and others discussed what they have heard at concerts. The works of the composers of Western Ukraine were sharply criticized in the speeches of the Moscow artists for their “withdrawal and alienation” (V. Surin), and depiction of “different currents” (V. Bieliy). They did not have features of folklore and democracy, though “the driving impulses of Soviet art are strong socialist relations that have been established” [14].

The works of B. Liatoshinsky were also criticized at the plenum, which caused the indignation of R. Glier. He was surprised that “he did not understand the importance that statements, criticism, advice, etc., of all those who performed in Kyiv, “great” (Moscow, Leningrad, etc.) composers [...], should have for the development of the compositional skill of Ukrainian composers”. “It offends me,” continues R. Glier, “that I did not hear about the high level of compositional skill of the composer-performers.”

A letter dated November 10, 1945, to R. Glier informs about the stay of B. Liatoshynskyi in Lviv where he discussed programs of concerts of Lviv composers that were to be held in Kyiv, as well as other forms of collaboration between artists. Through the correspondence, we also learn about one of these concerts, at which the works of S. Lyudkevich, M. Kolessa, and V. Barvinsky were performed, (the latter also gave an opening speech). On February 19, 1945, an article by P. Kozytskyi about this event appeared in the newspaper “Radyanske Mystectvo”. It should be noted that in 1945 Lyatoshynskyi did not hold the post of chairman of the Union of Composers, but performed these duties out of goodwill.

A sincere friendship was established between B. Liatoshinsky, T. Z. Kassern and Y. Koffler.

As Iya Tsarevich mentioned, at the aforementioned Plenum of the UCU in 1940, B. Lyatoshynsky passionately defended the creative method of Y. Koffler and T. Z. Kassern, which did not fit into the principles of the socialist realism method at that time. In the library of B. Liatoshinsky in Kyiv, many of their pianos and scores are stored, and presented to the owner as a sign of respect and gratitude. Some works were performed at concerts for the first time: Concerto for string orchestra and piano, Prelude by T. Z. Kassern, Sonatina and Variations for piano by Y. Koffler. The musical fabric of the works, modulating from post-romantic features to sophisticated atonal spheres of the worldview, did not correspond to the then Soviet aesthetic guidelines and threatened the lives of not only the authors of the pieces but also their defenders. Despite this, Borys Lyatoshynskyi made extraordinary efforts, overcoming serious difficulties in the process of writing the parts of the Concerto for String Orchestra. However, the official documents about their acceptance for publication mysteriously disappeared several times. In the letter, T. Z. Kassern is worried about the troubles that arose in connection with the preparation for the performance of his composition at the Plenum in Kyiv and expresses regret for “such difficulties”, and as moral compensation promises to treat the composer to two bottles of French wine “Grave » [11].

Recalling the 1930s of the last century, one cannot but say about the special creative and human relations between Boris Liatoshinsky and Antin Rudnytskyi. The latter left a memoir of how he and his wife Maria Sokil wished to go on tour to Lviv for a short while. In the early 1930s, B. Liatoshinsky and his wife were the ones who gave them shelter in the last days before leaving, inviting them to Vorzel, and were the only ones who saw them off on the station platform without fear of further persecution.

The orchestral parts of the dances from the “Golden Hoop” stored in the B. Liatoshynskyi Apartment-Museum bear the autographs of musicians

from Warsaw, Kaunas, Berlin, and London — the cities where these pieces were played under the direction of A. Rudnytskyi. But the composer learned about this much later, when after the opening of the “iron curtain” he received several letters from the maestro from overseas.

Then the Lyatoshynskys found out that the Rudnytskys live in Philadelphia, work at the Music Academy, and “you don’t want to believe what an astronomical number it is, when you count the years since we said goodbye to you at the Kyiv station until now!” A. Rudnytskyi was interested in Ukrainian affairs of Ukrainian musical culture, sincerely wished to have the scores of works by B. Lyatoshynsky, especially the Third Symphony, “Grazhyna” and “Slavic Concert”.

The latter is for his talented son, a student of Egon Petrie and the famous Rosina Levina of the Juilliard School. He recalls his creative successes with sadness, because “it is impossible to even dream of this works being performed here — writing musical works is a luxury for one’s own pleasure” [4].

It is also worth mentioning the first performance in Lviv of Three Dances from the opera “The Golden Hoop” “for the benefit of the unemployed orchestra of the city theater”. The concert was held under the auspices of the M. Lysenko Music Society with the most active support and conducting of A. Rudnytskyi.

In 1949, B. Lyatoshynsky finished, as he himself noted, a “spectacular and brilliant thing”, originally called “The Dancing Poem”. Subsequently, the poem was named “Reunification” and was dedicated to the tenth anniversary of the joining of the western lands of Ukraine to the eastern ones. “The orchestra likes it very much,” informed the composer in a letter to R. Gliere, wishing it to continue its active concert life. The period of its creation was for B. Lyatoshynsky one of the most difficult in his life. “As a composer, I am dead and I do not know when I will be resurrected” [7, p. 302], he stated bitterly after the campaign of moral and physical oppression had started against him. And again he received a rescue letter from Lviv: “At the request

of the composer B. M. Lyatoshynskiy, we, the composers of the city of Lviv, S. Lyudkevich, S. Pavlyuchenko, A. Soltys, and R. Simovych confirm that on March 15, 1948, in “Ukrainian Quintet” by composer B. Lyatoshynsky was performed at the open concert of the Lviv Philharmonic. The work was a great success both in the musical society and in the general audience that attended the concert. [Signatures]” [2].

It is difficult for the current young generation to understand that such “confirmations” could have cost the contributors their lives because the punitive sword of the system was already hanging over B. Lyatoshynsky in connection with the infamous resolution of 1948 “On the opera “Great Friendship” by V. Muradeli.”

The content of the epistolary of the 1960s, which is stored in the apartment of Boris Lyatoshynskiy, does not contain the drama of the forties. Friendly relations with Lviv artists only deepened. “We all remember very fondly,” wrote M. Kolessa in a letter from 1966, “your and Margarita Oleksandrivna’s stay in Lviv, in particular in our house: such meetings remain fond memories for a lifetime” [10].

Borys Lyatoshynsky was able to realize his love for traveling to distant countries, getting to know cultural traditions and the places where great composers lived, only in the last eight to nine years of his life. The artist was actively invited to be a member of the jury of many international competitions and festivals or as a member of delegations of the Union of Composers of the USSR (UC of the USSR) (no such trip could take place through Ukraine due to the policy of centralization and strict control). In his last years, the composer has acquired a new circle of friends: from Grazhyna Bacevich to the publisher T. Ohlevsky, the general director of the International Competition named after Marguerite Long and Jacques Thibault in Paris, Gonto de Biron, and many other musical figures of Western Europe.

After traveling as member of delegations from the UC of the USSR, Lyatoshynsky often stayed friends with fellow composers. Among them is Anatoliy Kos-Anatolskyi, whose correspondence

and memories particularly poignantly convey the inner state of mind of a fellow artist, whose greatness and depth he learned through communication. “The life of every true composer,” recalled A. Kos-Anatolskyi, “is an unfinished symphony. It breaks off over some unfinished score, where the soul fades away, full of dreams, joy and sorrow, high aspirations...” [13, p. 57].

In the correspondence of B. Liatoshinsky and the memories of A. Kos-Anatolskyi, their joint trip to Austria as part of a delegation, the desire to experience once again the places where Schubert stayed and died is mentioned. A. Kos-Anatolskyi sends a series of photos from this exciting trip to his colleague, signing them in German. We read A. Kos-Anatolskyi’s memory of this event: “The last night in Vienna. Late. The streets are almost deserted. Boris Mykolayovych takes my hand: “Let’s go to the house where Schubert died!” After a few blocks, we stop at a four-story apartment building. On the second floor, a window suddenly opened and a boy looked out. “Excuse me, where are Schubert’s windows?” we asked. “Here they are!” was the answer. We looked up at the two dark windows to the right. We didn’t talk about anything, we didn’t want to disturb those minutes

of night silence, in which the Unfinished Symphony sounded...” [3].

“I am sure,” B. Liatoshinsky notes in his reply letter, “that, like me, you will not forget our visit to the house of Schubert’s death on the evening of June 4. There were a lot of unforgettable experiences on this trip, and I feel that I would gladly go to Austria again to see what I have already seen and add to what I have not yet seen. Is this possible?” [15, p. 358]. B. Lyatoshynsky prepared for each such trip by re-reading the literature about the country, studying the smallest details of the life of one or another great artist there. In the same letter of B. Liatoshinsky, the tone of the contributor changes dramatically, when he writes with undisguised pain about the death of V. Barvynskyi (July 16, 1963) — a “real musician” who “experienced a lot of grief [...] after the war” [15, with. 358].

### Conclusions

Having considered the epistolary of the great Ukrainian artist, we conclude that Lviv musicians always supported the artist in difficult years, appreciating his extraordinary talent. In return, he felt open, tender love for Lviv, its deep intellectual atmosphere, its people, and the ability to maintain the true friendship of spiritually kindred hearts.

### References

1. Kiyanovska, L (2003). Syn stolittya. Mykola Kolessa v ukrayins'kyi kul'turi XX viku (Son of the century. Mykola Kolessa in Ukrainian culture of the 20th century). Lviv.
2. Collective letter of composers of Lviv addressed to B. Liatoshinsky after a concert at the Lviv State Philharmonic, where his «Ukrainian Quintet» was performed. 15.03.1948), Archives of the B. M. Liatoshinsky Memorial Cabinet-Museum.
3. Letter from A. Kos-Anatolskyi to B. Liatoshinsky. 07/16/1963 // Archive of the B. M. Liatoshinsky Memorial Cabinet-Museum.
4. Letter from A. Rudnytskyi to B. Liatoshinsky. 1960s // Archive of the B. M. Lyatoshynskyi Memorial Cabinet-Museum.
5. Letter of B. Liatoshinsky to R. Glier. 05/01/1940. Lyatoshyns'kyi Borys. Epistolarna spadshchyna: u 2 t. (Borys Liatoshinskyi. Epistolary heritage: in 2 volumes ), v. 1 Kyiv: Zadruga, 2002.

6. Letter of B. Liatoshynsky to R. Glier. 02.03.1941. Lyatoshyns'kyi Borys. Epistolyarna spadshchyna: u 2 t. (Borys Liatoshynskyi. Epistolary heritage: in 2 volumes ), v. 1 Kyiv: Zadruga, 2002.
7. Letter of B. Liatoshynsky to R. Glier. 03.11.1947. Lyatoshyns'kyi Borys. Epistolyarna spadshchyna: u 2 t. (Borys Liatoshynskyi. Epistolary heritage: in 2 volumes ), v. 1 Kyiv: Zadruga, 2002.
8. Letter of B. Liatoshynsky to R. Glier. 12/31/1947 Lyatoshyns'kyi Borys. Epistolyarna spadshchyna: u 2 t. (Borys Liatoshynskyi. Epistolary heritage: in 2 volumes ), v. 1 Kyiv: Zadruga, 2002.
9. Letter dated 03.12.1947. Zhytomyrskyy D. Vtoraya symfonyya Lyatoshynskoho y Kontsert Revutskoho (Liatoshynsky's second symphony and Revutsky's concert). *Musikalnaya gazeta*. Moscow, 1937. No. 2.
10. Letter from M. Kolessa to B. Liatoshynsky. 1960s // Archive of the B. M. Lyatoshynskyi Memorial Cabinet-Museum.
11. Letter from T. Kassern to B. Liatoshynsky. Lviv, March 17, 1940 // Archives of the B. M. Liatoshynskyi Memorial Cabinet-Museum.
12. Letter from T. Mayerskyi to B. Liatoshynsky. Lviv, 1948 // Archive of the B. M. Liatoshynskyi Memorial Cabinet-Museum.
13. Liatoshynsky, B. (1986) *Vospomynanyya. Pys'ma. Materyaly: v 2-kh chastyakh* (Memories. letters Materials: in 2 parts. Part 1: Memories). *Musical Ukraine*, Kyiv.
14. Transcript of the Plenum of the SC of the USSR // Sankt-Peterburgskoe gosudarstvennoe kazennoe uchrezhdeniye (Central state-owned archive of literature and art of St. Petersburg) (TsGALI St. Petersburg), fund 9709, op. 1, case 394.
15. Shamaeva, K. (1996) *Z epistolyarnoyi spadshchyny Borysa Lyatoshyns'koho* // *Zapysky Naukovoho tovarystva im. T. H. Shevchenka* (From the epistolary heritage of Boris Liatoshynsky // Records of the T. G. Shevchenko Scientific Society. Proceedings of the musicological commission) v CCXXXII. Lviv.

## Література

1. Кияновська Л. Син століття. Микола Коlessa в українській культурі ХХ віку. Львів, 2003. С. 118–119.
2. Колективний лист композиторів Львова, адресований Б. Лятошинському після концерту у Львівській державній філармонії, де прозвучав його «Український квінтет». 15.03.1948 // Архів Меморіального кабінету-музею Б. М. Лятошинського.
3. Лист А. Кос-Анатольського до Б. Лятошинського. 16.07.1963 // Архів Меморіального кабінету-музею Б. М. Лятошинського.
4. Лист А. Рудницького до Б. Лятошинського. 1960-ті // Архів Меморіального кабінету-музею Б. М. Лятошинського.
5. Лист Б. Лятошинського до Р. Глієра. 01.05.1940 // *Лятошинський Борис. Епістолярна спадщина: у 2 т. / Голов. наук. консультант: І. С. Царевич; упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Д. Копиця. Київ: Задруга, 2002. Т. 1: Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). С. 301–302*
6. Лист Б. Лятошинського до Р. Глієра. 02.03.1941 // *Лятошинський Борис. Епістолярна спадщина: у 2 т. / Голов. наук. консультант: І. С. Царевич; упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Д. Копиця. Київ: Задруга, 2002. Т. 1: Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). С. 306.*
7. Лист Б. Лятошинського до Р. Глієра. 03.11.1947 // *Лятошинський Борис. Епістолярна спадщина: у 2 т. / Голов. наук. консультант: І. С. Царевич; упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Д. Копиця. Київ: Задруга, 2002. Т. 1: Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). С. 351.*

8. Лист Б. Лятошинського до Р. Глієра. 31.12.1947 // Лятошинський Борис. Епістолярна спадщина: у 2 т. / Голов. наук. консультант: І. С. Царевич; упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Д. Копиця. Київ: Задруга, 2002. Т. 1 : Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). С. 353–354.
9. Лист від 03.12.1947. Див.: Житомирский Д. Вторая симфония Лятошинского и Концерт Ревуцкого // Музыка: газета. Москва, 1937. № 2.
10. Лист М. Колесси до Б. Лятошинського. 1960-ті // Архів Меморіального кабінету-музею Б. М. Лятошинського.
11. Лист Т. Кассерна до Б. Лятошинського. Львів, 17.03.1940 // Архів Меморіального кабінету-музею Б. М. Лятошинського.
12. Лист Т. Маєрського до Б. Лятошинського. Львів, 1948 // Архів Меморіального кабінету-музею Б. М. Лятошинського.
13. Лятошинський Б. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х частях / сост. и коммент. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. Киев: Музична Україна, 1986. Ч. 1: Воспоминания. С. 57.
14. Стенограмма Пленума СК СССР // Санкт-Петербургское государственное казенное учреждение «Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга» (ЦГАЛИ СПб), фонд 9709, оп. 1, дело 394.
15. Шамаева К. З епістолярної спадщини Бориса Лятошинського // Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. Праці музикознавчої комісії. Львів, 1996. Т. ССXXXII. С. 358.

#### ***Маріанна Копиця. Борис Лятошинський і митці Львова: епістолярні примітки до біографії митця***

**Анотація.** У статті на прикладі листів Бориса Лятошинського розглянуто культурно-мистецькі взаємини митців Києва та Львова. Досліджено роль Бориса Лятошинського у збереженні їхнього творчого обличчя в умовах радянських культурних наративів. Особливо трагічною склалася творча ситуація у зв'язку з горезвісною постановою 1948 р. «Про оперу "Велика дружба" Вано Мураделі». На підставі листування реконструйовано творчі постаті українських та митців галицької композиторської школи — Василя Барвінського, Адама Солтиса, Романа Симовича, Юзеф Коффлера та Тадеуша Зіґфрида Кассерна.

Епістолярна спадщина Б. Лятошинського засвідчує, що тема Львова червоною ниткою проходить його творчою дорогою, залучаючи в орбіту нашої уваги як особисті стосунки з містом (приїзди, спілкування з творчою елітою), так і деякі колізії (причому часто з драматичним присмаком), що стосувалися творів митця. Жодне місто України не притягувало так митця, як Львів, де він намагався репрезентувати вдумливому слухачеві свої твори, спілкуватись з духовно близькими йому особистостями.

В історії української музики описані і введені у науковий обіг трагічні сторінки несприйняття й переслідування наймасштабніших творів Б. Лятошинського — Другої і Третьої симфоній. Доля першої видається чи не найтрагічнішою в українській музичній культурі радянських часів.

Розглянувши епістолярій великого українського митця, підсумуємо, що львівські музиканти завжди підтримували митця у важкі роки, цінуючи його непересічний талант. Навзаєм — відверта, ніжна любов до Львова, його глибокої інтелектуальної атмосфери, людей і вміння підтримувати справжню дружбу духовно споріднених сердець.

**Ключові слова:** Борис Лятошинський, епістолярна спадщина, лист, композитори Львова, спілка радянських композиторів України.



## On the issue of organizing and holding music festivals

### До питання про організацію та проведення музичних фестивалів

ІРИНА БЕРМЕС

IRYNA BERMES

Доктор мистецтвознавства, професор,  
Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка,

Doctor of Arts Studies, Professor,  
Drohobych Ivan Franko State  
Pedagogical University

завідувач кафедри вокально-хорового,  
хореографічного та образотворчого мистецтва  
irunabermes@ukr.net

Head of Department of Vocal and  
Choral, Choreographic and Visual Arts  
orcid.org/0000-0001-5752-9878

**Abstract.** The article reveals the peculiarities of organizing and conducting music festivals, considering Ukrainian society's challenges in the current socio-cultural situation. Despite the full-scale Russian war, music festivals are taking place in the cultural space of Ukraine, which are a manifestation of interaction and dialogue between musicians, a representative of current ideas of contemporary performing arts. The aim of the paper is to outline the problems faced by the organizers of music festivals in their preparation and conduct. The article uses general scientific research methods, namely, analysis, synthesis, and generalization, which together make it possible to reveal the essence of the organizational aspects of music festivals.

*Keywords:* music festival, organization, holding a festival, cultural event.

**Problem statement.** Music festivals have become commonplace in Ukrainian cultural life. Holding these events is one of the most difficult, albeit popular, events. In order to organize a festival, it is necessary to make thorough preparations and take into account all the “nuances.” It’s not just about choosing locations, and technical equipment, negotiating with music bands or individual performers, preparing concert venues, accommodating participants, or obtaining permission from state or local authorities. Organizing a festival requires taking into account the most minor “details,” under these conditions, one can hope to implement the planned festival events successfully.

**Literature Review.** During the period of independence of the Ukrainian state, the music festival movement has significantly revived, becoming a vivid artistic phenomenon and, accordingly, a subject of interest to Ukrainian scholars in various aspects.

These are mainly reviews of festival concert programs written by O. Dyachkova, M. Zahaykevych, O. Zinkevych, A. Lunina, L. Melnyk, I. Sikorska, H. Stepanchenko, B. Syuta, Y. Chekan, and others. The music festival has become the subject of dissertation research, in particular by M. Shved (“Trends in the Development of International Contemporary Music Festivals in Ukraine at a New Stage (1990–2005)”, S. Zuiev (“Modern Cultural Space and Semiotics of the Music Festival (Based on Kharkiv)”), S. Savenko (“Competition and Festival Forms of Choral Creativity: Traditional Models and Modern Trends”), O. Sycheva (“Art Festivals in the Socio-Cultural Space of Small and Medium-Sized Cities of Modern Ukraine”), S. Charnetska (“Folklore Festivals in the Socio-Cultural Processes of Ukraine in the Twentieth and Early Twenty-First Centuries”), and sporadically T. Zinska (“Musical and Performing Arts in the Socio-Cultural Space of Ukraine in the Late

Twentieth and Early Twenty-First Centuries”); research by I. Bermes, S. Vytkaľov, K. Davydovskiy, D. Zubenko, Y. Moskvichova, Y. Ometyukh, O. Sycheva, I. Sukhlenko, N. Tsapenko, and others. However, today, organizing and conducting a music festival remains on the margins, so its coverage is relevant.

**Results and Discussion.** A festival is an organizational and artistic form of musical activity. It usually includes a series of concerts united by a common idea or style of music. According to M. Shved, music festivals are classified as “monographic, dedicated to the work of one composer...; genre — paying attention to a particular genre (opera, symphony, oratorio, etc.); focused on a particular performing apparatus — a symphony orchestra or intended for performance on a particular instrument; aimed at demonstrating the musical tradition of a particular era or style” [5, p. 8].

The temporal characteristics of each festival determine its status in several other events in the cultural life of the city, the region where it is held, interaction with the regional and local economy, cultural infrastructure, sources and amount of funding, etc.

A festival can function both as a one-time and systematically repeated cultural event. The practice of one-time music festivals is rare, as such artistic events are mainly dedicated to anniversaries of artists or historical dates.

Essential characteristics of a festival are its duration (short-term or long-term), and its status in cultural life (international, all-Ukrainian, regional, national). Differences between them will be observed in the festival’s prestige level, participation of professional performers and their managers, significance in the coordinates of the concert market, sources of subsidization, etc.

The timing of a music festival is often limited to a specific time frame. Moreover, if the organizers of a festival claim to make it a regularly recurring event, they try to keep the period of its holding unchanged from year to year. The practice of holding large festival events shows that success depends on attracting leading music groups and performers. Accordingly, the management of festival events

tries to plan programs at least one and a half to two years in advance, which is much easier to realize if the timing of their events is unchanged. And yet, the exact timing of the festival has a positive impact on its attendance.

The festival’s location is also vital in shaping the artistic concept, an attractive image in the audience’s minds, and even the marketing strategy. For example, the international festival of ethnic music and land art in Sheshory, Kosiv district, Ivano-Frankivsk region, launched in 2003, is trendy. It is held in July in a picturesque corner of the Ukrainian Carpathians. Fans of ethnic music, including many fans of this particular musical event, listen to performances by modern and folk bands, attend master classes on archaic instruments and environmental seminars, and get acquainted with land art. The low cost of attending festival concerts and art events, the democratic nature of the festival, and the location (the beauty of the Sheshory waterfall and nature) attract young people from almost all over Ukraine and even from abroad. The festival concept is based on a combination of ethnic music and recreation in a beautiful natural landscape.

In addition, realizing the importance of such festival projects as a component of cultural and ethnic tourism for the region’s economy, local and regional authorities create favorable conditions for them and finance a significant portion of their expenses from their budgets. Ultimately, such festivals are a positive investment in the region’s development.

Today, Ukraine hosts the following festivals: classical, spiritual, contemporary music, ethnic (folk) music, jazz, rock music, musical instrument festivals, festivals, competitions, etc. They provide an opportunity to enrich the panorama of music festival projects and expand the festival space as a universal form of dialogue within contemporary culture.

Music festivals are the most popular among the festivals of various art forms. When planning a music festival, you need to pay special attention to marketing this cultural “product,” evaluate the festival from a commercial point of view, and find answers to the traditional questions for such events. For example: what

is the potential audience of the festival, how many visitors are expected at future events, how to design an advertising campaign, etc. Even if the organizers of a music festival do not plan to make a significant profit, marketing is still necessary, as it involves the formation of a particular audience for this event. According to K. Davydovskiy, “the festival space is formed on the principle of a sacred circle: the audience that enters it acquires the status of ‘true art lovers’” [2, p. 96].

Thus, working in the direction of cultural tourism, festival organizers immediately provide themselves with a number of additional opportunities:

- expanding the potential audience of the festival by attracting listeners from other regions and foreign tourists;

- advertising the festival through travel agencies;
- additional sales of souvenirs designed for tourists;
- making the festival more attractive to sponsors.

In addition, advance ticket sales for festival events help reduce commercial risks.

Music festivals are public events and ready-made advertising products. They can be used to attract tourists to festival venues, shape the image of a city or region, change the urban environment, generate the cultural needs of festival visitors, and even draw attention to social or environmental issues.

Another attractive feature of music festivals is their additional features. This includes recording concerts on audio and video media, broadcasting shows on radio and television, producing audio and video products with recordings of previous events, promoting young artists and bands, advertising the festival, etc. Moreover, a music festival as a cultural phenomenon can attract local sponsors, a non-governmental organization, or even an international one. The above resources indicate significant reserves for music festivals.

Democracy, festivity, and creative freedom are the distinctive features of music festivals that make them accessible to the general public and different audiences and arouse more interest than traditional concerts. Widely publicized festival events are becoming attractive to other groups of people — professionals,

and amateurs. For festival organizers, such interest in showcasing the best achievements in the field of music is an incentive for new creative solutions and experiments that performers are not always ready for in normal circumstances.

Music festivals provide an opportunity for creative ingenuity. The main idea of the festival may be originality, prerogative, and the desire to go beyond the daily activities limited to the walls of concert halls.

An essential component of a music festival is eventfulness. A festival is an event that attracts the attention of television and other media. The “patronage” of the press strengthens the position of the festival organizers in relation to sponsors and organizations that finance it. Such interest is explained by the fact that music festivals contribute to a city or region’s social and economic life and influence the socio-cultural situation where they are held. Finally, a local, municipal, or capital-level music festival event needs practical information support in periodicals, on the Internet, and on radio and television.

The first stage of organizing a successful festival is the concept — the key idea and how it will be implemented. Conceptualization is understanding what and how to do, for what audience, with what resources, at what cost, etc.

According to T. Zinska, a music festival is an art project that has the following characteristics: “1) the relevance of the concept ... in the socio-cultural space; 2) compliance with the main goal and objectives in the implementation of the project; 3) coherence of the creative idea with the interests of the audience and the needs of the performers; 4) availability of information and advertising support for the art project; 5) accuracy of the project solution, when the implementation of the art project corresponds to the program of actions and means of achieving the goal” [4, p. 11].

It is crucial to choose a relevant direction for the festival event, considering the state of contemporary music culture. In this sense, one must constantly keep one’s finger on the pulse, taking into account the demands of the times and the socio-cultural situation in Ukraine. Having chosen a direction,

one has to decide on the task: to understand what will be the dominant feature of the festival, and then to clarify the priorities: is it essential to discover new names and performing groups, present new premiere works to the audience, gather like-minded people, share ideas, creative and organizational experience, impressions, etc. Very often, the potential audience and its needs help to set priorities. When choosing between different variations of the music festival genre and determining the most exciting format and direction, organizers always rely on the audience. Usually, the main attraction for the audience is the content. Fans are always eager to find out what kind of music “product” and in whose performance the organizers can offer them. And here again, the primacy of goals and objectives comes into play. The situation is two-fold: on the one hand, the desire for the commercial success of the project and access to a broader audience dictates the need to invite famous performers; on the other hand, the audience can and often does become interested in new things, including new performers. That is, the choice always gives prospects to expand the coordinates of a modern music festival.

As a rule, an organizing committee is elected to organize a music festival, which involves representatives of the Ministry of Culture and Information Policy, departments of culture, leading figures in the musical arts, heads of cultural institutions, etc. The chairman of the organizing committee approves the composition of the artistic commission (composers, performers, musicologists), whose members are responsible for engaging creative teams and performers and creating concert programs for the festival.

Organizing music festivals in Ukraine is a laborious task. As a large-scale event, the festival requires careful organizational preparation, which includes the following components: opening, closing, holding various events (press conferences, master classes, scientific conferences, creative meetings), primarily concerts, providing concert venues, creating concert programs, accommodating bands, etc. Most music festivals are a series of concerts held over several days, united by a common concept (e.g., “Music Premieres of the Season,” “Kyiv-Music-Fest,” “Two Days and Two

Nights” present new opuses by Ukrainian authors, the Forum of Young Music presents works by young Ukrainian and foreign composers, “Golden-Domed Kyiv” gives a chance to choral works by Ukrainian composers of different eras and styles).

Referring to T. Zinska, the successful resolution of the issue of organizing and conducting music festivals “largely depends on state funding and legislation, on sponsoring organizations and production centers, on musicians and music groups, on their awareness that the works of Ukrainian composers should become the basis of their repertoire...” [3, p. 386].

A significant point in the organization of music festivals is funding. “As a complex system, it has various types of support for the idea, including sponsorship, patronage, grants, foundations, etc.” [1, p. 154].

The difficult economic conditions of Ukrainian society and the war also affected festivals, primarily in terms of their material support and organization. However, even under these circumstances, these musical events take place mainly in regions where it is more peaceful.

**Conclusions.** Music festivals are an integral part of contemporary culture, one of the most popular forms of cultural life in a country, region, or city. A festival is an event in the musical life of the state; it is an a priori measure of the level of performing professionalism. A music festival provides socio-cultural conditions for the effective exchange of creative, social, and spiritual experience, the creation of new “products” of joint creativity, and the achievement of new results in the personal development of performers.

At present, music festivals are a challenging way of finding innovative and creative ideas, implementing unconventional solutions, developing innovative forms of holding them, and attracting new listeners. This obliges organizers to study the needs of the music “market,” conceptualize and design concepts, constantly monitor festival processes, and develop new marketing technologies on this basis. Statistics show that in the twenty-first century, the festival movement is, on the one hand, becoming more powerful and, on the other hand, going through a new stage of development. It demonstrates the highest professional

creativity of composers, performers, and musical groups, their interaction as a new communication system, a new cultural life model, and a music festival. Despite the difficulties of organizing, which are successfully overcome by directors and organizing

committees, festivals are essential for preserving the cultural heritage of the Ukrainian state. Large festival projects positively impact Ukraine's profile in the world as a country that honors its traditions to promote national culture.

## References

1. Bermes I. Organizacijni zasady` muzy`chnogo festy`val`nogo ruxu v Ukraini. Kul`turologichna dumka. 2015. # 8. S. 150-155.
2. Davy`dovs`ky`j K. Mizhnarodny`j festy`val`ny`j rux u formuvanni kul`turno-my`stecz`kogo seredovy`shha Ukrainy` (na pry`kladi mizhnarodny`x muzy`chny`x festy`valiv «Ky`yivs`ki litni muzy`chni vechory`» ta «Virtuozu` planety`»). Kul`turologichna dumka. 2011. Tom 3. # 1. S. 94-100.
3. Zins`ka T. Muzy`chni konkursy` ta festy`vali v konteksti sociokul`turnogo proektuvannya v Ukraini kincy` XX — pochatku XXI stolittya. Profesijna my`stecz`ka osvita i xudozhnya kul`tura: vy`kly`ky` XXI stolittya : Materialy` II Mizhnarodnoyi nauково-prakty`chnoyi konferenciyi. Ky`yiv, 2016. S. 384-395.
4. Zins`ka T. Muzy`chno-vy`konavs`ke my`stecztvo v sociokul`turnomu prostori Ukrainy` kincy` XX — pochatku XXI stolittya: avtoref. dy`s. kand. my`st. : specz. 26.00.01. Ky`yiv, 2011. 18 s.
5. Shved M. Tendenciyi rozvy`tku mizhnarodny`x festy`valiv suchasnoyi muzy`ky` v Ukraini na novomu etapi (1990-2005 rr.): avtoref. dy`s. kand. my`st. : specz. 17.00.01. L`viv, 2006. 20 s.

## Література

1. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*. 2015. № 8. С. 150-155.
2. Давидовський К. Міжнародний фестивальний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України (на прикладі міжнародних музичних фестивалів «Київські літні музичні вечори» та «Віртуози планети»). *Культурологічна думка*. 2011. Том 3. № 1. С. 94-100.
3. Зінська Т. Музичні конкурси та фестивали в контексті соціокультурного проектування в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття* : Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2016. С. 384-395.
4. Зінська Т. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ — початку ХХІ століття: автореф. дис. канд. мист. : спец. 26.00.01. Київ, 2011. 18 с.
5. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990-2005 рр.): автореф. дис. канд. мист. : спец. 17.00.01. Львів, 2006. 20 с.

***Ірина Бермес. До питання про організацію та проведення музичних фестивалів***

**Анотація.** У статті розкрито особливості організації та проведення музичних фестивалів із урахуванням викликів, які постають перед українським суспільством у сучасній соціокультурній ситуації. Незважаючи на повномасштабне російське вторгнення, у культурному просторі України відбуваються музичні фестивалі, котрі є виявом взаємодії і діалогу музикантів, репрезентантом актуальних ідей сучасного виконавського мистецтва. Мета статті полягає в окресленні проблем, із якими стикаються організатори музичних фестивалів у їх підготовці та проведенні. У статті використано загальнонаукові методи дослідження, а саме: аналізу і синтезу, узагальнення, — які у сукупності дали можливість розкрити сутність організаційних моментів проведення музичних фестивалів.

*Ключові слова:* музичний фестиваль, організація, проведення фестивалю, культурна акція.

The evolution of the advertisement graphics in Ukraine:  
the ethnic art path  
Становлення рекламної графіки в Україні:  
етномистецький вектор

ВАЛЕРІЙ БІТАЄВ  
доктор філософських наук,  
професор, академік НАМ України  
bitaiev.namu@gmail.com

VALERII BITAIEV  
Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Doctor of Philosophy Studies, Professor  
orcid.org/0000-0002-0100-4914

СВІТЛАНА ПРИЩЕНКО  
доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри графічного дизайну  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
член Спілки дизайнерів України  
akademiki@ukr.net

SVITLANA PRYSHCHENKO  
Doctor of Arts Studies,  
Professor of the Department of Graphic Design  
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts,  
member of the Union of Designers of Ukraine  
orcid.org/0000-0003-3482-6858

**Abstract.** The study of the cultural and aesthetic component of advertising is aimed at determining the significant influence of ethno-artistic traditions of Ukraine on the stylistics of advertising graphics. The authors consider the problems of the national form and the reasons for pseudo-nationalization in design and advertising. As a result of the color-graphic and semantic analysis of numerous works of art, it was found that the visual components of advertising graphics are deeply rooted in Ukrainian folk art. At the same time, it was found that the separation of modern urban life from the experience of folk imagery gained over the centuries leads to the loss of ethnic artistic traditions. In the conclusion of the article, the author proves that advertising is subject to positive and negative effects of socio-cultural transformations, which is why the use of visual means in advertising must be conditioned by orientation on the target audience, taking into account the defined aesthetic ideals, national color and ethno-artistic traditions.

*Keywords:* ethno-artistic traditions, advertising graphics, national form, color, ethnic motifs, visual language of advertising, pseudo-nationalization.

At the beginning of the twenty-first century, there were significant changes in the concepts of design and advertising due to the processes of globalization and, at the same time, ethnocultural identification, with hyperconsumption and a simultaneous decline in the general cultural level of society. Today, the approach to developing, producing, and delivering information, especially commercial information, directly to the consumer is gradually becoming the subject of active research. Significant social changes have taken place as the development of technology has led to the emergence of humanistic design ideas. Therefore,

advertising, despite its predominantly commercial function, is recognized as a cultural phenomenon since, in specific periods, the visual language of advertising communications becomes a logical reflection of the socio-cultural state of society. However, for the most part, modern advertising media do not contribute to forming a worldview, the development of thinking, or the aesthetic perception of reality.

The essential point is that advertising should have more than just attractive images: visual elements should reflect the idea, carry a semantic load, carry out cultural and aesthetic identification, and be understandable

to the consumer. The socio-cultural approach allows us to understand advertising graphics as a reflection of the evolutionary processes of its style within certain cultural formations that led to the emergence of mass culture and an extensive advertising industry. According to A. Kostina, the leading feature of the modern socio-cultural space, is the interaction of group, elite, and folk cultures [4].

One of the current areas of scientific research in the design field is the study of the influence of ethno-artistic traditions on modern design culture. The relationship between national and international design activity and advertising communications is a rather complex issue, some general aspects of which have been considered in the works of M. Arzhanov, V. Danylenko, X. Kaftandzhiev, O. Olenina, and E. Romat. Modern researchers E. Antonovych, V. Bitav, V. Kosiv, O. Lagutenko, L. Prybega, M. Selivachov, L. Sokoliuk, D. Stepovyk, O. Khmelovskiy, and R. Yatsiv are engaged in the problems of preserving Ukrainian culture.

The genesis of advertising graphics as a form of sociocultural communication is due to several factors, among which the main determinants are [5, p. 871-888]:

- pragmatic, depending on the existing commodity-economic relations, the development of communication channels, and specific commercial tasks;
- cultural, dependent on the socio-cultural realities of certain forms of social systems and national psychological aspects of mental groups;
- aesthetic, depending on ideological platforms and historical processes of society's development that influenced the transformation of social structures, spiritual and material culture, and artistic styles.

In our comprehensive research, we have summarized that advertising graphics has gone through a complex development path, evolving from outstanding support of commercial information to the emergence of new styles (or pseudo-styles) within the mass culture of the second half of the 20th and early 21st centuries. Let us consider this in more detail.

The origin of advertising dates back to the tenth and eleventh centuries when merchants began to offer their goods actively. In contrast to Europe, where

the traditions of Greco-Roman antiquity were actively used, Byzantine traditions prevailed in Russia. Advertising of that period was a folklore type of advertising and included various forms of folk art. Each merchant shouted their goods in style, calling out to customers with singing, sayings, accordion playing, dancing, or clown clothes. Word-of-mouth advertising and spectacular events gradually developed in such a fair hustle and bustle. With the advent of printed advertising in the late fifteenth century, which combined words and images, advertising production became more complex: professionals appeared, and the share of amateur creativity decreased.

Since the middle of the seventeenth century, Europe experienced a real boom in the trade of overseas goods: tea, coffee, cocoa, spices, fabrics, etc. Advertisements appeared in newspapers, the first advertising agencies appeared, and competition developed. The first advertising publications only informed about the availability of goods. Later, a variety of storytelling and design techniques spread. While in Western Europe, the development of capitalist relations began in the eighteenth century, and accordingly, there was an active offer of goods and services; in the Russian Empire in general and Ukraine in particular, this process took place with a significant delay, almost at the end of the eighteenth century. The development of advertising as a professional activity was also delayed, occurring only in the early nineteenth century.

After the abolition of serfdom in 1861, rapid industrialization accompanied the rapid development of print advertising. In the late nineteenth century, the advertising poster was officially recognized as a fact of culture. In 1897, under the auspices of the Society for the Encouragement of the Arts, the World Exhibition of the Commercial Poster opened in St. Petersburg. The publication of Russian magazines such as *World of Art*, *Art and the Art Industry*, and *Golden Fleece* began, which, among other things, also addressed the issue of advertising. A little-known fact is a publication in Odesa in 1908 of the first theoretical and practical journal in the Russian Empire, the *Advertiser*.

During this period, the use of photography and typography in advertisements was rapidly spreading.



The need for integrated interaction between different countries led to the organization of several world industrial and trade exhibitions, which became a new advertising genre characteristic of the twentieth century.

Ukrainian-language advertising was more widespread in the western Ukrainian lands, but in some cases, at the request of advertisers, even Russian newspapers and magazines published ads in Ukrainian. For example, the Ukrainian Word magazine published the following message in the early twentieth century: "One's own to one's own! Ukrainian citizens! Buy only Ukrainian eye cream "Girl" [1].

The Western European poster art of the turn of the nineteenth and twentieth centuries saw a real revolution: futurism, cubism, expressionism, and symbolism influenced the formation of the style of advertising graphics. However, Art Nouveau and Constructivism had the most significant influence. In the early twentieth century, poster art primarily developed in the Art Nouveau style, directly influencing the graphic language and artistic expression of advertising. Art Nouveau stylistic forms have long been used in posters, advertising leaflets, package decorations, covers, and magazine illustrations. However, after 1910, Art Nouveau began to acquire more "economical" and restrained features, close to simple geometric shapes, turning into the so-called "constructive modernism." In the 1920s, constructivist tendencies intensified, which became the basis for the flourishing of the functionalist era, which contributed to the formation of the principle of combining beauty, simplicity, and utility in everyday life. The fundamental achievement of the twentieth century was the formation and subsequent dominance of the "international style": minimalism, straight lines, and regular geometric shapes.

In contrast to this process, the style of advertising graphics in Ukraine was primarily determined by book graphics, fine arts, and decorative folk art, especially embroidery, carpet weaving, and artistic painting [5, p. 871-888]. In the decorative and applied arts of Ukraine of the second half of the seventeenth and eighteenth centuries, the emphasis on the decorative nature of things is increasing, and there is

an apparent attempt to make them more picturesque, to create a festive and solemn mood in the architectural environment with their help. At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, the Ukrainian national art school went through a rapid path of emergence and development of the avant-garde, having comprehended all those stages of the Western European artistic process that had been successively replacing each other in European countries for almost a century [8].

Specific features of Ukrainian coloristics were mainly determined by the nature of the colors of the natural environment and the use of natural dyes and raw materials. The landscape basis that shaped art and architecture ranged from green-blue to red-brown shades. The palette was based on harmonious contrasting pairs of red and green, yellow and blue, a contrasting harmonious triad of color vision (red-green-blue), and a contrasting harmonious quadruple (red-green-yellow-blue). However, the Slavs' palette was not limited to this; an extraordinary richness of shades marked it: these were red-yellow, hot, fiery, violet (blue), proselytizing, nettle, aspen, sugar, gray, gray-hot, smoky, burgundy, fawn, ruddy, azure, etc.

Bright saturated colors are inherent in many nations' decorative and applied arts. However, the coloristics of Ukrainian folk art differ significantly from other cultures by the increase and superior saturation of the primary chromatic colors (yellow, red, blue, and green) and achromatic colors (white and black). In folk art, color is traditionally associated with form and semantics. Mostly pure, unmixed colors were used here. The combination of black and red, a traditional color combination for Ukraine, which, according to V. Kandinsky, signifies the highest tension of human forces and the tragedy of life, gives the works significant emotional power.

In the nineteenth century, in the context of the intensive development of capitalist relations, the art industry in Ukraine focused mainly on artistic crafts and folk art, on established, traditional, most perfect forms, ornamental motifs, and color combinations that had developed over the centuries. The Art

Nouveau style spread to the Ukrainian lands with a considerable delay [2].

Since 1888, a factory of building and artistic ceramics has been operating in Lviv, a distinctive feature of its products was the focus on local folk art and the retention of traditional forms, ornaments, and colors (brown, yellow, and green). Still, at the same time, the decorative sound of the whole work was sharply exacerbated. The coloring was enriched with shades of tones previously considered unconventional — purple, blue, and gold; ethnic motifs were combined with patterns typical of Art Nouveau. In painting and various types of decorative art (small plastic, jewelry, art glass, textile panels), exquisite color combinations were used, primarily delicate, soft yellow, light green, blue, purple, and brownish-terracotta colors that formed a faded “faded” range. Modernism also influenced the art of book design. It often involved an intricate combination of floral and geometric elements, interpretations of Japanese woodblock prints, or Hutsul art.

In the context of the rapid development of capitalism, commercial posters were actively developing, advertising industrial goods, food, cigarettes, and drinks. An exciting example of Ukrainian Art Nouveau is the wine list, which organically combines national motifs and stylistic techniques of Art Nouveau.

The fascination with the aesthetic values and symbolism of folk art during this period became the basis for creating the signs of a new Ukrainian graphic art, which was the most dynamic type of creativity and most fully reflected all the changes in artistic trends [6; 8; 9, p. 162-222]. For example, V. Krychevskyi found a peculiar graphic solution for a book cover using folk ornamentation. H. Narbut worked fruitfully in black-and-white book graphics and poster art; an organic combination of font type, color, and ornamentation in the Old Slavonic style characterizes his works.

The ideological forces of Russian communist domination waged a crushing struggle against folk culture. During this period, all types and genres of creativity suffered incalculable losses: Easter egg painting, pottery, weaving, decorative drawing, and embroidery almost lost their ideological, symbolic,

and pictorial basis. Despite this, folk culture was and still is an ethnic environment, a basis of spirituality based on world excellence. During the Soviet era, fantastic advertising posters were created using ethnic motifs, but few have survived. Because of the planned economy and an ideologized attitude to the essence of advertising to deceive customers and impose excessive needs on them, Soviet advertising was virtually unfunded and of a low professional level.

The color-graphic and semantic analysis of numerous artworks reveals that the visual components of advertising graphics are deeply rooted in Ukrainian folk art. Still, the separation of modern urbanized life from the experience of folk art gained over the centuries leads to the loss of ethno-artistic traditions. If in the design of the early twentieth century, many developments in the so-called “folk style” were determined by the active use of ornamental motifs, today innovative design ideas should be combined with traditional features of the Ukrainian mentality: increased emotionality of perception of the environment; love for the native nature; lyricism; admiration for the language, folklore, and vivid rituals; desire for internal and external harmony; careful attitude to everyday life; attention to the elements of folk art; and the ability to self-irony. The fundamental qualities inherent in the national consciousness are primarily focused on the emotional and imaginative sphere of human experience [3, p. 9-14].

Research of the target audience in terms of mentality has significant predictive power in advertising because it is a well-established factor and applies to the general population. Every country has its cultural laws and customs, and disregard for them can lead to the collapse of a company’s entire marketing and advertising strategy.

Unfortunately, in design developments, one can mostly see the mechanistic borrowing of peasant art motifs and their superimposition on non-national objects. This applies to printed messages, outdoor advertising, packaging design, books, and periodicals. There are also negative examples in the design of interiors for various purposes, which has led

to the formation and consolidation of the negative phenomenon of “pseudo-nationalization.”

A modern Ukrainian design product must have some archaic material culture while maintaining touch with the dynamic environment. If we compare Ukrainian advertising focused on eternal human values (love, family, home, friends, mutual assistance, and compassion) with advertising from other countries, in America, it is more straightforward and unimaginative; in Germany, it is as technical and informative as possible; in France, it is elegant and aesthetically sophisticated; in Japan, it is philosophical, sometimes unexpected, metaphorical. In addition, Japan successfully combines the latest technologies, constant modernization of production, and everyday life with an attentive attitude to traditions and the cultivation of national symbols and ideals. The national flavor is also present in advertising of Scandinavian and Mediterranean countries.

Advertising is a manifestation of semantic concepts, so it can be considered a global trend of advertising graphics to shift influence functions from its verbal part to the visual one. The visual series no longer performs an illustrative and decorative function but is formed as an aggregate visual and verbal construct, the language of which is determined by the visual arts. Advertising assimilates and uses cultural experience and is “embedded” in the history of culture. The study of the characteristics of artistic styles significantly impacts the understanding of historical processes in art and, accordingly, the development patterns of advertising graphics. Like style, fashion performs a communicative function, i.e., it is a means of communication and information, a means of personal expression, a symbol of prestige, and a social sign. However, often thoughtless, blind imitation of fashion leads to a lack of taste, a sharp deterioration in the quality of both products and advertising products, to eclecticism and kitsch. Contemporary advertising shapes style for a particular lifestyle, social behavior, consumption principles, and moral norms. Today, ideals, values, cultural models, and characters from different eras and cultures are mixed in imitations, borrowings, and reproductions.

In today’s environment, the focus of production on regional consumer groups and a significant change in sales policy have also led to a radical change in the tasks and character of advertising: social, psychological, cultural, and aesthetic factors have come to the fore and become more critical. In developing design activity in Ukraine, two ideological platforms have emerged: industrialized Eastern Ukraine tends to have an international style. At the same time, Western Ukraine is based on national style, rethinking ethnic traditions and their use in modern design and advertising. This feature is essential to Ukrainian cultural tectonics and reflects the differences in mentality, socio-cultural practices, value priorities, and consumption patterns. Contemporary global culture is urbanized and standardized, and the global economy is predominantly oriented toward large cities. However, this does not mean urban culture is entirely unified and utterly devoid of national manifestations.

As an alternative to globalization processes with their desire to standardize and assimilate cultural characteristics, the processes of nation self-identification have become more relevant in design. If verbal language is one of the primary forms of manifestation of the national, then visual language is also capable of having a national form.

Since advertising design is a relatively new field of creative activity, it is natural to use already-developed symbols and visual techniques. In this regard, there is a tendency to “modernize” the existing artistic and figurative means, to interpret them in a new context, and to use the “game” characteristic of postmodernism with the cultural layers of nations. To a certain extent, this is an organic environment for developing the national form in design and advertising, where ethno design (neo-folk) is becoming one of the leading trends. Among the reasons for this trend’s emergence are the need to identify goods and services in the market and the realization of a person as an heir to national traditions. Given that Ukraine has a rich cultural heritage, it can be argued that the Ukrainian nation has a solid basis for the further development of ethnic design.

Thus, the interrelationships of global and regional products are formed in the globalized communication space. New interaction problems arise between the modern and the traditional, the mass and the individual. Regarding the national, O. Khmelovskiy writes that an organic relationship occurs when national peculiarities are not noticed or emphasized. This is possible only when the artist-designer and the consumer genuinely feel the specifics of their native art [10].

Therefore, studying advertising graphics in a broader context, paying particular attention to the cultural and aesthetic problems of advertising, we conclude that advertising is subject to positive and negative influences of socio-cultural transformations, which is why the use of visuals in advertising should be determined by the focus on the target audience, taking into account certain aesthetic ideals, national coloring, and ethnic-artistic traditions.

## References

1. Arzhanov N. Istoriya otechestvennoy reklami // Arzhanov N. P., Pirogova T. A. Istoriya otechestvennoy reklami. Galereya reklamnoy klassiki / Pod red. E. Romata. X.: Studtsentr, 2004. 304 s.: ill.
2. Biryul'ov Yu. My`stecztvo l`vivs`koyi secesiyi: Al`bom. L`viv: Centr Yevropy`, 2005. 84 s.: il.
3. Bitayev V. Estety`chna pry`roda ukrayins`kogo mentalitetu: sociokul`turny`j aspekt // Visny`k DAKKKIM. 1999. # 3.
4. Kostina A. Massovaya kultura kak fenomen postindustrialnogo obschestva : monografiya. M.: Izd-vo LKI, 2011. 352 s.
5. Pry`shhenko S. Vizual`na mova kol`oru u my`stecztvi ta reklami: istory`ko-kul`turologichny`j analiz // Dialog mov — dialog kul`tur: Ukrayina i svit : materialy` III Mizhnar. nauk.-prakt. internet-konf. 2012. Myunxens`ky`j un-t Lyudviga-Maksy`miliana. Myunxen; Berlin: Verlag Otto Sagner, 2013.
6. Sokolyuk L. Grafika bojchukistiv. X.; N`yu-Jork.: Vy`d-vo M. P. Kocz`, 2002. 224 s.
7. Ukrayins`ka ency`klopediya etnomy`stecztvoznavstva ta etnokul`turologiyi: u 5 t. / V. Bitayev, Yu. Bogucz`ky`j, V. Chernenec`. K.: NAM Ukrayiny`, 2014.
8. Ukrayins`ky`j avangard 1910–1930 rokiv: Al`bom / avt.-uporyad. D. Gorbachov. K.: My`stecztvo, 1996. 400 s.
9. Fvdoruk O. Ukrayins`ky`j avangard // Nary`sy` z istoriyi obrazotvorchoho my`stecztva Ukrayiny` XX st. : v 2 kn. / IPSM AMU. K.: Intertehnologiya, 2006. Kn. 1.
10. Xmvl`ovs`ky`j O. Vstup u dy`zajn. Lucz`k : [b.v.], 2002. 207 s.

## Література

1. Аржанов Н. История отечественной рекламы // Аржанов Н. П., Пирогова Т. А. История отечественной рекламы. Галерея рекламной классики / Под ред. Е. Ромата. Х.: Студцентр, 2004. 304 с.: илл.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії: Альбом. Львів: Центр Європи, 2005. 184 с.: іл.
3. Бітаєв В. Естетична природа українського менталітету: соціокультурний аспект // Вісник ДАКККІМ. 1999. № 3.
4. Костина А. Массовая культура как феномен постиндустриального общества: монография. М.: Изд-во АКИ, 2011. 352 с.
5. Прищенко С. Візуальна мова кольору у мистецтві та рекламі: історико-культурологічний аналіз // Діалог мов — діалог культур: Україна і світ : матеріали III Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. 2012. Мюнхенський ун-т Людвіга-Максиміліана. Мюнхен; Берлін: Verlag Otto Sagner, 2013.
6. Соколюк А. Графіка бойчукістів. Х.; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2002. 224 с.
7. Українська енциклопедія етномистецтвознавства та етнокulturології: у 5 т. / В. Бітаєв, Ю. Богущкий, В. Чернець. К.: НАМ України, 2014.
8. Український авангард 1910–1930 років: Альбом / авт.-упоряд. Д. Горбачов. К.: Мистецтво, 1996. 400 с.
9. Федорук О. Український авангард // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: в 2 кн. / ІПСМ АМУ. К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 1.
10. Хмельовський О. Вступ у дизайн. Луцьк: [б.в.], 2002. 207 с.

### **Валерій Бітаєв, Світлана Прищенко. Становлення рекламної графіки в Україні: етномистецький вектор**

**Аноція.** Дослідження культурно-естетичної компоненти реклами має на меті визначення вагомого впливу етномистецьких традицій України на стилістику рекламної графіки. Автори розглядають проблеми національної форми та причини псевдонаціоналізації у дизайні та рекламі. В результаті кольоро-графічного і семантичного аналізу численних творів мистецтва виявлено, що візуальні складові рекламної графіки глибоко вкорінені в українському народному мистецтві. Разом з тим, виявлено, що відрив сучасного урбанізованого життя від здобутого протягом століть досвіду народного образотворення призводить до втрати етномистецьких традицій. У висновку статті автор доводить, що реклама зазнає позитивних і негативних впливів соціокультурних трансформацій, через що використання візуальних засобів у рекламі повинно обумовлюватися орієнтацією на цільову аудиторію, з урахуванням визначених естетичних ідеалів, національного забарвлення та етномистецьких традицій.

**Ключові слова:** етномистецькі традиції, рекламна графіка, національна форма, колір, етномотиви, візуальна мова реклами, псевдонаціоналізація.

Наукове видання

# СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО

## Науковий збірник

Випуск XVIII

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ  
КВ № 24647-14587 ПР від 29.12.2020

*Українською та англійською мовами*

Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО 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.

Collection of scientific papers CONTEMPORARY ART 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 — *І. О. Ковальчук*  
Дизайнер, верстальник, технічний редактор — *А. Г. Шалигін*

У оформленні обкладинки  
використано світліну Марії Куліковської з проекту «Квіти», 2019

**Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України**  
Офіційний сайт Інституту: [www.mari.kiev.ua](http://www.mari.kiev.ua)  
Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач ПП Лисенко М. М.  
Україна, 16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20  
Свідоцтво про внесення до державного реєстру видавців, виготовлювачів  
і розповсюджувачів видавничої продукції: ДК № 2776 від 26.02.2007