

MODERN ART
RESEARCH
INSTITUTE

National Academy of Arts of Ukraine
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

ARTISTIC CULTURE

TOPICAL ISSUES

Annual scientific journal

Issued since 2004

Volume 19

Number 1

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Видається з 2004 року

Випуск 19

Частина 1

Наказом Міністерства освіти і науки України журнал внесений 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, категорії «Б» (наказ Міністерства освіти і науки України від 17.03.2020 р. № 409)

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
(протокол № 6 від 13 червня 2023 року)

Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ індексується у міжнародних бібліографічних базах даних, каталогах та системах пошуку: Наукова періодика України, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, DRJI (Directory of Research Journals Indexing), BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat тощо

Under the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine, the journal 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 № 409, dated 17.03.2020)

Recommended for publication by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
(protocol № 6 13.06.2023)

The Scientific journal ARTISTIC CULTURE. TOPICAL ISSUES 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), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, DRJI (Directory of Research Journals Indexing), BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat, etc.

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

Х 98 **Художня культура. Актуальні проблеми** / [головний редактор А. Чібалашвілі]. Київ: ІПСМ НАМ України, 2023. Вип. 19, ч. 1. 200 с.: іл.

Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми» ІПСМ НАМ України публікує наукові дослідження, присвячені вивченню актуальних аспектів художньої культури. Видання призначене для фахівців та науковців, докторантів, аспірантів у галузі гуманітарної науки, теорії та історії культури, мистецтвознавства. Редакційна колегія не обов'язково поділяє позицію, висловлену авторами у статтях, та не несе відповідальності за достовірність наведених даних і посилань.

Artistic culture. Topical issues / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2023. Vol. 19, No. 1. 200 p.: ill.

The scientific journal *Artistic culture. Topical issues*, of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine publishes research papers devoted to the study of actual aspects of artistic culture. The publication is intended for specialists and scholars, doctoral students, postgraduate students in the field of humanities, theory and history of culture, art studies.

The Editorial Board does not necessarily share the position expressed by the authors in the articles and is not responsible for the accuracy of the information and links provided.

УДК 7.036(477)«19»

Головний редактор: Асматі ЧІБАЛАШВІЛІ, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник, заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Україна)

Відповідальний редактор: Гліб ВИШЕСЛАВСЬКИЙ, кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Україна)

Chief editor: Asmati CHIBALASHVILI, candidate in Art Studies, deputy director for scientific affairs at the Modern Art Research institute (Ukraine)

Executive editor: Glib VYSHESLAVSKIY, candidate in Art Studies, Head of the Department of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Редакційна колегія

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

Віктор СИДОРЕНКО, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, президент НАМ України (Україна)

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

Даріуш КОСІНСЬКИЙ, професор Ягеллонського університету в Кракові (Польща)

Міхаель МОЗЕР, професор Інституту славістики Віденського університету, Українського вільного університету в Мюнхені та Католицького університету ім. Петра Пазманя в Будапешті (Австрія/Угорщина)

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

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

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

Ігор САВЧУК, доктор мистецтвознавства, професор, директор ІПСМ НАМ України (Україна)

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

Олена БЕРЕГОВА, доктор мистецтвознавства, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України (Україна)

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

Маріанна КОПИЦЯ, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського (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)

Олександр ФЕДОРУК, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

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

Editorial board

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

Victor SYDORENKO, Candidate of Art Studies (Ph.D.), Professor, Academician, President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

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

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

Michael MOSER, Doctor habilitatus, professor at the Institute for Slavic Studies at the University of Vienna (Austria), professor at the Peter Pazmany Catholic University in Budapest (Hungary), Professor at the Ukrainian Free University in Munich (Germany)

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)

Ihor SAVCHUK, Doctor in Art Studies, Professor, Director of the Modern Art Research Institute 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 the Modern Art Research Institute (Ukraine)

Olena BEREGOVA, Doctor in Art Studies, Professor, deputy director for scientific affairs 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 Department at the Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine)

Marianna KOPYTSIA, Doctor in Art Studies, professor of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine)

Olha PETROVA, Doctor of Philosophy, chief researcher at the Modern Art Research institute of 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)

Olexander FEDORUK, Doctor of Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Chief Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

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

Електронні версії усіх статей журналу оприлюднюються на офіційній сторінці видання

Electronic versions of all journal articles are published on the official page of the publication

<http://hudkult.mari.kyiv.ua/>

Зміст | Contents

Історія мистецьких практик та художніх напрямів

History of artistic practices and artistic directions

Olexander Klekovkin. Theatre Directing System: The Scope of the Concept 10 Олександр Клековкін. <i>Режисерська система: Межі поняття</i>
Ольга Петрова. Японія. Польові спостереження 18 Olga Petrova. <i>Japan: Travel notes</i>
Ірина Бермес. Локальні форми фестивального простору Дрогобича 25 Iryna Bermes. <i>Local Forms of Festival Space in Drohobych</i>
Viktor Sobiianskyi. Theatre Criticism in the 1920s Ukrainian Newspapers 31 Віктор Собіянський. <i>Театральні-критичні публікації у газетних виданнях України 1920-х років</i>
Ганна Іванюшенко. Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові: Етапи становлення 40 Hanna Ivaniushenko. <i>Lviv Early Music Festival: Stages of Development</i>
Ігор Шалінський. Форти до книг Лазаря Барановича: Аспекти комунікативної організації композиції 52 Ihor Shalinskyi. <i>Etchings in the books by Lazar Baranovych: The communicative aspects of composition</i>
Anton Kolomiets. Ukrainian Architects of the Baroque Age: Algorithms of the Worldview Development 61 Антон Коломієць. <i>Алгоритми чинників формування світогляду будівничих доби бароко</i>
Сергій Гулевич. Батальна тематика в українському офорті першої половини ХХ століття 67 Serhii Hulievych. <i>Battle Themes in Ukrainian Etching of the First Half of the Twentieth Century</i>

Contemporary Art: Теорія та практика

Contemporary art: Theory and practice

Ruslana Bezuhla. Performative Practices: Theoretical Foundations of Interpretation in the Social Sciences and Humanities 74 Руслана Безугла. <i>Перформативні практики: Теоретичні засади інтерпретації в соціогуманітарних науках</i>
Igor Savchuk, Taisiya Bilyanska. Bandura in the Late 1990s and Early 2000s Compositions by Maryna Denysenko: Genre and Stylistic Context of Ideas 80 Ігор Савчук, Таїсія Білянська. <i>Бандура у композиторській творчості Марини Денисенко кінця 1990-х — початку 2000-х: Жанрово-стилістичний контекст задумів</i>
Марина Протас. Критика культурного популізму: Огляд рефлексій західної аналітичної думки 99 Maryna Protas. <i>Critique of Cultural Populism: An Overview of Reflections on the Western Analytical Thought</i>
Iryna Yatsyk. Performative Practice and Sculpture: The GAZ Art Group (Ukraine) 108 Ірина Яцик. <i>Перформативна практика та скульптура. Творчість мистецької групи GAZ (Україна)</i>

Андрій Коляда. Сучасний музичний театр як інструмент правозахисту: «ПЕНІТА.опера» і соціальний проєкт «Довічно важливо»	115
Andrii Koliada. <i>Contemporary Music Theater as an Instrument of Human Rights Protection: PENITA.opera and Vitally Important Social Project</i>	
Віктор Рубан. Сучасний танець у взаємодії з соціальними групами: Інституційний аспект реалізації та культурний вплив	121
Viktor Ruban. <i>Contemporary Dance Interacting with Diverse Social Groups: Institutional Aspect and Cultural Impact</i>	
Олександр Островський. Взаємодія аудіального компонента з мітичним хронотопом фільму: Порівняння стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера	130
Oleksandr Ostrovskiy. <i>Interaction of Music and the Mythical Chronotope: Comparative Analysis of the Films by L. Visconti and F. Zeller</i>	

Культуротворення і особистість

Culture creation and personality

Hennadii Kabka, Oхana Kazantseva-Kabka. Ukrainian Vocal School of the 1950s–1970s in the Personal Memoir Writings: The Sociocultural and Artistic Aspects	140
Геннадій Кабка, Оксана Казанцева-Кабка. <i>Українська вокальна школа 1950–1970-х в особових текстах мемуарного характеру: Соціокультурний та мистецький аспекти</i>	
Іванна Матковська. Олекса Новаківський: Невідомі сторінки навчання і життя з архівних матеріалів Краківської академії мистецтв	153
Ivanna Matkovska. <i>Oleksa Novakivskiy: Unknown pages of study and life from Archival Materials of the Krakow Academy of Arts</i>	
Наталя Чех. Феномен гри в художній творчості Бориса Михайлова: 1966–1980	168
Natalia Chekh. <i>The Phenomenon of Play in Boris Mikhailov's Creative Work (1966–1980)</i>	
Михайло Титаров. Кларнетовий квінтет і творчість композиторів Мангаймської капели	181
Mykhailo Titarov. <i>Clarinet Quintet and the Legacy of the Mannheim Chapel Composers</i>	
Ірина Ушаньова-Рудько. Виконавська інтерпретація вокальної партії Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського	186
Iryna Ushanova-Rudko. <i>Performance Interpretation of Miroslava's Vocal Part in The Golden Hoop Opera by Borys Lyatoshynsky</i>	
Pavlo Shopin, Iuliia Bentia. The Myth of Materialism and the Subject of Modernity: Pygmalion in the Works of André-François Boureau-Deslandes and Jean-Jacques Rousseau	192
Павло Шопін, Юлія Бентя. <i>Міт про матеріалізм і суб'єкт модерності: Пігмаліон у творах Андре-Франсуа Буро-Делянда та Жана-Жака Руссо</i>	

Історія мистецьких практик
та художніх напрямів

History of artistic practices
and artistic directions

Olexander Klekovkin

Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department
of Aesthetics, Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine

e-mail: olehander@gmail.com | orcid.org/0000-0002-3481-2790

Олександр Клековкін

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

Theatre Directing System The Scope of the Concept

Режисерська система Межі поняття

Abstract. In Ukrainian, the online search for “*theatre directing system*” provides over seventy thousand results, while the search for “*theatre system*” over four thousand, which is proof of these concepts to be quite widespread. However, comparing the content of the search query is disappointing, as it reveals the oversaturation of art history with various terms that serve as shallow labels: different scholars use these terms differently under different circumstances and in different periods. This can be illustrated with many examples, yet, the most elementary would be the most telling: anyone can count the number of some objects, for instance, of apples in a basket, as we know the features that distinguish an apple from a non-apple. Nevertheless, no proper theatre researcher or practitioner would dare to name the number of theatre directing systems, as the boundaries of this concept are too vague. At most, what could be listed is the number of popular, “iconic” systems; and yet, any given number would be true and false at the same time. The same is accurate for the concept of an “*artwork*”: according to Marcel Duchamp, it is enough only to label any object as art and place it in the “*art space*.” This paper addresses a “(theatre) directing system”: the history of the concept, its essence, and its features that define the scope of its use.

Keywords: history of theatre, history of directing, directing system, theatre system, method of directing, invention in art, discovery in art.

Introduction

Though in the time of war determining the scope of art terms and concepts may seem slightly too academic, it is still relevant, as the pronounced repetition of both art terminology (*highly artistic work, great Russian culture*) and political memes (*brotherly nations, good Russians, art beyond politics, great Russian culture*) is of the same nature—being an *imitation of reflection and its approximation*. The memes, including those promoting *artistic discoveries, great cultures, and universal theatre systems*, are an instrument of the war of cultures.

Aim of the paper

Therefore, the aim of this paper is to outline the features of the *theatre directing system*. While the *subject matter* of this paper—a theatre directing system—is intangible, this nevertheless does not eliminate the need to set the boundaries for this concept, as well as for the features of a theatre directing system that define these boundaries.

Literature Review

Reviewing past literature on the subject is, in fact, a choice of perspective: with a wider perspective

encompassing all the previous classifications of theaters (public and private, school and amateur, etc.) and a narrow perspective including only the classifications of late-nineteenth-century and later ones, when theatre was commonly acknowledged as a separate art and *director's theatre* emerged: *theatre of imitation* and *theatre of feeling* (Konstantin Stanislavski), *deadly, holy, and rough theatre* (Peter Brook), *theatre of accentuated influence* and of *accentuated manifestation, analytical and empirical theatre* (Les Kurbas). This list may be continued with the classifications by Vsevolod Meyerhold, Pavel Markov, Yakiv Mamontov, and other theoreticians or with the definitions such as *academic theatre, art theatre*, etc. (Klekovkin, 2010). This, in essence, would not change the situation but will only reinforce the point: *the concept of “system” in theatre studies is used haphazardly* and, thus, is not a concept but a label-term for demarcation of relatively unrestricted area of personal semantic creativity.

The practitioners of theatre used the concept of a *system* mostly in the sense of a *method*, i. e. the technique and consequence of conducting the professional activity, a professional algorithm that may be recorded as such. Les Kurbas utilized the concept of system in various

meanings: as a general order (of aesthetic principles, operations); as a technique of acting; as a way of actor's training; as a method of director's work on a play. Therefore, for the practitioners of theatre, "system" is primarily an algorithm or a set of elements of the actor's (Stanislavski) or director's (Kurbas) trade; for Stanislavski it was *reincarnating and creating the life of the human spirit on stage*, for Kurbas—*theatre show as a transformation*, for Brecht—*alienation effect* and, as a result, *defamiliarized world*, etc.

In the theatre history of the Soviet era, the first to attempt adding a theoretical basis to this concept was Alexey Gvozdev: according to him, a theatre system is a "...relation between the form of the stage, the composition of the audience, the structure of acting, and the nature of the nature of drama that serves the viewer" (Gvozdev, 1926, p. 21). Still, Gvozdev's conception encountered a slashing criticism, including that of Yakiv Mamontov, who considered a theatre system to be "a coordination of artistic and technical factors (rooted in playwright's or actor's nature)" that serves society by organizing its mass reactions (emotional and ideological) (Mamontov, 1930, p. 26), while the analysis the theatre system should be rooted in "*ideology and thematic range* of a certain type of theatre systems" (Mamontov, 1930, p. 28), though in his earlier works, Mamontov proposed a typology of the systems of Ukrainian theatre that was far from this very criterion (Mamontov, 1926). Since the mid-1930s, the lexemes *system* and *method* have been used uniquely with regard to Stanislavski's experience and the socialist realism in the Soviet Union, with all the others rejected as *bourgeois*, *pernicious*, etc.

However, this lexical unit failed to become a proper term in European theatre studies as well, as it received rather excessive interpretation (as a star cast, repertoire theatre, dramatic dynamics of a certain playwright, lighting, wages, repertoire's revenue, rehearsals, etc.) or, on the contrary, a narrow interpretation, as it was with the series of thematic papers on the system of *stepped stage* by Leopold Jessner ("Jessner treppen <...> Jessner('s) steps." A system of stage levels or platforms, sometimes used in expressionistic staging. Named for the German director Leopold Jessner" (Bowman & Ball, 1961, p. 187) or papers on *Stanislavski method* which was equated to *Stanislavski system* (Bowman & Ball, 1961, p. 356). Some European academic editions simplify the problem and use the term *system* in a single meaning only: "System according to work by K. S. Stanislavski is a system theory and methodology of dramatic play, which is based especially on the actor's work on himself" (Humar et al., 2007, p. 177). Patrice Pavis offers a superacademic definition of a system (not theatre directing but nevertheless a system), which is yet very far from practice: "A stage system (or signifying system) brings together a set of signs of the same kind (lighting, gesture, scene design), which establish a semiological system of oppositions, redundancies, complementarity, and so on" (Pavis, 1998, p. 362). Moreover, dramatic theory

in English, with two terms wrongfully used as synonyms, *Method* or *System*, most commonly signify *Stanislavski method*, or *Stanislavski system*. Erika Fischer-Lichte, Christopher Balme, Liudmila Sofronova, and others mostly use the term in a semiotic approach (without the transcription of the meaning).

By comparing the most general formulas, it becomes evident that Stanislavski's approach (theatre of feeling and imitation) in its canonic interpretation is, in fact, the narrowest, as it takes into account only the acting technique. Meanwhile, the formulas of Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, and Les Kurbas are significantly broader in scope, as they distinguish not only the acting technique but also the practice of staging. These formulas are overly generalized; thus, they are not applicable for defining theatre directing systems. Furthermore, in the practice of many scholars, the lexical units *theatre system* and *director's system* are often used as synonyms, though there existed theatre systems in the *pre-directorial theatre*, during the times of *proto-directing*. Therefore, it is more expedient to delineate theatre systems (produced) by a collective tradition and directing (personalized) systems, and, in addition, their subsystems: types of roles, genres, etc. In order to avoid further confusion, in this paper the two concepts—*theatre system* and *directing system*—will be used as identical.

The *method* underlying this paper is based on one of the key ideas of the *theory of system and system analysis*: the foundation of any system is the *crossroads*—the *situations of choice* between different possibilities. The choice made at these *intersections* defines the features of directing systems.

The *working hypothesis* for the concept in question would initially be the formula: *new directing system* is a language narrating the new world model that uses the new means of creation and functioning of the language, world, and their means of creation.

1. Hence, *invention is the first feature of the original theatre directing system* (though originality is not a feature of art, at least, it was not until the 18th century).

2. Acknowledged by the artistic circles and audience, *directing system are often eponymous, inextricably linked to the names of their creators*, while in practice the names themselves are sometimes omitted (as is the case of (Brecht's) epic theatre) or the term coined by a certain director receives a much wider coverage (Piscator's political theatre). When *the name of the author of the system is starting to be used for mockery*, it is also a sign of the popularity of a directing system, as it was with the Meiningen Company (*Meiningenism*, *Chronegkism*), Stanislavski (*stanislavshchina*, "the Stanislavski sickness"), Meyerhold (*meyerholdovshchina*), Kurbas (*kurbalesennia*, *kurbalesiia*, *kurbasyzm*, *kurbasiada*, *kurbasivshchyna*). Usually, these systems were *self-proclaimed*, and later, as a result of various reasons, including cognitive inertia, the status of a system was entrenched. However, what about the directors whose

practice was not labeled as a *system*?.. Should they be considered *non-systemic*? I. e., Hnat Yura swore by Stanislavski, still, the video recordings of his stagings show a discrepancy between idolization and theatre practice that produces a question if his shows are truly based on the Moscow Art Theatre system? Or was he out-of-system?

3. Implementing a new world model, new language, new way of their organization and functioning, the artist (director) faces the terminology problem—when it is impossible to describe a new phenomenon within the system of existing terms; this gives *impetus for implementing a new system of terms*. The ones who coined new terms were: *Konstantin Stanislavski* (theatre of feeling, theatre of imitation, superobjective, inner action, tempo-rhythm, lure, etc.), *Bertolt Brecht* (epic theatre, alienation effect), *Vsevolod Meyerhold* (biomechanics, pre-acting), *Jerzy Grotowski* (stage equivalent, total act, objective drama, transgression, poor theatre), *Eugenio Barba* (pre-expressivity, scenic bios, third theatre, barter), *Les Kurbas* (transformation, staying in a role, turning the role “on” and “off”, plan—principle—aspect, etc.). The same was true for the traditional theatre systems: the terminology system of the Ancient Greek theatre turned out to be of little use for the Ancient Roman theatre, which developed its own system of terms, as did subsequently the theatres of the Middle Ages, Classicism, etc. Still, what mattered was not only the body of established terms but also their origin: for instance, Brecht drew attention to the mystical, cult-like nature of the lexicon of the Stanislavski system, where an actor was a *servant of art*, where *the truth* was a vague fetish, and faults were *sins*, etc. Were these neologisms truly necessary, was it possible to do without them? It turns out that no; it was not possible, as they were not synonyms but new functions, forms, genres, methods, techniques, etc.

4. The newly emerged system of (theatre) directing significantly *corrects or implements a new function of theatre art, forming a new status of art*. It broadens the system of its devices, techniques, genres, types of roles, methods of preparing the show, and touring conditions. It also expands the idea of theatricality and what theatre is, what it could be, and what it must be. For instance, Stanislavski's theatre and the system implemented by him are functionally oriented at recreating “the life of human spirit” of a certain individual, while the systems of Kurbas, Piscator, and Brecht mostly study the behavior of a certain social type in a given political situation. Similarly, the *metaphor of art as a temple*, widespread during the second half of the 19th century, as if priests worshiped some pagan deity, is substantially different from the metaphors that circulated in Ukrainian theatre during the 1920s—*show factory, integrated-theatre-factory of culture (teacombinat kultury)*—and signified the change of theatre functions.

5. Accordingly, the *criteria of success* were reviewed: financial success, attention of certain audience (theatre critics, colleagues, authorities), etc. During the late 19th

and early 20th centuries, for some artists, the number of female viewers who fainted during the show was a marker of success, while Italian futurists would not imagine true success without some scandal and physical altercation.

6. In the systems of different masters, the *main material of stage art* also differs. In the 18th century, when theatre was not still perceived as an art of its own right, there was no question about the material of art: as a tacit convention, *actors performing a dramatic play* were considered a main feature of theatre; however, by the end of the century, the cult of “stars” evolves (the age of stars), of child prodigies, of virtuosos, of touring performers that switches the attention to the performers instead of performance or a play. When theatre directing becomes an independent profession, a division occurs: some artists, such as Kurbas and his disciples, considered the actor's body to be a material of theatrical creativity, they categorized the material as “actor” and “not actor,” or even promoted the theatre, “where the main element, main means is depicting ... evolution of the conflict between abiding energies, either personified or linked to certain phenomena ... *There can also be not only the human theatre but also the animal theatre as well*” (Les Kurbas, 1988, p. 90). Meanwhile, the adepts of psychological theatre were convinced that the main material of a theatre act is an actor.

7. The *technique of processing the material*, which is the most specific element in various theatre systems, also undergoes changes. It includes: a) *a working method and features of the organization of the rehearsal process* (stage-setting, run-through, read-through, action analysis, etc.); b) *an expected result or principle of actors' performance* (masking, transformation, ease into the role, alienation, staying in a role, etc.). This is one of the key elements that reveals the specifics of the trade in the practice of a certain director (for the features of rehearsal work in the practice of different masters see (Klekovkin, 2017)).

8. Protecting its interests, every community initiates various propaganda shows aimed, on the one hand, at glorifying itself, and, on the other hand, at desecration and exposure of the “enemy,” thus, at reinforcing the opposition between “We” and “Them.” The path of stage art, its system of genres and forms are defined by this confrontation. The latter, mobilizing society, embodies the mythology of its community—its value system, its *sacred* and forms a phenomenon that Lloyd deMause introduced as “*historical group-fantasies*.”

9. Artistic activity is always determined by its *environment* (political system, national traditions, etc.), *time* (generation), *events that are formative for the generation*, and by the respective *conflicts*—*ethnic, political, and/or generational*. All of the above draws the scope of issues that life and theatre have to address and find comprehensive answers.

10. It is rare for the *choice of play space* (performative space) to be random or based on technical aspects. Most

often, this choice results from the cults (religious or secular) that the theatre engages the audience in. These features of the cults define the *chronotopes* of the shows during each era. In Ancient Greece, theatron had a cult nature, while in the 19th century, there was a cult of pubs and coffee shops, where the small forms of theatre developed. Some directors preferred the the chronotope of the country estate, while others opted for factories, dumps, backstreets, or abandoned factories. The popularity of theatre space depends on the current forms of public communication and spaces, where they can occur. For that reason, the established and familiar space of the 17th-century musical theatre is grounded more into habit rather than the topical forms of public communication. Therefore, it enters an undeclared conflict with the cultural space, and art itself—as a component of culture—a conflict with the social dimension of culture.

11. *The features of game space define the relations with the viewers.* This influences the formation of *new genre systems and, hence, new relations with the audience*, as well as *the rules of conduct of the viewer in the theatre, and his role expectations* (the viewer's etiquette in the theatre of Ancient Greece and in commedia dell'arte allowed to loudly express emotions and comment the events on stage, while in Stanislavski's theatre, even the applause was forbidden during the performance, and Brecht dreamed of a theatre allowing the audience to smoke cigars; similarly, the conduct of the audience of the opera and ballet theatre is not the same to the audience of drama theatre).

12. The set of the above-mentioned features dictates *thematic and genre features of the repertoire* that is basic for a certain director: for example, most of the plays from the Moscow Art Theatre repertoire are unimaginable in the Kurbas's theatre. On the contrary, sometimes it was the repertoire that dictated the performing techniques. The theatre of Ancient Greece at first was the theatre of tragedy, later comedy was added; the Ancient Roman theatre, with the ideas of the Greeks, implemented a different system of genres, both in the style and formal features. The theatre of the Middle Ages also formed its own system of genres, as well as school theatre, theatre of the Classicism era, or national theatre cultures. Similar genre differences exist in the directing systems of the twentieth century, and not only because it was not possible for the theatre of Coryphaei to stage the repertoire of the Moscow Art Theatre (and vice versa) but also because the *very nature of scenic genre* was perceived differently in different systems of directing.

13. Genre systems form respective *stock character systems*, the classification of which are based on different criteria: social status (king, servant, etc.); costume (mantle role, corset role); function (ingenue, juvenile lead, noble father, duenna, etc.). Despite some types of theatre (Andre Antoine, Stanislavski) declaring repudiation of stock characters, in fact, what they repudiated was the obsolete system of stock characters.

14. *Lexis* is the smallest unit of artistic language, and applied to stage art—it is everything possible to create with this material. For instance, the textbooks of the early twentieth century listed declamation as the main “*element of stage performance*” (including elocution, facial expression, and movements of hands, legs, and the whole torso). The set of “lexical units” also varied. In early 19th-century theatre, an actor did not have a right to turn his back to the audience but by the end of the century, this became one of the highlights of Andre Antoine's theatre. Actionism of the 1960s had its own characteristic lexical units, using cardboard, plywood, paper, newspapers, plastic, straw, etc. for stage design.

15. *Architectonics* (the overall plan of the structure of the piece and the connections between its parts, formal division of the play on the acts, scenes, dialogs, monologs, author's remarks, songs, etc.; correlation of the plot and extra plot elements, as in the Ancient Greek theatre—*prologue, parodos, epiparodos, episode, stasimon, kommos, exodos*) and *composition* (inner structure of the piece, be it “Aristotle's type”, fragmented, mounting, module in the commedia dell'arte, etc.).

16. By the type of *identification / non-identification of the actor with the role*, there are three possible conventional groups: a) actors relive the thoughts and feelings of their heroes (school of feeling), b) actors demonstrate the thoughts and feelings of their heroes (school of imitation), c) actors do not hide to be living with their own thoughts and feelings, to be simply performers or playing with the mask and using the elements of various techniques. Consequently, these techniques have a common denominator or variable “corridor of the role,” thus, the actor has a right to improvise.

17. *Director's copy or a staging plan*, its absence or presence hints at the correlation of having a pre-existing detailed project of the show or a tendency to improvisation in the director's practice; it is also a marker of the dominance of the pre-existing objectives of staging or having challenges that are possible to solve only in cooperation with the actors. Hence, it is an indirect sign of the type of theatre: either director's theatre or actor's theatre. Director's copy and staging plan are the most important documents for the analysis of the director's creative legacy and his system that indicate the *relations that an artist seeks to have with future generations*.

18. Religion, politics, power—with these and other social practices an artist has to interact. Therefore, following tradition and logic, this would be the first problem to start with—the *formula of art*, as it is a basic issue. Nevertheless, being basic does not necessarily make it stable and first to solve. In fact, *an individual, artists, theatre, and even society—all experiment with their own formulas of adjusting*. Depending on the ability to engage with various social practices and adapt to them, the features of ideas and themes inherent to certain directing systems are formed. An infantile

idea of art being able to exist beyond politics (beyond society, beyond morals, beyond art, and over life) is a schizophrenia of art history, and not a harmless one, because it reinforces the myth of the uniqueness of art activity and an addiction of sorts—both to tradition and power (the same is true regarding the idea that “art requiring sacrifice”; in fact, everything requires sacrifice, and often far greater than art).

19. *Not every director has the motivation to reflect and describe his own experience (an intuitively formed method), not every director had a chance to do so, and not every director lived during the time when such experience was sought-after.* With no sufficient network of Ukrainian theatres in existence, neither the coryphaei of Ukrainian theatre (Marko Kropyvnytskyi, Mykhailo Starytsky, Maria Zankovetska, etc.), nor their audience felt such a need. It emerged only with the younger generation—Panas Saksahansky and was captured in his printed writings on theatre. In this regard, illustrative are the experiences of Les Kurbas and Vsevolod Meyerhold, whose relatively short educational practice forced them not only to formulate the principles and methods, applicable to meeting the objectives of a new—director’s—theatre but also the problem of *reflection, generalization, and codifying both their own experience and the borrowings from other masters.* Nevertheless, this period was relatively short and their systems remained as if incomplete, because, unlike Stanislavski, they did not have an opportunity to work on formulating the main principles of his system (experimenting with techniques and testing them, literary fixation, editing, editors’ suggestions, and later on—state support, publication, and reprint of his works, as well as hundreds of dissertations on them, meaning, essentially, an entire infrastructure around him that almost reached the status of a sect). The way of *sharing their experience* chosen by the masters, including willingness and desire to have disciples, indirectly indicates the existence of a unique system. Equally telling is the way of fixation of this experience (video or audio recordings), as it points out at the elements, which directors consider their strong side or, on the contrary, the ones not recorded are probably assigned to become a myth.

20. Different groups of consumers have varying needs and interests—they depend on fashion, strive for quality or originality of a product, for demonstrating their involvement with some imaginary intellectual (spiritual) center with their choice, etc. Accordingly, the objectives of an artist undergo changes as well. Including the objective of creating an original piece of art, and even more so—*an original trademark system.* Historically, the aim of creating an original art product was formed rather late, as anonymity of the work of art, plagiarism, reworking the piece, and contamination were common occurrence in the culture of Ancient Greece and the Middle Ages. The objective marker of the new requirement—originality—may be was registered only

during the 17th century, when the problem of the author’s copyright was formulated. Nevertheless, even without this requirement, as a side products of the craft, systems (more or less original) existed; there was a signature style, indistinct style, and banalities, that did not impede being skillful within the framework of specific system of ideas about art, which differed in time.

21. Originality is not the only way to conquer the market. Banal, easily recognizable topics, plots, and characters—it is also a lure involved in the process of *organizing oneself a fame*—at least, if it seems newsworthy to the mass media. In general, the artists whose system became eponymous actively engaged mass media in *organizing their fame and monopolization of the market* that becomes especially noticeable in the mass society, during the era of mass media, theatre criticism, and, naturally, highly publicized scandals, which becomes an almost dominant feature of art during the late 19th and early 20th centuries. A variety of *contests, festivals, and awards* played a significant role in organizing fame; this secured an artist his place of honor in the overall chart of fame. The more aggressively an artist entered the information space, the higher his chances were to change a status from *notable to renowned*, and his pieces to be considered *high art* or be granted some other adjectives, depending of the terms in vogue. This poses a question: is directing system something that objectively exists or something that we systematize / structure in our mind?

22. One of the features of the system is its *predictability in choices and procedures* (a tendency for unpredictable choice also is a predictability). Along with the *homogeneous* (with stable features), there exist *heterogeneous* (non-uniform, consisting of the parts with different features), *exogenous* (with external motivation), and *endogenous* (with inner motivation) systems. Without dwelling into the reasons of variability, it also should be noted that along with the predictable systems, there are *changeable, dynamic* systems (the artists of this type, such as Max Reinhardt, were sometimes accused of eclectics, however, this very *eclecticism* is a signature feature of the director’s theatre of the second half of the twentieth century, unlike the theatre, where a director always stages the same shows, regardless of different plays).

Conclusions

What are the conclusions to be drawn from this analysis and sketchy outline of features?

Back to the initial question of the paper about the number of theatre directing systems, it should be admitted that, at present, the answer to this question depends on too many variables, including the statuses, formed by traditions, which are not that deeply rooted for it to be impossible to track these roots in each case. At first glance, without answering the question about the principal feature of the system—a hierarchy

of elements—there is no chance to “decode” what a system is. It resembles a logical trap, as, for instance, the *theory of systems and system analysis* are based on a hierarchy of elements. However, directing system is an open system, with not only an artist making his choice but other stakeholders as well: audience, mentors, sponsors, etc. Even when by the applauses they encourage the use of certain techniques or search for a new target for bullying. For that reason, avoiding the temptation of straightforward application of the theory of systems to directing but nevertheless contemplating on the prospects of systematization and prognosis for the domain of art René Descartes’s remark about Cleopatra’s nose should be mentioned: if it had been shorter, the face of the earth would have changed. This means that if some other god, not Dionysus, was a patron of the Ancient Greek theatre, the history of world theatre and the theatre itself would have been different; similarly, if Kurbas would not have returned to Ukrainian from Vienna, the history of Ukrainian theatre would have taken another course. All of the above was a *choice*, and not isolated but a repeated one. As a result, very specific art systems were formed, as well as very specific aesthetic habits and addictions, very specific pantheons of heroes, and very specific *behavioral scenarios*, incompatible with the ideal world (Klekovkin, 2020).

Every directing system secures the production of a specific art product and is aimed at only one function, as a pan is for pancakes, a glass is for drinking, and a spoon is for soup. Correspondingly, directors have their own system, even they are not patented and this fact was not advertised and publicized. The real question is about if this system is truly widespread, and if it is popular—as a result of what. If its ardent proponents actually implement it in their practice, or they only worship it in their speeches. The 1950s discussion about Stanislavski system between his disciples and apprentices (Mikhail Kedrov, Vasiliy Toporkov, Pyotr Yershov, and Georgy Tovstonogov) and not less authoritative and influential Maria Knebel proved the existence of at least two Stanislavski systems among his followers. With American, Polish, Ukrainian, and other versions of this system, there are in total a couple of dozens of systems bearing the name of Stanislavski. So why do they, being so different, hold Stanislavski’s name? Because of their effectiveness? Or they turned out to be the most relevant for certain countries, periods, worldviews? Are they universal? In fashion? Profitable? Meeting certain needs?

What is the practical conclusion in the end of this scholarly journey?

First of all, it is the answer about *a system and a method*.

Director’s method is a consistent repeated choice between several possibilities offered by external circumstances or the artist himself. It is an artist’s algorithm for his professional activity. When activity occurs in the situation of no choice, it is also a method, as is it an acceptance of no alternatives.

Director’s system is the strings to pull for the internal or external motives for a certain choice; they are advantages of making such a choice. A *system* is a combination of intertwined rules that define the choice between different possibilities. When there is no choice, the emergence of the original system is also impossible, the only prospect is the choice between slavery and rebellion. A *situational choice* between several rules is also a rule, as *the lack of principles in order to achieve some goal, for instance, a material one, is also a principle*. Answering the question, of whether he has a methodology, Giorgio Strehler said, “*My methodology is the lack of methodology. I do not exclude the possibility of creating a theory of method based on my work in theatre, though, it would be very hard. Our era, as it seems, rejects the methods*” (Skornyakova, 2012, p. 244)

By the end of the 19th century, feeling their dependency on politics, state, religion, money, morals, audience, and million of other circumstances, the most avant-garde, emancipated, free European artists proclaimed separation of art of all the obstacles and professed creation of independent art systems. During the second half of the twentieth century, these calls were repeated in a much more pronounced manner. However, quite predictably, it ended up with nothing. Because *a system is a configuration addressing the challenges of heterogeneous social powers*. In other cases it is only pleasing someone’s tastes, be it experts, trend-setters, or others. Therefore, the fates of the systems vary. If they managed to outlive their creator, the reason for that is not its universal nature or effectiveness but meeting the needs of certain groups, who nourish the interest in the system. Other systems—according to the interests of these groups—should give way, step aside or leave the room altogether. Systems do not perish, like their creators, they continue their struggle for their place in Eternity.

By promoting some system, *people become, sometimes unconsciously, disseminators of ads, a part of someone else’s business strategy and geopolitics*: when authorities, their art and research circles, as well as the communities involved, make efforts to promote Stanislavski system, they oppose the promotion of other systems. In the end, *promotion of the trendy system is also a lucrative business*, the proof of which is the price of the books on trendy systems and publication fees in the Western indexed periodicals. Promotion of a directing system is always a sect of sorts, a club of interests, a party-building—worshiping an intellectually, morally, and emotionally narrow world and ignoring the dependence of the art systems of the political, economic, ethical, and other layers of reality. In addition, it means limiting the *system of stage genres*, as the system (a pan, a glass, a spoon) always serves only one type of product; universal systems are not possible.

There is only one criterion for determining the quality and true significance of a system, method, procedure, technique, product, etc. Unfortunately, the application of this

criterion—*effectiveness*—in the art world is only conditional, as it is impossible to measure it. The only measurable success could be financial, in order to determine the correlation between, for example, the method and the number of rehearsals, or between the method and the popularity of the show, its revenue, etc. Still, these criteria are too vague.

Often, when the significance of a certain artist is emphasized, the exact wording is “*discovery in art*.” Yet, is it a true discovery, comparable to the *discoveries of Columbus, Copernicus, or Newton*? Do they truly reveal something that was previously unknown but turned out to be an undeniable fact? Or is it just another loophole for art history: to use this lexical unit in some secret sense? In a very narrow sense, art may be associated with discoveries, *topical for a certain period and time*: if an artist *discovered* new subject matter, new layers and meanings of reality that were concealed from the audience. Though these *discoveries* are not art-specific, as publicists, economists, politicians, and civic activists also can *discover* new themes, uncharted territories of social reality. Art innovations are always related to technology, it means creating a new language or techniques,

involving new media, and this is *an invention, not a discovery*. *Inventions* are all the devices used by a modern individual, while *discoveries* are the natural laws (as those of physics) based on which these devices are produced. *Discoveries* are the laws independent of our desires, like our planet will be turning around the Sun, and not otherwise. Still, this *discovery* was made with *inventions*—*measuring devices*, created by a man. When one of these two concepts (*discovery or invention*) is used in regard to the art system, this means that it is attributed the status of something either *universal* (discovery, an unbreakable rule) or *local* (invention, used optionally).

To enter or not to enter this semantic labyrinth is a choice of precise or approximate mindset. The approximate mindset is satisfied with formulas such as “*brotherly nations*,” not comprehending neither the true meaning of these mems nor the reasons why they were introduced, spread, and maintained. *When some variables are presented as universal constants*, it is a manipulation and eventually a fundamental feature of all totalitarian systems because these variables are rooted in the artificial worlds created by art and art history.

References

1. Bowman, W. P. & Ball, R. H. (1961). *Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times*. New York, NY: Theatre Arts Books.
2. Gvozdev, A. (1926). O smene teatralnyh sistem [On the change of theatre systems]. In *O teatre: Vremennik Otdela istorii i teorii teatra Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv: Sbornik statey* (pp. 7–36). Leningrad: Academia [in Russian].
3. Humar, M., Sušec Michieli, B., Podbevšek, K., Lokar, S. (Eds.) (2007). *Gledališki terminološki Slovar* [Viewer's dictionary of terminology]. Ljubljana: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU [in Slovenian].
4. Klekovkin, O. (2010). Elementy teatru (Morfolohichni etjud pro “systematyzovani systematychni systemy”) [Elements of theatre (A morphological sketch on the ‘systematized systematic systems’)]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 11, 102–115 [in Ukrainian].
5. Klekovkin, O. (2017). *Mise en scène: Idei. Kontseptsii. Napriamy* [Miscellaneous: Ideas. Concepts. Trends]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
6. Klekovkin, O. (2020). *Teatralna kultura Ukrainy: Stsenarii. Roli. Statusy: Monohrafiia* [Theatre culture of Ukraine: Scenarios. Roles. Statures: A monograph]. Kyiv: Art Ekonomii [in Ukrainian].
7. Klekovkin, O. (2022). *Chaiuvannia zi Stanislavskym: Istorychni narys* [Tea with Stanislavski: A historical outline]. Kyiv: Art Ekonomii [in Ukrainian].
8. Les Kurbas (1988). *Suspilne pryznachennia mystetskoho tvoriv i etapy rozvytku suchasnykh teatriv. Molodyi teatr. Lektsiia 25.02.1926* [Social aim of the work of art and the stages of development of contemporary theatre. The Young Theatre. Lecture. 25.02.1926]. In *Les Kurbas. “Berezil”: Iz tvorchoi spadshchyny* (pp. 87–91). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

Література

1. Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре: Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств: Сб. ст. Ленинград: Academia, 1926. С. 7–36.
2. Клековкін О. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями* / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 800 с.
3. Клековкін О. Елементи театру (Морфологічний етюд про «систематизовані систематичні системи») // Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 102–115.
4. Клековкін О. *Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси: Монографія*. Київ: Арт Економі, 2020. 232 с.
5. Клековкін О. *Чаювання зі Станіславським: Історичний нарис*. Київ: Арт Економі, 2022. 96 с.
6. Лесь Курбас. *Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр. Лекція 25.02.1926* // Лесь Курбас. «Березиль»: Із творчої спадщини. Київ Дніпро, 1988. С. 87–91.
7. Мамонтов Я. *Сучасний театр в його основних напрямках* // Нове мистецтво. 1926. № 14. С. 4–6; № 15, С. 4–6; № 18. С. 4–6; № 22. С. 2–3.
8. Мамонтов Я. *Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів)* // Радянський театр. 1930. № 3–5. С. 20–28.
9. Скорнякова М. Г. *Джорджо Стрелер і «Пикколо театро в Милане»*. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2012. 352 с.
10. Bowman W. P., Ball R. H. *Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern times*. New York: Theatre Arts Books, 1961. 428 p.
11. *Gledališki terminološki Slovar / Urednice Marjeta Humar, Barbara Sušec Michieli, Katarina Podbevšek, Slavka Lokar*. Ljubljana: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, 2007. 271 s.

9. Mamontov, Ya. (1926). Suchasnyi teatr v yoho osnovnykh napriamkakh [Modern theatre in its main trends]. *Nove mystetstvo*, 14, 4–6; 15, 4–6; 18, 4–6; 22, 2–3. [in Ukrainian].
10. Mamontov, Ya. (1930). Dramaturhiia v teatralnomu aspekti (do pytannia pro naukovе vyvchennia dramatychnykh tvoriv) [Drama in theatre aspect (on the problem of research of dramatic works)]. *Radianskyi teatr*, 3–5, 20–28. [in Ukrainian].
11. Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
12. Skornyakova, M. (2012). *Dzhorzho Streler i "Pikkolo teatro v Milane"* [Giorgio Strehler and Piccolo Teatro di Milano]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya [in Russian].
12. Pavis P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press Toronto and Buffalo, 1998. 469 p.

Клековкін О.

Режисерська система: межі поняття

Анотація. На запит *режисерська система* пошукові системи видають понад сімдесят тисяч посилань, на запит *театральна система* — понад чотири тисячі, що свідчить про достатнє поширення словосполучень. Однак зіставлення змісту отриманих відповідей розчарує, адже свідчить про перенасиченість мистецтвознавчої термінології термінами-наліпками: у різний час, у різних країнах, різними авторами терміни вживано у різних значеннях. Прикладів, які можуть оголити проблему, багато, але зупинимось лише на найелементарнішому: кожен може підрахувати кількість якихось об'єктів — скажімо, яблук у кошику, адже нам відомі ознаки, котрі відрізняють яблуко від неяблука, однак жоден притомний театрознавець або практик театру не наважиться назвати кількість режисерських систем, адже межі поняття надто хиткі; хіба що наважиться назвати кількість популярних, «хрестоматійних» систем; отже, хоч би скільки назвав, все буде правдою і брехнею одночасно. Та сама ситуація і з поняттям «*твір мистецтва*» — достатньо, за прикладом Марселя Дюшана, причепити наліпку і виставити якийсь об'єкт у мистецькому просторі.

Пропоновану розвідку присвячено «*режисерській (театральній) системі*»: історії поняття та його змістові, а також викремлено ознаки, які визначають межі його застосування.

Ключові слова: історія театру, історія режисури, режисерська система, театральна система, режисерський метод, винахід у мистецтві, відкриття у мистецтві.

Стаття надійшла до редакції 24.01.2023

Ольга Петрова Olga Petrova

Доктор філософських наук, професор, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Doctor of Philosophica Studies, Professor, Chief Research Fellow of the MARI of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: om_petrova@ukr.net | orcid.org/0000-0002-5573-4648

Японія. Польові спостереження Japan: Travel notes

Анотація. У культурологічній розвідці йдеться про деякі найвидатніші пам'ятки культури центральної Японії. Нара, Кіото, Осака та їхні передмістя — саме у цьому регіоні закладався фундамент та всі засадничі принципи японської архітектури, мистецтва, зокрема мистецтва каліграфії, кераміки, червонолакового живопису та знаменитого японського зброярства. Нара стала першою постійною столицею Японії у 710 році (наказом імператриці Геммей), цей 72-літній період в японській історії зафіксовано у назві «доба Нара». Зауважено, що на цю територію, перш за все з Китаю, прийшов буддизм, а згодом дзен-буддизм. Упродовж дванадцяти століть буддистське мистецтво вважалось «японською класикою». На території храмового комплексу Нари можна спостерігати органічне співіснування прадавнього синтоїзму та адаптованого до свідомості японців буддизму. У центральному регіоні шановано археологічної пам'яткою є підземна споруда Ісі-Бутай, яку атрибуують до прадавньої доби Асука (538–645 роки). Попри багатолітні дослідження цієї пам'ятки, так звана «кам'яна сцена», водогін, що прокладено у підземеллі, інші деталі все ще лишаються загадковими (йдеться про їхнє походження) для археологів. У статті також подано інформацію про архітектурний ансамбль Хорю-дзі (607–623 роки). Увагу зосереджено на особистості та просвітницькій ролі принца Сьотоку, який був наступником імператриці Анахобе-но-Хашибіто, матері принца. Подано інформацію про скульптурний шедевр доби Асука — про статую (національний скарб) Ньорін Канон Босацу, яка є однією з найбільш поетичних скульптур в японській пластиці. Особливу увагу приділено Тензюококу Мандалі — вишитої священній хоругві, на якій зображено «Землю небесної довговічності». Тканина вважається найдавнішою вишивкою в Японії.

Ключові слова: Доба Асука, курган Ісі-Бутай, Хіконе, синтоїзм, монастир Ока-дера, комплекс Хорю-дзі, принц Сьотоку, буддизм.

В Японії Середньовіччя було відносно близьким, відповідний йому стан свідомості та форми його втілення ще не забуті старшим поколінням.

Герман Кайзерлінг

Від «епохи курганів» до Середньовіччя

Вііхали на світанку. У знаменитий монастирський комплекс Хорю-дзі, що розташований в околиці міста Нара, приїхали до відкриття його храмів і музеїв. Комплекс займає неабияку територію й ділиться на дві частини: Східну (То-ін) і Західну (Сай-ін). До То-ін прилягає земля старого палацу Ікаруга.

Ансамбль Хорю-дзі, який нині складається з двадцяти однієї будівлі, був закладений 607 року принцом Сьотоку — регентом імператриці Суйко. Цей період (552–645 роки) в японській історії зветься «епоха Асука». Село Асука, що лежить неподалік від Хорю-дзі, з його знаменитим могиляником Ісі-Бутай, з археологічними знахідками доісторичних часів — саме та земля, на якій починала розвиватися цивілізація всього регіону Кінкі (Осака, Нара, Кіото).

Принц Сьотоку ввійшов в історію Японії як великий просвітитель, «батько японського буддизму». Саме при ньому вперше була записана історія Японії і створена перша антологія поезії. Стараннями принца на Східній території в 623 році було побудовано зал Кондо заввишки 18 м. Це найстаріша будівля світу, виконана з дерева й збережена в первинному вигляді. Інтер'єр храму невеликий, майже увесь «золотий зал» зайнятий трьома бронзовими скульптурами: Тріада Сяко, Будда Якусі, Будда Аміду. Тріада Сяко — найдавніша пам'ятка японської скульптури. Обличчя, фігура тут узагальнені, архаїчні, але декор — складки одягу, язички полум'я, орнамент — ретельно пророблено.

Якусі-Будда (Якусі Ньорай), відлитий за наказом імператриці Суйко, — найбільш поетичний образ скульптурного ансамблю.



Каплиця Юмедоно, або «Зал сновидінь» у храмовому комплексі Хорю-дзі

До пожежі в залі Кондо 670 року, що пошкодила інтер'єр, його стеля й стіни були покриті розписом зі сценами буддиського Раю, образами геніїв, що летять у розмаїтому вбранні. Декоративно насичений інтер'єр, імовірно, сприймався особливо емоційно в контрасті зі строгим і величним екстер'єром з його масивною двоярусною покрівлею, критою сіро-блакитною черепицею. До речі, саме такою черепицею до сьогодні покривають свої будинки японці.

Дерев'яна п'ятиярусна Пагода (34 м) так само, як і зал Кондо, — шедевр світового значення. Непорушно стоїть вона з 623 року. Кожен наступний ярус Пагоди трохи менший за попередній, що робить масивну споруду візуально легшою. Декоративні підвіски прикрашають кути покрівлі на всіх ярусах. Ця Пагода стала прообразом для всіх наступних будівель Японії.

Мої провідники по Японії — Мічіо та Фуе Катаяма — звенули мою увагу на китайський і корейський вплив в «епоху Асука». То був період первинного нагромадження інформації. До початку VII століття вже складеться самостійна японська школа архітектури й мистецтва.

На просторому Східному дворі серед численних молитовних залів найбільше вражає каплиця Юмедоно, або «Зал сновидінь». Тут, за переказом, принца Сьотоку мучили видіння — настанови для його творчої



Якусі Ньорай із храму Хорю-дзі



Фуе Катаяма у храмовому комплексі Хорю-дзі

діяльності. Його просвітництво було активним, дієвим. Зусиллями принца і найближчих його послідовників у VII столітті в Японії було побудовано п'ятдесят буддійських храмів.

Восьмикутна каплиця Юмедоно — нетипова для архітектури «епохи Асука». Павільйон піднятий на масивний цоколь. В інтер'єр, по периметру заповнений сакральною скульптурою, увійти неможливо.



Пагода у храмі Хорю-дзі. VII ст.

Образи Будди можна побачити через ґратчасту огорожу вікон і дверей, упритул наблизивши обличчя до рами. З напівтемряви таємничою усмішкою вітає нас Будда-Канон. Цю найдавнішу скульптуру «Зали сновидінь» для молитви віруючих і огляду туристів відкривають лише один раз на рік. Зрозуміло, що день поїздки був обраний не випадково.

У комплексі Хорю-дзі час, історичну тяглість «епохи Асука» починаєш відчувати як щось почуттєво-дотикальне. Здається, щодо невловного часу можна доторкнутися руками, притулитися чолом, як до ґрат на вікнах Юмедоно, увійти в нього, як у храм.

До східної території Хорю-дзі прилягає земля, будівництво на якій велось ще з доісторичних часів. Археологи знаходять тут рештки будівель різного часу, в тому числі фундамент палацу матері принца Сьотоку.

Після смерті імператриці Анахобе-но-Хасібіто її син переобладнав палац у храм Тюгу-дзі, тому що, відповідно до придворного ритуалу, її високість зобов'язана була прийняти духовний сан буддистської ієрархії. Храм, лишаючись палацом, таким чином ставав жіночим монастирем.

Статуя Будди «Ньйорін Канон Басацу» — перлина храму Тюгу-дзі й шедевр національного значення. Без уявлення про неї знайомство з мистецтвом «епохи Асука» буде неповним. Рідкісної краси пластики витонченості фігура медитує в позі «Ханка Сіюї». Права нога Канноан лежить на лівому стегні, очі напівзаплюшені, середнім пальцем правої руки Будда торкається до підборіддя. На губах прекрасного обличчя грає усмішка, подібна до таємничих усмішок архаїчних грецьких кор. Скульптура була виконана з дерева усунуки корейськими майстрами.

«Тедзюоку Мандала» — ще одна коштовність національного значення в храмі Тюгу-дзі. Вона була вишита придворними дамами принцеси Тачібана-но-Ойрацуме

в пам'ять про принца Сьотоку, що помер у віці 48 років в 622 році. Ця тканина, виконана в традиціях вишивок «шостої китайської династії» — найдревніша в японському мистецтві. На мандалі є зображення чотирьох черепах з ієрогліфами на спині. Черепаха — символ довгого життя. Спочатку їх було чотириста — з текстами, які розповідали про горе принцеси-вдови, про її молитви, про прохання прийняти душу принца Сьотоку в «Землю небесного безсмертя».

З часом мандала була пошкоджена, однак черниця на ім'я Котоку Сіннію-ні (період Камакура, 1192–1333) возз'єднала відрізані частини вишивки і помістила їх в одну раму. В цьому стані мандалу можна бачити й сьогодні.

Після виходу з Тюгу-дзі на каменях в озері, що омиває фундамент храму, бачимо сімейство черепах. Вони гріються на сонечку. Ці створіння так довго живуть, що, можливо, могли б розповісти про часи принца Сьотоку.

Ми з Фе та Мічіо здійснили досить тривалу прогулянку Західною частиною Хорю-дзі. Служитель одного з храмів, довідавшись, як здалеку я прилетіла, був настільки привітний, що дозволив увійти у вівтарну частину, до самого трону Будди й у деталях роздивитись розпис стелі. Нас чекала дорога й нові, не менш яскраві враження, однак так не хотілося йти з-під п'ятисотлітніх дерев саду, в тіні яких міг би сховатися не один десяток людей. Причаровувала, не відпускала гладь мініатюрних джерел, краса «каменів пам'яті», увінчаних кам'яними ж ліхтарями. Розлучаючись із прекрасним, поринаеш у «сабі».

Все у світі швидкоплинне!

Дим тикає від свічі,

Розідрано стару завісу.

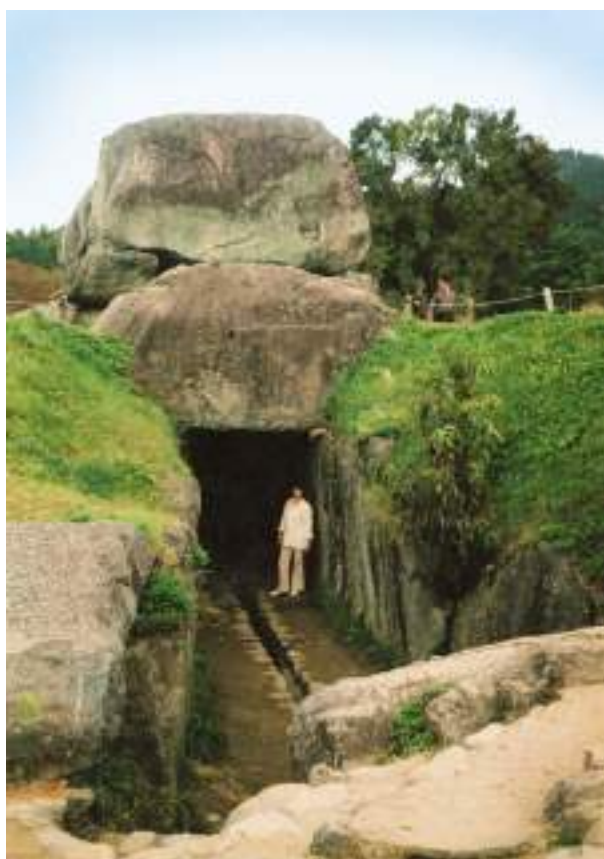
Мацуо Басьо (1644–1694)

Асука. Ісі-Бутай

Село Асука, назва якого, залежно від написання ієрогліфів, може бути перекладена двояко — «птаха летить» або «аромат завтрашнього дня». Позначення цілого періоду культури «епоха Асука» (538–645) походить від назви цього села. Нашвидку попоївши в ресторанчику придорожного готелю, ми вирушили до кургану Ісі-бутай. Неподаляк від нього археологи знайшли залишки найдавнішого в Японії водогону, фундаменти житлових будівель, рельєф на камені із зображенням найдавнішої в Японії золотої монети Кобан і багато іншого.

Жителі регіону Кінкі пишаються найбільшою усипальницею Ісі-Бутай. Це місце священне. Курган, складений із тридцяти шести шматків граніту, одержав назву «кам'яної сцени». Вона метафорична, тому що курган — не що інше, як поховальна камера, покрита зверху плоским каменем величезного розміру. Він нагадує сценічний майданчик.

Древня усипальниця, спорудження якої археологи відносять до VII століття, а деякі — до більш раннього



Курган Ісі-Бутай

періоду «епохи курганів» III століття, багато століть була схована під земляним пагорбом. З часом земля витрилася й розмилася ґрунтовими водами, оголивши плоске навершя кургану. Далі справа була за археологами. Учені Департаменту науки з префектури Нара й університету Кіото у своїх дослідженнях спиралися на історію курганів Японії III–V століть (період Тамулі), зокрема на інформацію про знамениту гробницю імператора Нінтоку (V століття), що за площею дорівнює єгипетським пірамідам. Однак, якщо єгипетські усипальниці — втілення торжества людини над природою, то в покритих землею поховальних камерах очевидно злиття з природою відповідно до ідей синтоїзму. В середині камери Ісі-Бутай археологи знайшли фрагменти саркофага з туфу й рів для стоку води, а також геометричної форми портал — вхід до усипальниці.

Місцевість Ісі-Бутай — багата і різноманітна. Вдалині синіють гори, ближче видніються пагорби, вкриті галями. Яскравими рожевими стрічками збігають стежки, відтінені зеленню дивовижних чагарників. При дорозі стоїть милий Дзідзо, прикрашений квітами. Золотом сяє рисова солома на осінньому полі. Урожай зібрано. Ідилію завершує вигляд розкішних гілок хурми, обтяжених жовтогарячими плодами. Цей райський пейзаж описаний у дусі туриста в «рожевих» окулярах, — подарунок для художника. Адже не випадково знаменитий графік Май Мітурич — онук Велимира Хлебникова, одного разу відвідавши цю долину, обрав для етюдів саме її.



Обладунки самураїв

Цей осінній день був теплим, майже спекотним. Для перепочинку вирушили пити чай у чайний будинок, що зберігся на руїнах храму Кавахара-дера. На горі, що відкривалася в прорізі розсунутих ширм, було видно силует Пагоди. Мені довелося погамувати жадібність туриста, бо Мічію квапився до озера Біва за 100 км від села Асука. Однак, перехопивши мій погляд на Пагоду, він різко звернув з траси, й автомобіль почав крутий підйом угору.

З незапам'ятних часів у густій хащі лісу виник монастир Ока-дера. Його перші будівлі зведені у VII столітті. Доїхали до стоянки, до монастиря треба було підніматися крутою кам'яною стежкою, Мічію залишився в автомобілі, а «залізна леді» Фуе зробила це сходження, задовольняючи мою непогамовну допитливість.

Незабаром над нами було тільки небо — вершини сосон лишилися внизу. Монастир ніби злетів над долиною Ісі-Бутай. Планування монастирської території, його храми, пагода, інші будівлі були типовими. Так само, як і в комплексі Хорю-дзі, буддистська частина храму — у хащі лісу, на моховитих скелях, де дзюрчав дзеркальної чистоти струмок, під лапами папоротей стояли фігурки Дзідзо. Чиясь дбайлива рука, судячи з усього, зовсім недавно очистила їх від моху, поставила квіти. У лісі було сиро, пахло прілим листям і якимись незнайомими травами. Камінь скульптур світлими мазками поблискував у коричнево-зеленуватій палітрі лісу. Хотілося якомога довше вдихати це густе повітря, настояне на мохах,

листі й на тихій музиці молитви, що живе в тіні зачарованого лісу. Тут почуття спалаху радості ніби накрите долонею смутку. Барви й світло сутінкового лісу, вічні лики божків створюють і втримують надзвичайно ясне відчуття хисткості, позачасовості, співзвучних уявленню буддистів про нескінченно плинне життя, що вислизає і міняється.

До дійсності мене повернуло м'яке, але наполегливе прохання Фуе спуститися швидше до машини. Ідучи, ще раз квапливим поглядом ковзнула по будівлях мініатюрного монастиря, помітила бронзовий ліхтар, до металевої опори якого були прикріплені гірлянди паперових стрічков, подібних до тих, які дівчата у Вірменії, а особливо мусульманки, прив'язують до гілок дерева, звертаючись з проханнями до Бога. На воротах храму розмістилася ціла колекція ганчір'яних саморобних ляльок — Дзідзо, судячи з усього, дитячих підношень храму Ока-дера.

Синтоїстський акцент у цьому піднебесному монастирі був дуже сильний. Потім з подругою Фуе ми заблукали й потрапили на дорогу, що веде в гірське село. У приватній крамничці лігня пара — господарі — показали, куди йти. На пам'ять про диво-монастир купила маленький сувенір. Фуе, розмовляючи зі старим, довідалася про його хобі — він колекціонує автографи й малюнки відвідувачів монастиря. Хоч як дивно, він щось чув про Україну й навіть про те, що СРСР більше не існує. Старий приніс фломастери, і, задовольняючи його прохання, я намалювала козака Мамаю, пояснила, що це символ незалежності України. Ідучи, ми кілька разів обернулися — старі стояли на порозі хатини й усе ще слали поцілунки здаля, напевно, навіть не нам — Україні.

Хіконе — світ самураїв

Півтори години шляху, і ми — у сімнадцятому столітті, у фортеці Хіконе. Це гніздів'я самураїв, які були воїнами могутньої династії Лі «періоду Едо» (1615–1868). Фортецю зведено, як і належить оборонній споруді, на вершині скелястої гори. З її вікон-бійниць відкриваються широка долина і найбільше в усьому регіоні Кіото озеро Біва. За формою воно нагадує японський музичний інструмент і має його назву. Фортеця як стратегічний об'єкт Середньовіччя контролювала дорогу, що вела в імператорську столицю — Токіо. Її побудував князь Лі за розпорядженням сьогуна з роду Токугава (1688–1704). Це був воїн, відданий імператорові, й цілих тридцять років, поки він захищав регіон, жоден ворог до Токіо не наблизився.

До замку-фортеці піднімаємося широкими кам'яними сходами. Очевидно, що вони розраховані на військо у важких обладунках. Відмінність архітектури Хіконе від аристократичних монастирських будівель відчутна. Замок і навіть пейзаж лаконічні й підкреслено монументальні. Інтер'єр замку строгий і функціональний. Це світ самураїв, що склався в епоху феодалізму,

коли васали сюзерена несли тут військову службу відповідно до кодексу честі Бусідо («Шлях Воїна»), що мав значний вплив на весь дух японської культури аж до нового часу. Ідея абсолютної відданості панові, культ мужності, презирство до смерті — основи самурайської етики. Аскетизму життя воїна імпонувало багато моментів учення Дзен, адаптованих до ментальності самурая. Ідея дзен-буддизму про постійне виховання духу за допомогою тренування тіла була спорідненою з правилами Бусідо. Самураї прийняли концепцію дзенського «просвітлення», яка не вимагала ні логічного пояснення, ні читання священних книг. Шлях до досконалості, який відчувається інтуїтивно, збігався з дисципліною духу самураїв, що приховував будь-який порух душі, але був завжди готовий до дії.

Естетика військової амуніції самураїв також була співвіднесена з дзенським розумінням краси, адже шлях до досягнення вищої істини лежав у абсолютній майстерності володіння чи то мечем, чи віртуозним пензлем каліграфів. У цьому розумінні «прекрасного» самураями можна пояснити багатство декору на зброї й обладунках.

Ера Токугава — час розвитку не лише військового мистецтва, але й культури загалом. Самураї досить часто перетворювались на придворних (дайме) при імператорському палаці, на бюрократів та здібних адміністраторів. Після завершення епохи Едо образ самурая зробився моделлю благородної поведінки. Самураї при дворі імператора вправно володіли не лише мечем. Вони знали математику, були досконалими у каліграфії, у віршуванні та уміло проводили чайну церемонію.

*Коли приходять
осінь, серце моє
відпочиває в росах
під шепотіння вітру,
що листям грає.*

Імагава Рьосюн (1326–1420) [2, с. 21]

Проблеми виникли по завершенні життя Токугави — з'явилися Роніни — самураї, які загубили службу. Це стало неабиякою соціальною проблемою.

*Примарний світе!
Настав вже час пройти його
до краю, залишивши ім'я «воjak» на стовбурі
замішлим
високої сосни.*

Сімідзу Мунехару (1537–1582) [2, с. 187]

У музеї Хіконе, що був відкритий біля підніжжя замку в 1987 році на відзначення 500-річчя фортеці, зберігається найбагатша колекція предметів військового побуту могутніх династій Лі Лі (1625–1676) і Лі Наоокі (1656–1717). Бойову зброю почали оздоблювати на самому початку епохи Камакура (1192–1333), і ця традиція



Фортеця Хіконе

зберігалася аж до XIX століття. Переходячи від одного експоната до іншого, розумієш, чому самурая називали «дім з луком і конем». Зброя для коней, мечі й цуби, шкіряні пояси, нагрудні панцирі, наплічники й рогаті шоломи для залякування ворога, інше військове начиння — шедеври мистецтва. Саме в Хіконе військова амуніція покрита червоним лаком. Військо хіконських феодалів через червоний декор відоме як «червона охорона Лі». Мечі самураїв — гордість музейної колекції. Японська зброя славилася далеко за межами острівної країни. Їхнім виробництвом займалися династії зброярів, які століттями зберігали секрети майстерності. Процес виготовлення клинка обставляли як урочистий ритуал зі спеціальними молитвами й заклинаннями. Коваль вбирився в церемоніальний одяг і починав роботу. Вироби майстрів Йосіміцу й Аватачіті, Масамуне й Гі Йосіхіро з Сагами, інших вважаються в Японії такою ж художньою реліквією, як стародавні лаки, кераміка, рукописні сувої.

Душі друзів, які привели мене в осердя самураїв, розквітали в оточенні збройової слави предків, у відгуках легенд, історій, усієї атмосфери, в якій вони виховані історією Японії.

День ішов на спад. Мічіо зробив якийсь складний зигзаг біля берега озера Біва, і ось ми знову на трасі. Дорога додому була неблизькою, однак Мічіо знову збивався на манівці від дороги, що веде в Осаку. Він зробив неабиякий гак, задумавши показати мені Музей кераміки в селі Сігаракі, знаменитий далеко за межами Японії.

Ми проїжджали повз маленькі чайні плантації, створені героїчними зусиллями селян на кам'яних плато, повз бамбукові гаї, що не залишають байдужим жодного японця. Пагорби, що спускалися до шосе, були «одягнені» в бетонну «луску» вздовж усієї траси. Цей вимушений, але необхідний захист магістралі на випадок землетрусів — дорога справа, але функціональна й життєво необхідна в Японії.

Помітно посутеніло, коли ми опинилися в селищі, знаменитому давніми традиціями гончарної майстерності. Ще до XVI сторіччя тут, як і в інших провінційних центрах Токонабе, Томба, Бізен, Ехізен, створювалася проста, неглазурована кераміка. Ці центри мали назву «Шести печей». Саме цьому посуду, а не вишуканій глазурованій кераміці чи дорогій порцеляні, відавав перевагу основоположник японської чайної церемонії «тя-но-ю», майстер Сен-но-Рікю. У первозданній простоті посуду філософ чайної церемонії бачив одну з можливостей повернення людини

до первісних цінностей, до мудрої простоти «сабі». До XVI сторіччя в Сігаракі створювалася ритуальна кераміка «суе» і славилося ім'я майстра Фурута Орібе. У музей ми не встигли. Але ще працював величезний склад-крамниця. У його експонатах зовсім непогано відчувалася стилістика майстрів Сігаракі, їхні декоративні особливості.

Закінчився багатий враженнями день, такі нечасто трапляються в житті. Додому поверталися нічною трасою. Проїхали мальовниче село Іга, розташоване на березі гірської річки. Тут народився й став поетом Мацуо Басьо (1644–1694) — поет раннього періоду епохи Едо. Справжнє ім'я його — Мацуо Манефуса, також відомий під псевдонімом Тосей. Він був засновником поетичної форми «хайку». В його поезії домінує тема «таємничої печалі самотності», що існує в культурі Японії як поняття «сабі». У цьому ж селищі знаходилась «штаб-квартира» невольників шпигунів — майстрів «таємного мистецтва» ніндзя.

Література

1. Бондарь А. Все о Японии. Харьков: Фолио, 2008. 543 с.
2. Самурайські пісні / пер. зі старояпонської та упоряд. А. Накорчевського. Київ: Дух і літера, 2015.
3. Капранов С. В. Містичний досвід у японських «нових релігіях сінтоїстського походження» (сінтокей сінсюкьо) // *Магістеріум. Культурологія*. Київ, 2009. Вип. 34. С. 31–217.
4. Петрова О. М. Японія. Щоденник туриста в «рожевих окулярах» // *Кур'єр Кривбасу*. 2006. № 1. С. 190–217.

References

1. Bondar, A. (2008). *Vse o Yaponii* [All about Japan]. Kharkiv: Folio [in Russian].
2. Kapranov, S. (2009). *Mystychnyi dosvid u yaponskykh "novykh relihiyakh sintonskoho pokhodzhennia"* (sintokei sinsiuiko) [Mistical experience in the Japanese "new reality of Sinto origins"]. *Magisterium. Kulturolohiia*, 34, 31–217 [in Ukrainian].
3. Petrova, O. (2006). *Yaponiia. Shchodennyk turysta v "rozhevykh okuliarakh"* [Japan. Tourist's journal in "rose-colored glasses"]. *Kurier Kryvbasu*, 1, 190–217 [in Ukrainian].
4. *Samuraiski pisni* (2015). [Songs of samurais] transl. A. Nakorchevskiy. Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].

Petrova O.

Japan: Travel Notes

Abstract. The article covers some of the most prominent cultural landmarks of central Japan. Nara, Kyoto, Osaka, and their suburbs and nearest region were the foundation and all the fundamental principles of Japanese architecture and art, in particular the art of calligraphy, ceramics, red lacquer painting, and the famous Japanese weaponry.

Nara became Japan's first permanent capital in 710 (by the order of Empress Gemmei), a 72-year period in Japanese history known as the "Nara Age." It is noted that Buddhism, and later Zen Buddhism, first came to this territory from China. For twelve centuries, Buddhist art was considered a "Japanese classic." On the territory of the Nara temple complex, one can observe the organic coexistence of ancient Shintoism and Buddhism adapted to the consciousness of the Japanese. In the central region, a revered archaeological site is the underground structure of Isi-Butai, which dates to the ancient Asuka period (538–645). Despite many years of research of this attraction, the so-called "stone stage", the water pipe laid in the dungeon, other details remain mysterious (about their origin) and are of keen interest to archaeologists.

The paper also provides information about the Horyuji architectural ensemble (607–623). The focus is on the personality and educational role of Prince Shytoku, who succeeded Empress Hashihito no Anahobe, the prince's mother. The Chugudi temple (Ikaruga's old palace) was dedicated by Shōtoku to his mother's memory. Now there are only a few stones from this temple. Information is provided about the sculptural masterpiece of the Asuka era—the statue (national treasure) Nyoirin Kannon Bosatsu, which is one of the most poetic sculptures in Japanese plastic. Special attention is paid to the embroidered sacred banner Tenjukoku Shūchō Mandala depicting the "Land of Heavenly Longevity." The fabric is considered the oldest embroidery in Japan.

Keywords: Asuka period, Ishi-Butai mound, Hikone, Shintoism, Oka-dera monastery, Horyu-ji complex, Prince Shytoku, Buddhism.

Ірина Бермес Iryna Bermes

Доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Doctor of Arts Studies, Professor, Head of the Department of Vocal, Choral, Choreographic, and Visual Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

e-mail: irunabermes@ukr.net | orcid.org/0000-0001-5752-9878

Локальні форми фестивального простору Дрогобича

Local Forms of Festival Space in Drohobych

Анотація. На сучасному етапі розвитку культури здійснюється пошук ціннісно-смыслових орієнтирів, які б сприяли реалізації нових форм культурного життя, зокрема музичного. Фестивалі як одна з таких форм залучають до єдиного культурного простору нові жанри і види музичного мистецтва, водночас мотивують творчі колективи, стають для них імпульсом для нових досягнень. Актуальність статті полягає в активному поширенні і зростанні значущості музичних фестивалів як творчих акцій та важливої складової національного художнього процесу.

Розкрито різні аспекти фестивального життя провінційного міста у період незалежності України. Сьогодні фестивалі — невід’ємний елемент культури, художнє явище, що постійно розвивається. Вони є затребуваними у різних галузях культури і мистецтва, їхні концертні програми стають привабливими для містян і гостей. Фестивалі сприяють формуванню та просуванню брендів міста, регіону, трансформації міського середовища та приверненню уваги до різних проблем, оскільки пов’язані із загальнокультурною ситуацією і локальним контекстом. Проведення фестивалів як ключового елементу сучасного культурного життя сприяє поширенню креативних практик, орієнтованих на розвиток гуманітарної сфери міста, піднесенню рівня культурного життя регіону.

Стаття має на меті репрезентувати «панораму» фестивалів, їхні особливості, значущість для культурного життя міста. Як головну теоретичну парадигму використано системний метод, також доречними виявилися такі методи: типологічний — для визначення основних різновидів фестивалів, їхньої ролі у культурному житті міста; аналітичний — для виявлення характерних особливостей фестивалів, їхньої концепції і специфіки.

Ключові слова: фестиваль, музичний фестиваль, хоровий фестиваль, Дрогобич, фестивальный простір.

Постановка проблеми. Перед кожною державою на певному етапі суспільного розвитку постають питання вибору соціокультурних пріоритетів. В останнє двадцятиріччя культура як система цінностей і соціальних кодів, які інтегрують суспільство, як ресурс розвитку українського соціуму і механізм його консолідації стала значущим фактором збереження і передачі людського досвіду. Відповідаючи вимогам часу, реалізуються нові форми культурного життя, як-от фестивалі, що демонструють досягнення мистецтва у царині музики. Вони є цілісним і завершеним актом діяльності з яскраво вираженим інноваційним характером.

В умовах сучасної культури актуальними стають форми художньої практики, серед яких лідирує фестиваль. Активізація фестивального руху зумовлена тим, що фестиваль як інноваційна форма репрезентації музичного мистецтва створює широкі можливості для комунікації, на відміну від інших мистецьких форм. Проведення фестивалів сприяє творчому обміну між

виконавцями і колективами, демонструє самобутність регіонального мистецтва, подієвість міста як важливий показник його динамічного розвитку. Навіть невеликі міста намагаються запровадити гуманітарні культурні іміджеві події, орієнтовані на залучення ділових людей, туристів, молоді.

В Україні фестивалі проводять не тільки у столиці, а й у провінційних містах. Вони стають усталеним елементом культурного простору міста як організуючого центру, у середовищі якого ці творчі акції набувають невластивих йому особливостей — стають масштабними, масовими, видовищними.

Аналіз досліджень та публікацій. Концертні заходи музичних фестивалів міжнародного рівня («Київ Музик Фест», «Музичні прем’єри сезону», «Харків Музик Фест», «Форум музики молодих», «Контрасти» та ін.), особливості фестивального процесу в українському музичному просторі розкрито у статтях, відгуках, рецензіях музикознавців (М. Загайкевич,

Л. Пархоменко, М. Черкашиної-Губаренко, О. Рощенко, Л. Шаповалової, В. Реді, Н. Костюк, Г. Степанченко, І. Сікорської, А. Луніної, О. Дьячкової, Ю. Чекана, Б. Сюти, М. Шведа, С. Зуєва, Р. Юсипя, Ю. Бенті, А. Афоніної, О. Галузевської, А. Головань та ін.). Однак регіональні фестивалі, природно, обговорюють зазвичай на локальному рівні. Фестивальні заходи у Дрогобичі не так часто ставали предметом зацікавлення науковців, окремі відгуки (М. Бурбана, У. Молчко, О. Німилович, Б. Пица) розміщено на шпальтах місцевої періодики, здебільшого ж дискусії про них обмежувалися колом музикантів-професіоналів.

Виклад основного матеріалу. У сучасній культурній традиції фестиваль — це святкова подія, що складається з низки концертів, об'єднаних однією назвою та програмою, що відбуваються в урочистій обстановці з певною регулярністю чи як одноразова акція.

Проведення міського фестивалю буде успішним за умови врахування низки факторів: соціокультурної ситуації в Україні загалом і локальної, потенційної цільової аудиторії та її запитів. Незважаючи на інтерес до фестивальної проблематики, святкова культура сучасного міста залишається малодослідженою. Привабливість фестивалю як міського свята залежить від підтримки місцевої влади. Проведення фестивалю може стати частиною плану з формування культурної інфраструктури міста, що «характеризується станом розвитку культури в країні, менталітетом та поглядами населення, культурною інтеграцією різних груп населення» [3, с. 131], створення передумов для локальних процесів розвитку і відновлення міського середовища для формування якісного музичного продукту. Ба більше, фестиваль дозволить сформувати у мешканців новий погляд на звичне для них місце проживання, покращити їхню комунікацію, зміцнити порозуміння серед різних суспільних груп.

Зусилля місцевої влади Дрогобича спрямовані на формування іміджу міста, передусім для реалізації культурних і соціальних потреб через ефективне використання культурних ресурсів. І тут вельми актуальним є зосередження уваги на історії міста, його духовних активах, що виражаються у взаємодії закладів культури і безпосередньо містян. Саме такою креативною формою у масштабі міста є традиція культурно-масових заходів — фестивалів, які є брендом Дрогобича, позаяк засновані на унікальних ресурсах культури міста.

Дрогобич оригінальний у культурному сенсі, і ця конкурентна перевага перед іншими містами Львівщини дала змогу реалізувати творчий потенціал музикантів-професіоналів саме у фестивальному дійстві як потужному інструменті культурного піднесення міста. У Дрогобичі 1945 року було засновано музичне училище (тепер КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний фаховий коледж ім. Василя Барвінського»), 1962 року — музично-педагогічний факультет

Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка (тепер — факультет початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. Івана Франка). Ці навчальні заклади стали «кузнею» підготовки професійних музичних кадрів, які активно включилися у культурно-мистецькі акції міста, внесли свіжий струмінь у музичне життя міста та регіону як «комплексну систему суспільно-музичної комунікації компонентів, до яких відносяться аматорське та професійне музичне мистецтво, музична освіта» [4, с. 23–24].

Дрогобич — місто здебільшого хорових фестивалів. Пояснення цього, з одного боку, — в історичній парадигмі хорового мистецтва регіону (до 1939 року тут діяло чимало аматорських хорових гуртків «Просвіти», «Рідної школи», співоче товариство «Дрогобицький Боян», церковні хори; у 1960–1980 роках — при кожному підприємстві міста (адже Дрогобич був потужним промисловим центром Західної України), з іншого, — у ментальній традиції (музикальність і співучість українців). І не тільки: хорова музика є провідною сферою творчих інтересів українських майстрів, у ній відображаються закономірності й особливості національної композиторської школи. Цей художній пласт віддзеркалює інтонаційно-звукове самовираження етносу, впродовж тривалого часу залишається найбільш значущим і популярним. До того ж, хорова музика є тим «барометром», який визначає соціально-психологічний клімат суспільства, у ній сформувалися константні елементи музичної мови.

Не дивно, що хорова музикування як особлива складова української культурної спадщини стало «візитівкою» міста у період незалежності, коли цей вид мистецтва почав потужно відроджуватися. Першою ластівкою став фестиваль різдвяного хорового співу «Колядає Франкове Підгір'я». Це святкове дійство було започатковано 1991 року під егідою Дрогобицького відділення Музичного товариства України за підтримки місцевого духовенства, міськрайонного товариства «Просвіта» та Товариства української мови. До організації та проведення фестивалю долучився його ідейний натхненник музикознавець М. Бурбан, пропозицію щодо назви фестивалю вніс професор М. Шалата. Організатори ставили перед собою завдання продовжити та розвивати тисячолітню українську хорову традицію: як церковну, так і світську.

Творчий дебют фестивалю «Колядає Франкове Підгір'я», що відбувся у приміщенні Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича, був вдалим і перспективним. Концертну програму виконували церковні хорові колективи міста (дорослі та дитячі), народний чоловічий хор «Бескид», жіноча хорова капела «Освітнянка», навчальні хори Дрогобицького державного музичного училища та музично-педагогічного факультету ДДПУ ім. Івана Франка, як і мішаний хор нафтопереробного

заводу та чоловічий — автокранового. Учасники фестивалю представили широкий репертуарний спектр пісень різдвяного циклу, зокрема традиційні й авторські коляди і щедрівки, церковні піснеспіви.

Щороку до фестивального дійства приєднувалися нові хорові колективи, відрадно, що серед них були і дитячі церковні, хори дитячих музичних шкіл міста та регіону, навіть колективи з інших міст: народний камерний хор «Оріана» Львівського палацу культури ім. Гната Хоткевича, хор церкви св. Юрія м. Яворова, народна хорова капела «Боян» м. Бережани Тернопільської області, творчі колективи Палацу культури м. Нова Каховка Херсонської області та інші.

2021 року фестиваль відбувся у дистанційному режимі, втім, це не завадило долучитися до концертної програми багатьом колективам, які виконали такі твори: «Ой на річці, на Йордані» М. Леонтовича, «На Різдво Христове» Г. Гаврилець, «Коляда» та «Щедрівка» М. Гайворонського, «Дивна ніч» І. Гайденка, «Свят вечор» і «Радуйтеся всі людіє» в опрацюванні М. Грицишина, «В зеленому ліску» в опрацюванні М. Дацка, «Діва сина породила» в опрацюванні М. Ковальчука та ін.

Щороку у фестивальных програмах беруть участь професійні колективи міста: муніципальні камерні хори «Легенда» і «Боян Дрогобицький», заслужений Прикарпатський ансамбль пісні і танцю «Верховина». Їхні виступи вирізняються високим рівнем виконання, стають кульмінаційним моментом і окрасою фестивального дійства.

2023 року відбувся XXXII фестиваль «Колядає Франкове Підгір'я». У його концертній програмі взяли участь церковні і світські хорові колективи, вокальні та інструментальні ансамблі Дрогобича та міст-сателітів — Трускавця, Борислава, Стебника.

Хоровий фестиваль «Колядає Франкове Підгір'я» сприяє відродженню української духовності, збереженню, примноженню та популяризації різдвяних традицій і звичаїв. Він став яскравим явищем духовного життя дрогобичан, бо саме в обрядовій культурі акумулюється менталітет народу, його ідеали, прагнення, предковічні цінності.

Традиція проведення хорового фестивалю у часі Великодніх свят започаткована 2001 року. Висока місія хорового дійства під назвою «Хваліте Господа з небес» визначається сприянням відродженню української духовної музики, піднесенню української культури, пошуканню суспільного інтересу до національної історії, культурної спадщини, культурної пам'яті.

У концертних програмах фестивалю щороку беруть участь хори церкви Святих Апостолів Петра і Павла чину Святого Василя Великого «Світло тихе» (регент О. Хомик), церкви блаженних священномучеників Северина, Віталія та Якима (регент Т. Земко), хор «Софія» церкви Віри, Надії, Любові (регент

Н. Коцюба), хор «Оранта» Дрогобицької духовної семінарії (диригент о. А. Бунь), професійні колективи міста та гості: муніципальний камерний хор «Легенда» (диригент Н. Самокішин), Заслужений прикарпатський ансамбль пісні та танцю України «Верховина» (художній керівник та головний диригент С. Урбан), камерний хор «Жайвір» м. Львів (художній керівник та диригент Н. Чмир-Козяр), камерний хор «ARTOS» м. Чортків (диригент В. Максимлюк), муніципальний чоловічий камерний хор «Боян Дрогобицький» (диригент В. Остап), хор Дрогобицького музичного фахового коледжу ім. Василя Барвінського (диригент Б. Бонзак), муніципальний чоловічий хор «Каменярь» відділу культури Стрийського району (художній керівник та диригент С. Целюх), народна студентська хорова капела «Гаудеамус» Дрогобицького державного університету ім. Івана Франка (диригент С. Дацюк), муніципальний хор «Гомін» м. Львів (художній керівник та диригент Р. Ляшенко) та ін. Глибоким духовним змістом, особливою енергетикою наповнюються твори у виконанні хорових колективів, виконавська майстерність яких зворушує слухачів і спонукає до роздумів над змістом людського життя, християнської віри.

Фестивальні заходи проходять у різних храмах Дрогобича. Про популярність цього регіонального мистецького форуму свідчить участь у ньому провідних хорових колективів України, як-от академічної чоловічої капели ім. Л. Ревуцького, муніципальних хорів «Галицькі передзвони» (м. Івано-Франківськ), «Гомін» (м. Львів) та ін., які демонструють відданість унікальній академічній виконавській манері і традиціям української духовної музики.

2023 року відбувся XXII фестиваль «Хваліте Господа з небес». Захід заінтригував широким репертуарним списком: українські духовні шедеври були представлені від розспівів Києво-Печерської лаври до творів сучасних митців.

Розквіт хорового виконавства у Дрогобичі сягає 1920-х років. До його становлення, а відтак піднесення долучився священник, композитор, керівник співочого товариства «Дрогобицький Боян», засновник і директор філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, керівник церковного і гімназійного хорів о. С. Сапрун. Враховуючи його роль у піднесенні музичного життя та освіти у місті, 1997 року з ініціативи відновленого товариства «Боян Дрогобицький» було засновано хоровий конкурс ім. о. Северина Сапруна. У 2000 році він відбувся у форматі конкурсу, а 2005, 2008, 2011 років — хорових фестивалів. Це хорове дійство з кожним роком набувало популярності, і згодом участь у ньому брали не тільки колективи західного регіону, а і зарубіжні хори. Так, 2011 року п'ятий хоровий фестиваль ім. С. Сапруна було проведено вже у статусі міжнародного. Свої концертні програми представили жіночий камерний хор «Намісто», «Журавлі» (Польща),

народний дитячо-юнацький хор «Світанок», народний жіночий хор «Червона калина», народний камерний хор «Грация» (всі з м. Самбір), народна хорова капела «Ватра», народний дитячий хор «Щедрик», хор ім. М. Вербицького (всі з м. Стрий), народний хор «Галичина» Тернопільського державного музичного училища ім. С. Крушельницької, хор Дрогобицької духовної семінарії «Оранта» та інші. Хорові колективи успішно репрезентували концертні програми у катедральному соборі Пресв. Трійці упродовж місяця, запропонувавши слухачам «шедеври українського хорового мистецтва А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Вербицького, А. Гнатишина, Я. Барнича, Л. Дичко, Б. Фільц та ін.» [5, с. 165]. Чимало колективів виконували молитву С. Сапруна «Святий Боже», захоплення у слухачів викликали такі твори: коляди «Що то за предиво» В. Барвінського, «Колядка» В. Камінського, кант «Через поле широкее» Д. Котка. Широку репертуарну палітру представив у заключному концерті фестивалю чоловічий хор «Боян Дрогобицький»: духовні твори і світські. Зокрема було озвучено твори Д. Бортнянського (хоровий концерт «Тебе Бога хвалим»), М. Лисенка («Ой, нема, нема ні вітру, ні хвилі»), «У туркені по тім боці», обробку «Ой пуцу я кониченька»), О. Нижанківського («З округків»), Ф. Колесси («Було колись») та ін.

Хоровий фестиваль засвідчив, що у Дрогобичі шанують традиції, започатковані о. С. Сапруном, дбають про популяризацію та поширення українського хорового «продукту» на достатньому виконавському рівні.

Яскраву сторінку в культурне життя Дрогобича вписав музичний фестиваль «Струни душі нашої», започаткований 1997 року Дрогобицькою організацією Національної спілки композиторів України з ініціативи її голови В. Грабовського. У програмі фестивалю проведено низку авторських концертів видатних українських композиторів, а саме: В. Барвінського, М. Колесси, Б. Фільц, Г. Ляшенка, Є. Станковича, М. Скорика, Л. Дичко, М. Степаненка, Г. Саська, М. Ластовецького, В. Годзяцького, М. Халітової та інших.

Так, 2008 року заходи музичного форуму були приурочені до 120-річчя від дня народження В. Барвінського, вони відбувалися впродовж трьох тижнів. Було проведено наукову конференцію «Василь Барвінський та сучасна українська музична культура», концерт із творів композитора. Так само до фестивальної програми було включено авторський концерт Г. Ляшенка та вечори фортепіанної, хорової, естрадної музики.

2016 року фестиваль «Струни душі нашої» одинадцяті відбувся у Франковому краї. На цей раз звучала музика київських майстрів С. Крутикова і Г. Саська. На цьому форумі української музики відбулося два концерти з творів С. Крутикова (у травні): один у Дрогобичі, другий — у Стрию та три — з творів Г. Саська (у листопаді): один у Стрию і два у Дрогобичі.

Прозвучали такі композиції С. Крутикова: «Медитація пам'яті В. Раєвського для аудіофайлу та скрипки» у виконанні І. Турканика, «П'ять спогадів для клавесину» — О. Дмитрієвої, «Три обіцянки для трьох інструментів» (флейти, саксофона, фортепіано) — студентів Дрогобицького музичного училища ім. В. Барвінського, електроакустичний твір «Зоряна людина Клим Чурюмов», де флейтове соло виконав автор.

Концерти Г. Саська були приурочені до 70-річчя композитора. Перший проведено у Стрийській дитячій музичній школі ім. О. Нижанківського. У програмі було озвучено фортепіанні та вокальні твори митця, зокрема дитячий цикл «Мозаїка», «Фантазію для фортепіано», джазові цикли «Граю джаз», «Блюз», вокальні композиції з мультфільму «Капітошка». Друга імпреза відбулася в актовій залі Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, третя — у Дрогобицькому державному музичному училищі ім. В. Барвінського. Лунали фортепіанні твори у виконанні студентів і учнів школи педагогічної практики, хоровий твір «Сутінки» (сл. Я. Верещагіна) та ін. «Приємним сюрпризом для слухачів стала презентація п'єс «Балада» та «Бугі-вугі» із збірки «Граю джаз — 2!» у високопрофесійному та технічно досконалому виконанні самого композитора», — наголосила У. Молчко [1, с. 111]. У музичному училищі Г. Сасько інтерпретував шість п'єс із фортепіанного циклу «Весняні барви». Виконання автора вирізнялося «багатством імпресіоністичних барв, пейзажною колористикою, професійною <...> майстерністю» [1, с. 112].

У березні 2019 року фестивальный простір Дрогобича доповнився ще одним мистецьким дійством — музичним фестивалем «Українська музика в часі і просторі», започаткованим педагогічним колективом Дрогобицького музичного фахового коледжу ім. В. Барвінського. Його формат включає низку мистецьких і науково-практичних заходів, як-от науково-практичну конференцію, до якої залучаються не тільки викладачі навчального закладу, а й провідні українські музикознавці; конкурс юних піаністів, конкурс із музично-теоретичних дисциплін, на які упродовж п'яти років охоче з'їжджаються учні музичних шкіл і шкіл мистецтв із Львівщини; концерт із творів українських композиторів, до якого залучають як переможців конкурсу, так і студентів музичного коледжу, творчі колективи навчального закладу. Це фестивальне свято відбувається традиційно у березні і триває чотири дні. Воно перетворюється на величну акцію елітарного українського музичного мистецтва, віддзеркалює широту творчого пошуку і різносторонність музичних інтересів учнівської та студентської молоді.

2023 року фестивальный проєкт було присвячено 135-річчю від дня народження В. Барвінського. Відповідно, у конкурсних програмах учасників звучала музика видатного українського композитора, як і твори

М. Лисенка, М. Скорика, Б. Фільц, М. Ластовецького та ін. Відрадно, що у фестивально-конкурсній акції взяло участь понад 100 учасників, яскраві виступи яких не залишили байдужими ані членів журі, ані слухачку аудиторію.

Наприкінці квітня 2023 року вперше було проведено дитячо-юнацький хоровий фестиваль-конкурс «Окрилені піснею», ініційований головою циклової комісії «Хорове диригування» Дрогобицького музичного фахового коледжу ім. В. Барвінського Б. Бондзяком. 24 дитячі хорові колективи Львівщини взяли участь у цьому дійстві, яке перетворилося на величне свято хорової музики. Незважаючи на вельми непростий час, понад 700 дітей отримали змогу продемонструвати свою виконавську майстерність, творчі здобутки. Дитячі хорові колективи представили розлогий репертуарний список: від творів класичної доби до сучасності з домінуванням композицій українських майстрів, так само з актуальною для нашого часу тематикою. Таким чином, талановита молодь отримала майданчик для реалізації своїх художніх задумів, нову інформацію, досвід, розширила коло спілкування з однодумцями — любителями хорового співу.

Щороку у грудні проходить Міжнародний фестиваль сучасної імпровізаційної музики «Jazz Bez», що вшосте відбувся у місті Котермака. Цей джазовий фест проходить одночасно у двох країнах — Україні та Польщі. Як правило, відкриває фестивальний проект у Дрогобичі «Лабораторія джазу» — колектив, де грають студенти музичного фахового коледжу ім. В. Барвінського під керівництвом Я. Проціва. Музичне «меню» гурту насичене експериментами та вдалим музичними імпровізаціями. Цікаві програми презентують також «Street Trio Jazz», квартет Усеїна Бекірова, «The Miracle», «Awataig» та ін. Гармонія і віртуозність джазової музики, так само її емоційність і динамічність, яскраво виявляються у виступах усіх колективів, викликають захоплення у слухачів.

У межах «Jazz Bez» отримують розвиток актуальні моделі художнього світовідчуття, втілюються соціально значущі проекти й ідеї, здійснюється міжкультурна комунікація. Фестиваль такого формату спрямований

на розширення слухачкої аудиторії, виховання естетичного потенціалу, художнього смаку.

Отже, фестивальний простір Дрогобича як просторово-часова локація, креативна практика культурно збагачує міське середовище, сприяє вихованню нового покоління інтелігенції, допомагає долати провінційну замкненість слухачів. Фестивалі як публічні дійства підживлюють естетичні відчуття причетності до музичного мистецтва, формують фестивальне товариство з його особливими комунікативними правилами, цінностями, ідеалами. Саме тоді фестиваль стає подією, консолідує творця музики, виконавця і слухача.

Висновки. У незалежній Україні набувають значущості музичні фестивалі не тільки у великих містах, а і провінційних. Вони стають невід'ємною частиною сучасного культурного життя, сприяють інтеграції регіонального мистецтва у міжнародний контекст.

Музичні фестивалі, що відбуваються на різних концертних майданчиках міста, стали формою просвітництва, залучення слухачів до «спілкування» з творами українських композиторів різних стилів і жанрів, ефективним засобом збереження культурної пам'яті народу.

З іншого боку, локальні музичні фестивалі стали специфічною формою культурного діалогу творчих сил регіону, заснованого на актуальних світоглядних ідеях епохи. Вони переросли у дійства, в яких беруть участь творчі сили професійної й аматорської музичних сфер, суттєво розширили географію поширення музичного продукту.

На порубіжжі ХХ–ХХІ століть Дрогобич став локацією численних фестивальних акцій, серед яких музичним, зокрема хоровим, відводиться лєвова частка. Фестивалі, їхня реалізація у культурних практиках, орієнтовані на формування образу міста. Дрогобицькі фестивалі є культурними подіями, що консолідують спільноту, яка поділяє цінності та смисли, трансльовані фестивалем, дає їй відчуття причетності одна до одної і простору, в якому розгортається культурне дійство. Музичні фестивалі Дрогобича залучають містян, сприяють виникненню нових культурних досвідів, загалом позитивно впливають на імідж міста, стають «родзинкою» його культурного життя.

Література

1. Молчко У. Творча співпраця Святослава Крутикова та Геннадія Саська в рамках XI музичного фестивалю «Струни душі нашої» // Молодь і ринок. 2018. № 9 (164). С. 107–112.
2. Німилевич О. Фестиваль музики Геннадія Саська. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=2774> (дата звернення: 02.02.2023).
3. Ревко А. Культурна інфраструктура як базис розвитку соціо-гуманітарного простору регіонів України в умовах трансформаційної економіки // Проблеми і перспективи економіки та управління. 2018. № 3 (15). С. 130–136.
4. Стебельська О. Музичне життя Тернопільщини другої половини ХХ — початку ХХІ століття: регіональні мистецько-освітні аспекти: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2012. 225 с.
5. Тимик К. П'ятий міжнародний хоровий фестиваль ім. о. Северина Сапруна у Дрогобичі (до 110-річчя від дня заснування товариства «Дрогобицький Боян») // Українська музика. 2012. Ч. 2 (4). С. 164–168.

References

1. Molchko, U. (2018). *Tvorcha spivpratsia Sviatoslava Krutykova ta Hennadiia Saska v ramkakh XI muzychnoho festyvaliu "Struny dushi nashoi"* [Creative cooperation between Svyatoslav Krutykov and Gennady Sasko within the framework of the XI Music Festival "Strings of Our Soul"]. *Molod i rynek*, 9(164), 107–112 [in Ukrainian].
2. Nimylovych, O. (2016). *Festyval muzyky Hennadiia Saska* [Gennady Sasko Music Festival]. Retrieved from <http://composersukraine.org/index.php?id=2774> [in Ukrainian].
3. Revko, A. (2018). *Kulturna infrastruktura yak bazys rozvytku sotsiohumanitarnoho prostoru rehioniv Ukrainy v umovakh transformatsiinoi ekonomiky* [Cultural infrastructure as a basis for the development of socio-humanitarian space of regions of Ukraine in a transformational economy]. *Problemy i perspektyvy ekonomiky ta upravlinnia*, 3(15), 130–136 [in Ukrainian].
4. Stebelska, O. (2012). *Muzychne zhyttia Ternopilshchyny druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolittia: rehionalni mystetsko-osvitni aspekty* [Musical life of Ternopil region in the second half of the twentieth through to the early twenty-first century: regional artistic and educational aspects] (Unpublished doctoral dissertation, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].
5. Tymyk, K. (2012). *Piatyi mizhnarodnyi khorovi festyval im. o. Severyna Sapruna u Drohobychi (do 110-richchia vid dnia zasnuvannia tovarystva "Drohobyt'skyi Boian")*. [Fifth International Choral Festival. Fr. Severyn Saprun in Drohobych (to the 110th anniversary of the founding of the society "Boyan of Drohobych")]. *Ukrainska muzyka*, 2(4), 164–168 [in Ukrainian].

Bermes I.

Local Forms of Festival Space in Drohobych

Abstract. At the present stage of cultural development, the search for value and semantic guidelines leading to the realization of new forms of cultural life, including music, is underway. As one of such new forms, festivals help embrace new forms, genres, and types of musical art within a common cultural space while simultaneously motivating creative teams and becoming an impetus for new achievements. The relevance of the article is in the active spread and growing importance of music festivals as creative events and an important component of the national art process.

The paper reveals various aspects of provincial city festival life during the period of Ukrainian independence. At present, festivals are an integral element of culture, a constantly evolving art phenomenon. They are in demand in various fields of culture and art, and their concert programs attract townspeople and visitors. Festivals contribute to the formation and promotion of city and regional brands, to the transformation of the urban environment, and place focus on various issues, as they are related to the general cultural situation and the local context of a particular location. As a key element of contemporary cultural life, festivals contribute to the dissemination of creative practices aimed at developing the cultural sphere of the city and raising the level of cultural life in the region. The paper aims to present a "panorama" of festivals, their features, and their significance for the cultural life of Drohobych.

Keywords: festival, music festival, choral festival, Drohobych, festival space.

Viktor Sobiianskyi **Віктор Собіянський**Expert in public and cultural diplomacy, project manager,
The Polish Institute in KyivЕксперт з публічної та культурної дипломатії, Польський
Інститут у Києвіe-mail: viktorsobi@gmail.com | orcid.org/0000-0003-2017-5636

Theatre Criticism in the 1920s Ukrainian Newspapers

Театрально-критичні публікації у газетних виданнях України 1920-х років

Abstract. The paper provides an outline of the 1920s Ukrainian newspapers that consistently covered theatre life, lists and characterizes their leading contributors, and analyzes a number of illustrative drama reviews.

The basis for systematization and comparative analysis of the 1920s theatre journalism constituted the general scientific research methods based on empirical, descriptive principles of source studies. The method of biographical research is an attempt to recreate the biographical facts of certain critics, the formation of their aesthetic landmarks, and trace the features of their individual writing style. Developments in the field of the theory of literary and critical genres were used in the analysis and classification of reports by these theater critics.

The paper addresses a genre of brief reports in the 1920s Ukrainian newspapers, as well as more detailed reviews. A quantitative increase in the number of articles on theater, their diversity, and cultural scope was noted. An attempt was made to follow the transformation of critical thought in the 1920s newspapers exemplified by the critics of different generations and aesthetic orientations.

Keywords: theatre criticism, newspapers, 1920s, genres, Chaim Tokar's articles, Yevhen Henis's activity, Ivan Kocherha's work, Stanislavski's unpublished letter.

Introduction

Traditionally, since their emergence in the eighteenth century and up to the era of the Internet, newspapers were the most popular and widely circulated periodicals globally. Their main advantages were almost instantaneous coverage and affordable pricing. The most sought-after were the daily, minimum four-page broadsheets.

Such a situation persisted in Ukraine during the 1920s, when the number of newspapers published rose, to a certain extent, in comparison to the previous periods. Numerous wall newspapers and district-level periodicals emerged, as well as the ones published by various organizations. However, their lifespan in the province was limited. On the contrary, regional and All-Ukraine newspapers thrived for years if not decades. Still, the previous studies failed to address in a separate paper the coverage of cultural and artistic life in Ukrainian newspapers during the 1920s.

Literature Review

Ukrainian art criticism of this period was extensively studied by the Ukrainian musicologists Ya. Gordiychuk, Maya Rzhavska, and O. Rudneva, who authored a dissertation and numerous publications on the subject. At the same

time, Ukrainian theatre criticism quite rarely turned to the obscure 1920s. Those few to do so were Anna Bilyk (2018), Marina Grynshyna (2003), Yuliana Polyakova (2011), and Yulia Schukina (2018). A key problem with much of the literature is a lack of detailed studies on the periodicals and reviewers of the period in question.

As the factual basis of the paper were the publications on theatre in the Ukrainian periodicals of the 1920s, to identify most of them the indexes of art periodicals by Veniamin Vyshnevskyi and Ksenia Muratova were used. Unfortunately, the full coverage of all Ukrainian socio-political newspapers from the 1920s was not possible within this paper. According to the assessment of the Vernadsky National Library of Ukraine staff (Pakhucha et al., 1985), the collection of the library includes almost 1000 titles.

Aim of the paper

This paper examines several All-Ukraine and regional newspapers, which addressed theatre life the most. In addition, the leading Ukrainian theatre critics of the 1920s were named and some drama reviews were analyzed as exemplifying this theme and genre.

Results and Discussion

Several telling newspaper articles in the genre of theatre criticism illustrate the changes undergone during that period, both in regard to form and senses. During the 1920s, daily newspapers strove to inform their audience about the most crucial social, political, and art events. Their high publication frequency, limited publication space, and “universal” nature, as well as the most general audience, dictated the profile of the periodicals, which formed during the early twentieth century. A prompt reaction to the events, laconic style, and being “readily-accessible” for most of the readers were the reasons behind the dominance of various genres of theatre journalism¹: brief and extended theatre chronicles, reports, and announcements.

The prevalence of theatre journalism also affected the basic genre of theatre criticism—a review. In general, an article should be completed the very day of the premiere for it to be in print the next morning. Reviews are usually limited in size and in the use of specialized terminology, similarly to many other genres of newspaper journalism (an essay, a feuilleton, and an interview).

As Anna Bilyk aptly notes, “Theatre criticism of the second half of the nineteenth century developed three key issues: performability of the play, acting (actors’ performing traits), and the audience’s ability to comprehend the staging” (Bilyk, 2018). The issues, topical for the theatre during the early twentieth century, remained such in the 1920s as well. Unfortunately, the common superficial way to discuss these issues resembled a template: one paragraph for the play, the next one (sometimes two or three) about the actors, and the last one characterizing the reception by the audience. This cliché, also used by the “provincial” Russian critics, would persist in some periodicals, notably in the Odesa-based ones. Meanwhile, the critics in Kyiv and Kharkiv gradually distance themselves from such writing techniques.

During the 1920s, the number of announcements in Ukrainian newspapers drops, while their size increases. Reviews become a fixture, meeting significant ideological objectives. It is all the more so for the national newspapers, as in the provincial ones the genre of a report is still dominant. While the genre boundaries between a report and review blur up to the mid-1920s, in time these boundaries become more delineated. The extended reviews emerge that provide the analysis of the several plays at once.

Gradually, the size of the articles also increases and the drama reviews change in its essence. At the turn of the twentieth century, the broadsheets published articles, often providing no author information. Instead, during the 1920s, most drama reviews in the daily periodicals have a listed author. Some articles go even further and are titled metaphorically: previously, the titles were eponymous

to the theatre or a play or were simply the headings. This is a profound difference, as the articles become full-scale author’s text reviews that might be considered a genre of literature.

The fact that the trade of theatre researcher gained value in society contributed to the process of professionalization of theatre criticism. Drama critics became influential figures and could experiment with breaking away from tradition. For instance, Yakiv Mamontov and Isaac Turkeltaub, who taught at the Kharkiv Music and Drama Institute, received the academic rank of professor; Chaim Tokar was a member of a City Council, and later, in 1927–1928 edited *Vechirniy Kyiv*—highly popular Kyiv newspaper.

Previously rare in newspaper formats, short “creative biographies” emerge, commemorating a birth anniversary of a notable figure or the historical outlines of the theatre companies. Daily newspapers also welcome back the genre of correspondence, when the letters of journalists from other cities were printed. Social discussions were also publicized, as well as the disputes between different periodicals. Unquestionably, this prompts the journalists to utilize the genre of the opinion pieces. However, due to limited space, these texts often did not exceed a remark. One of the most noteworthy instances of such “remark” is the 1929 column by Mark Sheliubskiy in the *Kievskiy Proletariy* newspaper. Titled “Notes on theatre,” this column featured small opinion pieces, detailing his reflections on a certain staging.

Finally, the traditional overviews of theatre seasons and reports about the premieres were published. As for the interviews, they were presented in a rather unusual form in the Ukrainian newspapers of the 1920s: the reporter retells the essence of his conversation with his interlocutor, without mentioning the exact form of the dialog and his role in it. This was the most popular among the editorial staff of the Odesa-based newspapers. Newspapers often published non-dialogic interviews with Les Kurbas; for example, in *Visti VUTsVK*, it was Borys Simantsev who worked in this genre.

The present study will focus on several national and regional newspapers that reviewed theatre life, had art columns and staff reviewers, and had their published articles included in the “gold collection” of academic circulation for the Ukrainian theatre criticism. Four of them—*Visti VUTsVK* (Kharkiv), *Kharkovskiy proletariy* (Kharkiv), *Proletarska pravda* (Kyiv), and *Izvestiya* (Odesa)—were established during the first year of the Soviet rule. Nevertheless, some periodicals that most extensively reviewed the theatre processes emerged during the second half of the 1920s, namely, *Komsomolets Ukrainy*, *Robitnycha hazeta “Proletar”* (both Kharkiv), *Kievskiy proletariy* (Kyiv), and some evening newspapers—*Vechernee radio* (Kharkiv), *Vecherniy Kiev* (Kyiv) and evening edition of *Izvestiya* (Odesa), with the latter in 1926 becoming a newspaper of its own right—*Vechernie izvestiya*.

¹ Throughout this paper, the list of genres proposed by theatre researcher Serhiy Vasyliiev (2008) was used.

At the time, the staff of the newspaper theatre sections was comprised mainly of the younger generation of critics: those to start their career as theatre critics were Leonid Boloban (*Visti VUTsVK*, Kharkiv), Symon Hets (*Komsomolets Ukrainy*, Kharkiv), Volodymyr Ivolgin (*Veчерnee radio*, *Visti VUTsVK*, Kharkiv), Ivan Kocherga (*Robitnyk*, Zhytomyr), Kost Kravchenko (*Proletarska pravda*, Kyiv), Yuriy Mezhenko (*Proletarska pravda*, Kyiv), Volodymyr Morskyi (*Proletariy*, Kharkiv), Mykhailo Romanovskiy (*Kharkovskiy proletariy*, Kharkiv), Borys Simantsev (*Veчерnee radio*, Kharkiv; *Proletarska pravda*, Kyiv), Yuriy Smolych (*Visti VUTsVK*, Kharkiv), Chaim Tokar (*Vecherniy Kiev*, Kyiv), Vasyl Khmyryi (*Visti VUTsVK*, Kharkiv), Yona Shevchenko (*Visti VUTsVK*, Kharkiv), Mark Sheliubskiy (*Kievskiy proletariy*, Kyiv), and others.

The previous professional experience and age of some of active theatre reporters, unfortunately, is not identifiable: P. Zhatkin (*Veчерnee radio*, Kharkiv), V. Mankivskiy, with the predonym (?) of Glyadach, a “viewer” (*Robitnycha hazeta “Proletar”*, Kharkiv), Boris Rozentsveig (*Vecherniy Kiev*, Kyiv), O. Stankevych (*Veчерnee radio*, Kharkiv), etc.

During the 1920s, some seasoned theatre journalists also worked prolifically: Yenhen Henis (Alceste) (*Izvestiya*, *Vechernie izvestiya*, Odesa), Grygoriy Karant (Grygoriy K.) (*Proletarska pravda*, Kyiv), Isaak Turkel'taub (*Visti VUTsVK*, Kharkiv), and Vsevolod Chahovets (*Kharkovskiy proletariy*, Kharkiv; *Vecherniy Kiev*, Kyiv). Sophisticated literary culture, refined artistic taste, and thorough understanding of the artistic and aesthetical parameters of theatre were intrinsic to all of the mentioned periodicals.

Yevhen Henis and Chaim Tokar—representing two generations, with different experience in art, who were polar opposites in their aesthetic reference points—exemplify the theatre reviewers whose talent blossomed precisely during their 1920s journalistic career at the broadsheets and who, thus, illustrate the transformations of theatre criticism in the daily periodicals of the period.

The theatre life of Odesa was the most comprehensively covered by daily *Izvestiya* (Odesa), and first and foremost, by its evening edition—*Vechernie izvestiya*. The reviewers of the “Theatre” heading there were Yenhev Henis and Isaak Kruti, the latter would later become a well-known Russian critic.

Yenhen Henis, under a pseudonym of Alceste¹, starts the 1920s with quite established likings and convictions about theatre, i. e. being an ardent proponent of realism. However, over time, after witnessing turbulent fundamental aesthetic changes and seeing the vivid pieces of experimental theatre, Henis started to perceive the stylistics of the conditional (symbolic) theatre differently.

For instance, he favored the staging of *Princess*

¹ For the detailed analysis of Henis's theatre criticism see: (Sobiianskiy, 2008).

Turandot by Carlo Gozzi in the Vakhtangov Theatre: “*Turandot* is a performance of an outstanding scenic beauty, it is bright and tender, like a smile of the sun.”

As Les Kurbas was a central figure of Ukrainian theatre at the time, understanding a critic's opinion about Kurbas's works is vital for determining his artistic worldview. Acknowledging actors' teamwork in *Jimmie Higgins*, Yenhen Henis nevertheless notes, “The performers are mostly immature actors from the theatre studio, who are yet to grasp the technique of stage performance” (Alceste, 1925, February 17).

Henis's opinion on *Jimmie Higgins* is especially valuable, as it illustrates the transition of the “old school” critic to another type of theatre, new for him, while still using the habitual “methodology.” As a result, he appraises the company for being well-rehearsed, however ignoring the stylistic experiments of the theatre director.

Publishing his critique in *Izvestiya* and *Vechernie izvestiya*, the renowned theatre journalist meticulously observes all the local drama events. Henis regularly reviews the staging at the Odesa Drama Theatre (later renamed to the Odesa State Drama and Russian Drama Theatre), V. Lenin Theatre, Massodram Theatre, Grotesk Theatre, I. Franko Robsilteatr (I. Franko Workers' and Peasants' Theatre), Raidramteatr, Jewish Theatre, Summer Garden-Theatre, Mizinkevych Railroad Theatre, “Northern Theatre,” State Opera, etc.

Henis's particular focus was on the Children's Theatre. He formulated its approach as being true to the universal formula of a children's play: “Unsophisticated yet interesting plot, clearly and vividly depicted characters, as well as the easy sense of humor, sometimes becoming satire.” With this definition, the critic managed to avoid didacticism, moreover, it reveals the deep understanding of the essence of having children as audience. Henis characterizes Yefim Brill's skill in finding a common language with the children's audience with a great respect: “Brill's ability to approach children's audience, establish a close bond, to discipline and win over it is his highly valuable trait. He engages children in conversation and play in entreats, doing this not with a distant, mentoring attitude but, on the contrary, cheerily, and passionately; and youngsters respond with affection and gratitude” (Alceste, 1925, April 28).

However, what receives Henis's particularly thorough review were the touring shows. In addition, the Odesa-based critic extensively covers the productions of the Jewish Theatre. In the USSR, this unique national art had its golden age during the 1920s. The State Jewish Theatres (DERZHYET in Ukrainian abbreviation or GOSET in Russian) open, including the Moscow GOSET that had continuous tours abroad. Modern Jewish drama was in full bloom, with the theaters beginning to stage plays not only in Yiddish but also in Hebrew. In Ukraine, besides the Kharkiv GOSET and Kyiv GOSET, The Kultur Lige organization and the Kunst Winkel Theatre were active.

During the 1920s, Yevhen Henis's views on national art undergo changes. For instance, in 1925 the theatre journalist, quite categorically, postulated that, "A Jewish actor, even the most talented, is the best suited for his very own domestic, realistic play... On the contrary, he rarely fits into the classical European repertoire, being out of tune, turgid, and stilted" (Alceste, 1929). Two years apart from this statement, characterizing the Moscow GOSET, Alceste slightly corrects his "unpolished" opinion: "Incorporating the elements of the national creativity in its mastery, GOSET manages to present this national component in art with outstanding vividness; GOSET found a synthesis of sense and form, providing their productions with evocative and topical meaning" (Evgenev, 1927, July 24). Summarizing the creative results of GOSET, Henis equivocally reasons the change of his viewpoint, "There is something in common in the evolution undergone during the last decade by Ukrainian and Jewish theaters." This observation was by no means unique: Samuil Margolin, Chaim Tokar, and Isaak Turkeltaub expressed similar sentiments.

Perhaps the greatest number of Henis's writings cover the productions of Maly Theatre and the Moscow Art Theatre. The theatre journalist from Odesa places an equal amount of his focus on the coryphaei of Ukrainian theatre—the leading actors of the turn of the twentieth century. He describes one of their plays as follows: "When Saksaganky and Sadovsky have a dialog [on stage], this sounds like music, the viewer simply enjoys the excellent ease of their tone, clear and deep phrases, richness and diversity of the nuances of speech, warmth and easiness of their humor" (Alceste (1927, May 5).

Appraising attitude towards the new theatre aesthetics may be traced in the discourse of theatre criticism produced by Chaim Tokar¹. A native of Bila Tserka in Kyiv region, he started his career as a secretary of the editorial board of the *Proletarska pravda* newspaper almost since the first days of its publication—since the August of 1921. During the next year, Tokar published a significant number of reviews on the Berezil shows. It is hardly possible that a critic, starting his career in theatre journalism, had no art background. The fact that Tokar instantly becomes Kurbas's dedicated supporter, suggests that the journalist had possibly attended his shows earlier (during KyiDramTea's stay in Bila Tserkva), before arriving in Kyiv, and possibly was personally acquainted with the director. A significant part of Tokar's critique on Kurbas was published in the early 1920s but later on he was still a proponent of Berezil, lobbying its interest in the press. After theater's move to Kharkiv, Tokar greeted Berezil's tours to Kyiv with reviews; he also defended Kurbas in the 1929 discussion on *Narodnyi Malakhii* (The People's Malakhii, a play by Mykola Kulish),

¹ For a detailed analysis of Chaim Tokar's theatre criticism see: (Sobiianskiy, 2007).

and even published positive assessments of the theater's results in the 1930s, when anyone else hardly dared to do so, especially in Russian and Georgian periodicals, in addition to Ukrainian ones.

Similarly to Henis, probably the majority of Chaim Tokar's publications address Jewish theaters. With all the respect and acknowledgment of the significance of GOSET, Chaim Tokar's apparent idealization of Moscow State Jewish Theatre was a result of ethnic solidarity. As Abram Kagan recalled, "Privately, Mikhoels said that Tokar was truly Jewish and advised us to follow his example and act decisively" (*Dokumenti z arhivnoyi spravy Y. Buhbindera*, n. d.). The criminal case against Chaim Tokar contains the following characteristic by Itzik Feffer that echoes the previous assessment: "In Jewish literary circles, Tokar was known as the one, 'sailing forth' from the Jewish nationalist 'shore'" (*Dokumenti z arhivnoyi spravy Y. Buhbindera*, n. d.).

This seems likely, even more so with regard to the previous Tokar's pompous praises in both Ukrainian and Jewish periodicals that featured Moscow Jewish Theatre's tours to Kyiv. "There was not a word of scrutiny in Tokar's articles. He 'forgave' Jewish theatre not only its radical experiments with form but also its nationalism, by all possible means masking acknowledgment of these faults of the theatre with abstract phrases. Tokar promoted Jewish theatre in the *Sovetskoye iskusstvo* newspaper as well, which brought him closer to Mikhoels" (*Dokumenti z arhivnoyi spravy Y. Buhbindera*).

The testimonies of the Jewish authors Abram Kagan and Itzik Feffer are credible, yet have a certain limitation: they are provided during interrogations, under pressure, thus, may not be quite sincere. Nevertheless, this limitation does not deny their relevance. Nothing can be added to this quite apt characteristic by Chaim Tokar, except, perhaps, an excerpt from his own review: "The great merit of the founders of GOSET and its staff is in creating a world-famous theatre almost from scratch. ... Only by virtue of GOSET the Jewish stage, previously immersed in literary decay, gutter press, and rattling melodrama, finally witnessed the classical imagery of Jewish literature. ... National narrow-mindedness is not among GOSET's shortcomings. It ridicules the so-called 'Jewish zest'" (Tokar, 1930, August, 7). Only once Chaim Tokar equals another theatre to his usual "theatre Trinity" (Berezil, GOSET, and Meyerhold Theatre)—that being the Rustaveli Theatre in Tbilisi.

The 1925 Kyiv tour of the Moscow Art Theatre started on June 25 with *The Lower Depths* by Maxim Gorky. Tokar provides a detailed announcement for this event in the 18th June issue of *Proletarskaya pravda*. Interestingly enough, this was his last publication in this periodical: on June 25, 1925, *Proletarskaya pravda* and *Bilshovyk* were merged. The newly founded newspaper was published in Ukrainian and titled *Proletarska pravda*, having completely different editorial board.

This Tokar's article on the Moscow Art Theatre is worth special attention, as it provides in-depth analytics of the theatre performance results. Brilliant knowledge of the material, as well as vivid and weighted discourse and meaningfulness go side by side with outright ardor: "All its [theater's] undertakings were permeated with the grand artistic idea, outstanding mastery, and the scale of director's design. ... Artistic culture accumulated by drama is exceedingly vast and valuable." Tokar's characteristic of the Moscow Art Theatre is worthy enough to be cited in full length: "What has reigned in theatre up to this day and what is appreciated the most is an ensemble cast. ... In this 'depersonalized' cast, the greatest talents emerged, such as a 'character' actor Moskvina; Lilina, 'psychologically' subtle in her acting style and true to the genre; Kachalov, with his 'universal psychologism'; as well as Chekhov, a prominent master of paradox and acute grotesque." With all the undoubted respect for this theatre, including personally for Stanislavski, Chaim Tokar, being a man of his time, cannot help pointing out at momentous "ideological" faults: "The theatre suffered from all the maladies and sentiments of the intelligentsia."

It is hard to overestimate the importance of this article for the Moscow Art Theatre Kyiv tour, as it was hardly covered in any other periodicals. As a rare exception, the newly-Ukrainian version of *Proletarska pravda* published the reviews of the theatre tour authored by Grygoriy Karant (Grygoriy K.), who previously worked for *Bilshovyk*. However, being heavily politically engaged, Karant was by no means analytical. Instead, Chaim Tokar succeeded in capturing and explaining to the so-called "revolutionary-era audience" the true nature of the Moscow Art Theater's art that once again emphasizes the significance of individual traits in theatre criticism.

Moreover, it is highly probable that, in addition to his article in *Proletarska pravda*, Tokar delivered a greeting speech at the opening of the Moscow Art Theatre Kyiv tour, and later on initiated a correspondence with Stanislavski. At least, this is the logic behind Stanislavski's response letter to Tokar that is in the archive collection of the Museum of Theatre, Music, and Cinema of Ukraine (Fond "R", No. 15913). This unique document did not previously appear in academic publications; thus, it will be provided in full:

"Dear Mister Tokar, I felt genuinely sorry for not knowing you in person and not thanking you for your kind attitude towards the Theatre and towards me personally. It was well reflected in your greeting speech and, as I was told, in your article, which I did not have a chance to read. Hopefully, we will meet and discuss your principal objections regarding our Theatre and art that are mentioned in your letter."

Apparently, Tokar's letter mentioned some issues of the Moscow Art Theatre aesthetics and art forms. This conclusion can be made based on the preceding Tokar's

publications about the Kyiv tour of the Revolution Theatre. In one of its stage productions Tokar sees "formalism": "The time of the formal achievements only, of the left forms in art is running out. Let it be others, who lack knowledge of the subject, to defame this theatre method of revolutionary directors, calling it 'leg swings' etc. This method was necessary to break the cobwebs, the mold of the traditions of the old theatre. This method was a protest of sorts, a protest of theatre criticism against the 'age-old prejudice' of the worshippers of the altar of a 'sacred art'."

After the reorganization of *Proletarskaya pravda*, Chaim Tokar's publications on theatre became rare, though during this time he reveals his organizational skills. He edited *Vecherniy Kiev* newspaper, the first issue of which was published on March 1, 1927. This daily newspaper was issued only three years, however even during this relatively short period of time Tokar's talent as an editor blossomed, mainly in editing the section of culture.

The editorial board of *Vecherniy Kiev* initiated thematic pages, created new sections, published the reviews on the articles in other periodicals, and covered cultural events abroad, with a special accent on theatre. Chaim Tokar offers cooperation to the journalism "pillar" Vsevolod Chahovets and published articles by Henri Barbusse, Erwin Piscator, Anatoly Lunacharsky, Maxim Gorky, Sergei Eisenstein, Mikhail Chekhov, Ilya Ehrenburg, Lidiya Seifullina, Vadym Meller, Les Kurbas, and others.

In the context of characterizing the general theatre-criticism discourse of the 1920s, publication of the discussions on art becomes fundamentally important. This is not limited to the disputes between theoreticians and practitioners of theatre, as was the dialog between Les Kurbas and Yakiv Mamontov, one of the longest lasting and most publicized. Discussions between editorial boards were even more popular. For instance, the controversy surrounding Chaim Tokar's article "Frontal attack," published on June 1, 1929 in *Vecherniy Kiev*. Particularly notable are the critic's fervor and black-and-white thinking: "It is unwise to demand from Berezil to be readily-understandable by, at present, culturally laggard strata of society ... There is no room for theatrical simplifiers."

Chaim Tokar comments on his vision about the idea of *The People's Malakhii*: "I am among those, who do not consider *Malakhii* to be just a product of Kulish's imagination. 'Blue dreamers,' if you may, are furious petty bourgeois". Kravchenko reacted to Tokar's article with a text "Head banging" that was published in *Proletarska pravda*. Kravchenko reproaches his colleague for not being present at the dispute for its full duration. In addition, he does not share the opinion of the common workers and divides the audience on "first-class" and "second-class," the latter being "simplifiers," not capable of understanding Kurbas. Chaim Tokar does not yield: he claimed to read all the transcripts of the discussion. Mentioning all Kravchenko's errors of judgment regarding the theatre process in general

and Hnat Yura in particular, Tokar labels Kravchenko a “simplificator” and the blow the latter attempted to inflict upon him—“blunt.”

Probably the most discussed topic during the 1920s was Les Kurbas’s theatre. Nevertheless, it was one of the very few subjects that could unite the polarized critics in the end. When Berezil moved from Kyiv to Kharkiv, *Proletarska pravda* published four articles of theatre journalists, each having some ties to the periodical, which was an unprecedented occurrence (with three of them in one issue). The editorial board of *Proletarska pravda* gave voice to the journalists of varying age and aesthetic standings: Grygoriy Karant, Kost Kravchenko (May 6, 1926 issue), Chaim Tokar (May 1, 1926 issue), and, most probably, to Yakiv Savchenko (May 6, 1926 issue, signed as “Ya,” thus, it may be assumed to be Savchenko, who was an active contributor of the newspaper). “It [Berezil theatre] was first in Ukrainian stage to abandon the rural romanticism and to sing praises to industrialism,” states Tokar in his “A child of the Ukrainian revolution” article. Karant’s report is equally full of sincere kind words: “When a loved one leaves and you say goodbye, sadness permeates your soul. All the things that were lost in mundane routine come to surface producing intimacy that was not previously experienced in everyday life.”

Another case when the critics showed a united front could be a phenomenon sparking outrage. While during the 1920s the genre of viewers’ “collective reviews” was not yet popular in the Ukrainian periodicals, *Komsomolets Ukrainy* presents another genre invention—a “collective review” by the leading theatre critics representing different periodicals. On February 23, 1929 there were seven theatre journalists—Yona Shevchenko, Yuriy Smolych, V. Mankivskiy, Volodymyr Morskiy, Leonid Boloban, Volodymyr Ivoglin, and Symon Hets—listed as the authors to the text “Unmerited ‘merits’ of Bl[umenthal]-Tamarin.”

Quite predictably, the critics demanded from Vsevolod Blumenthal-Tamarin to improve his acting technique. This and other demands were substantiated with specific remarks and sometimes overtly offensive references to the previous articles in *Komunist*, *Visti VUTsVK*, and *Nove mystetstvo* (New Art). For example, commenting on Blumenthal-Tamarin’s performance in the role of Shvandia [from *Liubov Yarovaya* by Konstantin Treniov], they ironized that “it is as far from the struggle for revolution, as the actor, who ‘blew his nose and cleared his throat for the whole duration of his role,’ from portraying a true character.” In general, the last paragraph of the article summarizes the critics’ reproaches formulated in its title: “A cultured actor, especially a Soviet actor, besides having a natural talent and cultivating it, has to add some degree of calculation and mental control to his acting, to his acting, affecting feelings, at the same time organized the mind of the audience.”

In the cities with slightly less established theatre traditions than in Kyiv, Kharkiv or Odesa and that were rarely toured by the leading companies with ground-breaking

stagings, theatre journalism during the 1920s developed in a different manner. Zhytomyr epitomizes such a city, with theatre events being covered in the *Robitnyk* and *Radianska Volyn* newspapers. Full-scale theatre reviews were rare, and the most significant writings on theatre are linked to the name of Ivan Kocherha.

Kocherha, a young playwright at the time, started covering theatre events back at the beginning of the twentieth century. Since 1928, he worked as a literary editor of the *Robitnyk* newspaper, and since 1930—in *Radianska Volyn*. In both periodicals, Ivan Kocherha published his critical writings, with the best of them later included in his *Radist mystetstva* (The joy of art) collected works.

In his articles on theatre (which were thoroughly studied by N. Kuzyakina and M. Prylutskiy), Ivan Kocherha mostly describes the plot of the play, not dwelling on the detailed analysis of the staging. He often uses generalizations that do not convey his whole impression of the show.

It is essential to note that Kocherha’s 1900s–1910s ideas about art, publicized in Chernihiv periodicals, changed significantly. To a certain extent, it was a result of his development as a playwright. Still, what mainly affected this change were the transformations in the art environment of Ukraine.

It was a typical situation for “provincial” theatre critics to lack theatre-related experience or the basic knowledge of the global art context. This prevented them from a proper understanding of the new theatre reality. Still, with Kocherha, it was a different, regrettable case. The critic was, on his side, quite open to the changes in art, willing to accept and contemplate them. As is evident from his reviews, Ivan Kocherha followed the publications on theatre in the press. He analyzed the shows, attempted to draw some art parallels, and was familiar with the works of prominent contemporary playwrights, composers, and painters. For instance, he names Anatol Petrytsky “the most renowned theatre artist of Ukraine.” His main drawback, instead, was an inability to see first-hand the theatre experiments of Les Kurbas, Boris Glagolin, Marko Tereshchenko, Igor Terentiev, and other talented artists. For Kocherha, as well as for many others, this left a mark on his theatre-critical publications in the “provincial” press, stalling the development of theatre criticism significantly.

For that reason, the shows reviewed by Kocherha the most were the ones of the music theatre that toured Zhytomyr more often. In the 1920s, at least according to his published accounts, Kocherha was most impressed by the 1929 staging of *The Red Poppy* ballet by Reinhold Glière (State Ukrainian Right-Bank Touring Opera, choreography by Yu. Kovaliov, V. Lytvynenko, stage design by Anatol Petrytsky). Kocherha reacted to the Zhytomyr performance of *The Red Poppy* with two publications in *Robitnyk*: on July 18 and 20, 1929. In the last one, the critic emotionally proclaims, “Zhytomyr has never seen anything of this kind. It has never experienced such

combination of music, spicy as a pepper, of charming plastic art, flamy colors, and head-spinning moves. And, first and foremost, the music by Glière! Poignant, passionate, sometimes sweet and tender—it simply speaks to the audience. And then the colors. Only in a fever dream, one can see such a feverish bloom of red, green, orange, blue, and silver splashes. All of this whirls, smolders, allures. One has to be a great master to command all of this crazy disorder and turn it to the perfect harmony, as Anatol Petrytsky had done. Next are the movements. An unstoppable cascade of male and female (fairly scantily-clad) bodies storms and spills over the edge, synchronized in every slightest tempo with the beat of the orchestra. What strikes the most is that this fascinating play of colors and movements conveys a significant social idea; it is conveyed, not merely imposed, as it often happens. A true revolutionary pathos reverberates in this colorful show, it convinces and appeals.”

N. Kuzyakina stresses that these impressions and reflections by Ivan Kocherha should be placed in the context of his own dramatic works, as it was during this time that Kocherha conceived the idea of writing *Marko v pekli* (Marko in hell). It was the stylistics Kocherha “aspired for in his own féerie *Marko v pekli*, where the satirical depiction of everyday life, phantasmagoric scenes of hell, and romantic heroic line of Marko had to be united in revolutionary pathos. It may be stated that a play this colorful was the most interesting for Kocherha during this period, as it enabled him to organically combine fantasy and reality, to find the plot twists, which would preserve the most cherished part for the artist—the play of a fairy-tale, of romantic fiction, or musical comedy and ballet graciousness” (Kuzyakina, 1969, p. 35).

In contrast to the daily broadsheets, the functioning of theatre criticism in thematic art periodicals had its own specifics. In this case, the audience were the readers who, in general, followed the art process, thus, the reviewers could venture into writing long analytical articles, without the fear to overuse specialized slang and terminology or to be difficult to comprehend. However, in the second half of the 1920s, with only *Ukrainska muzychna hazeta* (Ukrainian musical newspaper, 1926) playing the role of specialized newspaper, the thematic supplements to daily broadsheets (both one-time and regular) took over this function. This meant that the coverage of theatre-themed articles increased, as the reader, after scanning the economic and political news, would proceed to the thematic supplement with theatre reviews. Thus, for these supplements, the material had to be presented differently, readily-accessible to all groups in society.

The following newspapers had such supplements: “Literatura i iskusstvo” (*Proletariy*, Kharkiv), “Literatura. Iskusstvo” (*Kievskiy proletariy*, Kyiv), “Literatura, kultura, mystetstvo” (*Molodoi rabochiyi*, Stalino), “Literatura y mystetstvo” (*Komunist*, Kharkiv), “Literatura — nauka — iskusstvo” (*Kharkovskiy proletariy*, Kharkiv), etc. The most

influential publications of this kind were the supplements to *Visti VUTsVK*: “Literatura, nauka, mystetstvo” (1923–1924), “Literatura i mystetstvo” (1929–1930), but, above all, “Kultura i pobut” that was published for the longest period (from 1925 to late 1928).

The frequency of publication of these supplements varied: weekly or bi-weekly. “Kultura i pobut” engaged the leading theatre critics of the 1920s: Kost Burevii, Yakiv Mamontov, Vasyl Khmyryi, Yona Shevchenko, and others. “Kultura i pobut” hosted the debates that evolved in the famous literary discussion. This supplement published the lengthy polemic between Yakiv Mamontov and Yona Shevchenko, the most of the *Vyshnia's Theatrical Merriment* by Ostap Vyshnia, “The ways of Berezil,” the landmark article by Les Kurbas, and many other notable writings.

The theatre season reviews in “Kultura i pobut” granted Isaak Turkeltaub¹ his rightful place in the history of Ukrainian theatre research, as instead of concentrating on standalone facts he reflected on the trends of an art process as a whole. Turkeltaub followed not only the major directing achievements in Moscow and Saint Petersburg but also abroad.

Arkadii Pletnov in his published but undefended dissertation on theatre life in Kharkiv during 1917–1927 provides a full and detailed personal account of Isaak Turkeltaub: “A critic, whose characteristic feature was a constant aspiration for a ‘middle ground.’ He was somewhat afraid of being known as a reactionary; therefore, he emphasized his encouragement for all new, nevertheless preserving the passion for realistic theatre in its classical representation. It was Tarkeltaub we already knew: a professor, stage director, theoretician, and not the last figure in the Kharkiv theatre life” (Pletnov, 1975, p. 142).

It is evident that during the 1920s, new aesthetical and social agenda was formulated and articulated by the theatre critics and published by the daily broadsheets. This aesthetics was manifested in the emergence of new genres of theatre criticism and in the transformation of the established, iconic forms. The genre of a review becomes central for the period: the boundaries between a short report and a review are delineated, the number of articles increases, their authors are mentioned increasingly often, and the titles are metaphorical. Both the “old school” and new generation critics tried their best as reviewers. For this research, the full range of opinions is valuable, as the young theatre researchers, who were open to the experiments, often lacked professional experience and knowledge, while the critics of the established mindset (though often excessively conservative) were able to provide an unbiased, generalized perspective of the contemporary theatre, as they were equipped to compare the art legacy of different eras.

¹ For a detailed analysis of Isaac Turkeltaub’s theatre criticism see: (Sobilianskiy, 2009).

The newspapers also became a platform for popular art discussion at the time. It was not uncommon for the editorial boards of different periodicals to publish their polemics. Hence, a newspaper evolves into a platform for communication of theatre critics and enables them to join forces in support or disapproval of a certain phenomenon.

Conclusions

This paper provides a general overview of the 1920s Ukrainian newspapers that covered local theatre life. It was observed that the number of articles on theatre increased, as well as their genre diversity and cultural scope. The focus was on the theatre criticism published in the daily broadsheets *Vechnyye radio* (Kharkiv), *Vechnyye izvestiya* (Odesa), *Vechnyye Kiev* (Kyiv), *Visti VUTsVK* (Kharkiv), *Kievskiy proletariy* (Kyiv), *Komsomolets Ukrainy* (Kharkiv), *Proletarska pravda* (Kyiv), *Robitnyk* (Zhytomyr),

and *Kharkovskiy proletariy* (Kharkiv). During the 1920s, the popularity of review as a genre surpasses that of a brief report. The name of the author most often is listed, and the titles are metaphorical and image-bearing. The interviews had a specific form of publication that may be an indication of the accented position of the author in regard to a certain artist. The critical reviews of Yevhen Henis and Chaim Tokar, who exemplify different generations and worldviews, illustrate the transformation of critical thought in the 1920s Ukrainian newspapers. A special accent was made on the reviews of the shows by Les Kurbas, who was a central figure of the Ukrainian theatre life at the time.

Theatre journalism in the thematic supplements to daily newspapers was analyzed, namely, the supplements to the *Visti VUTsVK*: “Literatura, nauka, mystetstvo” (1923–1924), “Literatura y mystetstvo” (1929–1930), and “Kultura i pobut” (1925–1928, the longest-published).

References

1. Alceste (1925, April 28). Detskiy teatr. — Benefis E. A. Brillya [Children's Theater. — Benefit of Ye. Brill]. *Izvestiya: vecherniy vyipusk* [in Russian].
2. Alceste (1925, February 17). Masterskaya “Berezil”: “Dzhimmi Higgins” — Sinklera [Berezil's studio: *Jimmie Higgins* by Sinclair]. *Izvestiya: vecherniy vyipusk* [in Russian].
3. Alceste (1927, May 5). Gastrolі O. K. Saksaganskogo i M. K. Sadovskogo: “Natalka Poltavka” [Saksahanski and Sadovski tour: Natalka Poltavka]. *Izvestiya* [in Russian].
4. Alceste (1929). Tvorchiy shlyah GOSET’u [Artistical path of GOSET]. *Shkval*, 26 [in Ukrainian].
5. Bilyk, A. (2018) *Teatralnaya kritika Odessy* [The theatre criticism of Odessa]. Kherson: Gelvetika [in Russian].
6. *Dokumenti z arhivnoyi spravy Y. Buhbindera* [Documents from archival file of Buhbinder]. DA SBU, Kyiv. Spr. 38159. T. 1, 2 [in Russian and Ukrainian].
7. Evgenev (1927, July 24). K gastrolyam GOSETa [On the GOSET tour]. *Izvestiya* [in Russian].
8. Grynshyna, M. (2003) “Narodna” paradygma v ukraïnskomy teatri i teatralniy krititsi 20-h rokiv XX st. [“Folk” paradigm in Ukrainian theater and theater criticism of the 1920s]. *Mistetski obryvi*, 4/5, 245–256 [in Ukrainian].
9. Kuzyakina, N. (1969). Ivan Kocherga — teatralniy kritik [Ivan Kocherga as a theatre critic]. *Radyanske literaturoznavstvo*, 6, 25–38 [in Ukrainian].
10. Pakhucha, L. et al. (Eds.). (1985). *Gazety Radyanskoyi Ukrayini 1926–1929 rr.: katalog* [The newspapers of Soviet Ukraine in 1926–1929: A catalog]. Kyiv [in Ukrainian].
11. Pletnyov A. V. (1975). *Iz istorii stanovlennya sovetskogo teatra na Ukraine* [From the history of development of the Soviet theater in Ukraine] (Unpublished and undefended doctoral dissertation manuscript, The Museum of History of the T. Shevchenko Kharkiv Academic Drama Theatre) [in Russian].
12. Polyakova, Yu. (2011) *Teatralnaya periodika Kharkova (1917–1933): tipologiya, tematika, problematika*. [Theatrical periodicals

Література

1. БИЛЫК А. Театральная критика Одессы: [моногр.]. Херсон: [Гельветика], 2018. 179 с.
2. Гринишина М. «Народна» парадигма в українському театрі і театральній критиці 20-х років XX ст. // Мистецькі обрії. 2003. Вип. 4/5. С. 245–256.
3. Полякова Ю. Театральная периодика Харькова (1917–1933): типология, тематика, проблематика // Вісник Одеського національного університету. Сер.: Бібліотекознавство, бібліографознавство, книгознавство. 2011. Т. 16. Вип. 1/2 (5/6). С. 110–126.
4. Щукіна Ю. Особливості театральної критики Володимира Морського (1920-і — 1940-і рр.) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2018. Вип. 51. С. 70–83.
5. Газети Радянської України 1926–1929 рр.: У фондах ЦНБ АН УРСР: каталог / укл. Л. Пахуча та ін. Київ: [б. в.], 1985. 303 с.
6. Васильєв С. Опанування жанрів журналістики в рамках семінару з театральної критики: навч. посіб. Київ: Факт, 2008. 108 с.
7. Собіянський В. «Скепсис» ретрограда: Театральна-критична діяльність Є. Геніса в Одесі 1920-х рр. // Аркадія. 2008. № 3. С. 51–55.
8. Альцест. Мастерская «Березиль»: «Джимми Хиггинс» — Синклера // Известия: вечерний выпуск. 1925. 17 февр.
9. Альцест. Детский театр. — Бенефис Е. А. Брилла // Известия: вечерний выпуск. 1925. 28 апр.
10. Альцест. Творчий шлях ГОСЕТ’у // Шквал. 1929. № 26. С. 6/н.
11. Евгенев. К гастролям ГОСЕТа // Известия. 1927. 24 июля.
12. Альцест. Гастроли О. К. Саксаганского и М. К. Садовского: «Наталка Полтавка» // Известия. 1927. 5 мая.
13. Собіянський В. Театральна критика і мистецькі реалії «Березоля» (на матеріалі публікацій Хаїма Токаря) // Курбасівські читання. 2007. № 2. С. 221–233.
14. Документи з архівної справи Й. Бухбіндера // ДА СБУ, Київ. Спр. 38159. Т. 1, 2.
15. Токар Х. Вистави московського Госету в Харкові // Робітничка газета «Пролетар». 1930. 7 серп.

of Kharkov (1917–1933): typology, themes, problems]. *Visnyk Odeskoho natsionalnoho universytetu. Ser.: Bibliotekoznavstvo, bibliohrafoznnavstvo, knyhoznnavstvo, Vol. 16, 1/2(5/6)*, 110–126 [in Russian].

13. Schukina, Yu. (2018) Osoblivosti teatralnoy kritiki Volodimira Morskogo (1920-i — 1940-i rr.) [Features of theatrical criticism of Volodymyr Morsky (1920s–1940s)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 51*, 70–83 [in Ukrainian].

14. Sobiianskiy V. (2007). Teatralna kritika i mistetski realiyi “Berezolya” [Theatre criticism and art realities of “Berezil”]. *Kurbasivski chitannya, 2*, 221–233 [in Ukrainian].

15. Sobiianskiy V. (2009). Mitets u makrokosmi suspilstva 1920-h rokiv [Artist in the macrocosm of society in 1920s]. *Suchasni problemi doslidzhennya, restavratsiyi ta zberezheniya kulturnoyi spadshchiny, 6*, 414–422 [in Ukrainian].

16. Sobiianskiy, V. (2008) “Skepsis” retrograda: Teatralno-kritichna diyalnist E. Genisa v Odesi 1920-h rr. [Retrograde “skepticism”: Theatrical and critical activity of Ye. Henis in Odesa during the 1920s]. *Arkadia, 3*, 51–55 [in Ukrainian].

17. Tokar, C. (1930, August, 7). Vistavi moskovskogo Gosetu v Harkovi [Performances of Moscow GOSET in Kharkiv]. *Robotnichya gazeta “Proletar”* [in Ukrainian].

18. Vasyliiev, S. (2008). *Opanuvannya zhanriv zhurnalistyky v ramkakh seminaru z teatralnoi krytyky* [Mastering the journalism genres as part of a seminar on theater criticism]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].

16. Кузякіна Н. Б. Иван Кочерга — театральний критик // Радянське літературознавство. 1969. № 6. С. 25–38.

17. Собіянський В. Митець у макрокосмі суспільства 1920-х років: Театрально-критична діяльність Ісаака Туркельтауба // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. Київ: ІПСМ АМУ, 2009. Вип. 6. С. 414–422.

18. Плетнєв А. В. Из истории становления советского театра на Украине: (Театральный Харьков первого десятилетия после Октября): дис. ... д-ра. искусствоведа.: 17.00.02. Харьков, 1975. Музей історії театру Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка.

Собіянський В.

Театрально-критичні публікації у газетних виданнях України 1920-х років

Анотація. На матеріалі кількох газет 1920-х років проаналовано окремі театральні критичні публікації у розрізі їхньої тематики та жанрової специфіки та названо провідних театральних критиків України зазначеного періоду.

Оснoву для систематизації та порівняльного аналізу театральних критичних публікацій 1920-х років склали загальнонаукові методи дослідження, що базуються на емпіричних, описових принципах джерелознавчої роботи. Зокрема, біографічний метод дослідження — при спробі відтворити факти життя і діяльності окремих критиків, формування їхніх естетичних орієнтирів, відстеження особливостей індивідуального письма. При аналізі та класифікації статей театральних критиків використовувалися розробки у сфері теорії літературно-критичних жанрів.

Здійснено короткий огляд газетних періодичних друкованих видань, що виходили в Україні у 1920-ті роки та активно висвітлювали театральний процес. Відзначено кількісне збільшення статей про театр, їхню різножанровість та культурологічний масштаб. Зроблено спробу на прикладі критичної діяльності представників різних поколінь та осіб з різними естетичними орієнтирами простежити трансформацію критичної думки у газетах 1920-х. Розглянуто специфіку побутування театральної журналістики у тематичних додатках до щоденних газет.

Ключові слова: театральна критика, газетні видання, 1920-ті роки, жанри, публікації Х. Токаря, діяльність Є. Геніса, статті І. Кочерги, неопублікований лист К. Станіславського.

Стаття надійшла до редакції 23.02.2023

Ганна Іванюшенко Hanna Ivaniushenko

Аспірантка, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

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

e-mail: i_anna@ukr.net | orcid.org/0009-0005-6423-5452

Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові

Етапи становлення

Lviv Early Music Festival Stages of Development

Анотація. Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові є одним з наймасштабніших та найвизначніших мистецьких форумів в Україні та в Центрально-Східній Європі. Програми фестивалю формуються з урахуванням актуальних тенденцій в історично інформованому виконавстві та історії ранньої музики. Частиною програм кожного форуму присвячено українській старовинній музиці. Від першого фестивалю помітне прагнення організаторів презентувати якомога різноманітнішу програму, що включає не лише твори високого бароко, знайомі львівській публіці за концертами в Будинку органної музики та Філармонії, а й музику Середньовіччя та Відродження. Українська давня музика переважно представлена хоровою церковною традицією у виконанні колективів «Калофонія», «А Cappella Leopoldis», «Сарматика», «Хореа Козацька» тощо. Освітня програма фестивалю неабияк посприяла розвитку професійного виконавства у Львові. Значний вплив на професійне зростання львівських виконавців давньої музики мали спільні програми з європейськими музикантами. 2022 року на тлі повномасштабного російського вторгнення фестиваль приєднався до проєкту Львівської національної філармонії «Україна 2022. Музи не мовчать», який має на меті популяризацію українського мистецтва та збір коштів на підтримку українських музикантів.

Ключові слова: українська музична культура, Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові, історично інформоване виконавство, давня музика, музична інтерпретація, музично-громадська діяльність Романа Стельмащука.

Постановка проблеми. Реконструкція дистанційованої у часі культури, її жанрово-стильового компонента, з одного боку, потребує мобільних, модифікованих форм і методів практичної презентації, а з іншого — глибокого наукового осмислення та інтерпретації давніх джерел, пов'язаних із часопростором самої творчості. Саме тому синтетичний та інтегративний Фестиваль давньої музики у Львові є найпродуктивнішою формою презентації культурних надбань з широкими комунікативними можливостями з точки зору реконструкції давньої музичної культури та історично інформованого виконавства. Його проведення сприяє не лише творчому обміну між митцями, організаторами та поціновувачами, а й безпосередньо у практичній площині реалізує інтегративний діалог давніх культур в єдиному художньо-виражальному просторі. Динамічна реконструктивна мистецька проблематика (відновлення забутих творчих імен, музичних інструментів, трактатів, маніфестів та музичних композицій), соціокультурний фактор (аудіальна затребуваність давньої музики серед широких кіл реципієнтів), необмеженість заявлених тематичних

зрізів з метою наукового осмислення та виконавського втілення у рамках фестивалю, крос-культурні діалоги та реконструкція самотності регіональних мистецьких надбань давньої культури, і, нарешті, взаємодія різних жанрово-видових полів музичної практики в єдиному художньому просторі фестивалю — ці компоненти соціокультурного і художнього дискурсів пояснюють дедалі більшу потребу у здійсненні таких художніх проєктів. Комплексний аналіз особливостей функціонування Фестивалю давньої музики у Львові з метою окреслення етапів його становлення складає **актуальність** цієї статті.

Аналіз етапності розвитку фестивалю, програмного компоненту його організації дозволить систематизувати та розширити наукові уявлення про цей процес у сучасному мистецтвознавстві і культурології та складе мету цієї статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретично-методологічною базою дослідження стали праці з проблем формулювання термінології, структури та функцій фестивального процесу, фестивального руху

як соціокультурного феномену, художнього наповнення фестивалів (Ірина Бермес [2]), Олена Іванова [3], Михайло Швед [9].

Виклад основного матеріалу. «Фестиваль давньої музики у Львові» розпочав свою історію у 2003 році, одразу представивши львівській публіці програму, амбітну з точки зору і учасників, і репертуару. З першого ж фестивалю можемо зауважити ряд моментів, які вплинули як на подальший розвиток самого фестивалю, так і на формування професійного середовища виконавців давньої музики у Львові. З одного боку, це участь виконавців з Європи, що дало змогу львівським музикантам почути на практиці специфіку історично інформованого виконавства, ознайомитись зі звучанням історичних копій інструментів, відкрити для себе новий репертуар. Варто відзначити, що від першого фестивалю було закладено традицію проведення наукових конференцій та майстер-класів за участі українських та європейських науковців та виконавців, що сприяло формуванню середовища для вивчення та виконання давньої музики у Львові, створенню та професійному розвитку нових колективів, які спеціалізувались на виконанні давньої музики, а згодом — і появі нових навчальних дисциплін у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка.

Якщо звернутися до програм перших п'яти фестивалів (2003–2008), то можна зауважити доволі широку географію учасників. Так, на першому фестивалі виступали колективи з Польщі: «Cappella all'Antico», Замость, кер. Кшиштоф Обст; «Les Amis», Гданськ, «Bianko Fiore», Гданськ, кер. Маґдалена Варжава; «Dekameron», Варшава, кер. Тадеуш Чехак; «Collegio di Musica Sacra», Вроцлав, дир. Анжей Косендяк; ансамбль «Ritornello», з Праги, Чехія, кер. Міхаел Поспішил. Відбувся концерт, формат якого згодом стане однією з родзинок фестивалю: проект за участі українських та європейських музикантів. У 2003 році це була програма «Вокальна та інструментальна музика бароко», що об'єднала на сцені швейцарську вокалістку Тетяну Польш-Луценко (Базель), київську клавесиністку Ларису Бондар та львівську сопіларку Божену Корчинську. Окрім цього публіці було представлено декілька цікавих львівських колективів: вокальний ансамбль «A cappella Leopoldis» (колектив, що об'єднав ентузіастів давнього співу — як музикантів-професіоналів, так і аматорів і на той момент уже був учасником кількох курсів з виконання барокової музики; художній керівник Роман Стельмащук, диригент Людмила Капустіна), вокальний ансамбль студентів регентського факультету Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка «Калофонія» під керівництвом о. диякона Тараса Грудового та два інструментальні колективи: «Ground-Folk», керівник Сергій Тимошенко; та «Ricerca», керівник Андрій Легкий.

Якщо говорити про репертуар фестивалю, то варто відзначити ще одну особливість, яка зберігається протягом усієї його історії. З одного боку, надзвичайно широко

представлена європейська давня музика різних стилів та періодів. Це і середньовічна музика (програми ансамблю «Cappella all' Antico», програма «Пісні і танці середньовічної Європи» ансамблю «Ground-Folk», програма «Cantigas de Santa Maria» ансамблю «Dekameron»), і ренесансна (програма інавгураційного концерту ансамблю «Cappella all' Antico»). Барокова музика прозвучала у програмах квартету «Ritornello» (чеська барокова музика XVII століття), спільній концертній програмі квартету «Ritornello» та ансамблю «A cappella Leopoldis» (Жалобні співи Гайнріха Шютца). З музикою композиторів італійського бароко Дж. Б. Перголезі та А. Бонончіні львівську публіку познайомив колектив «Collegio di Musica Sacra» під орудою А. Косендяка; ансамбль «Ricerca» представив програму музики раннього бароко (зокрема К. Монтеверді, А. Язембського, Г. Персела, Г. фон Бібера та ін.), твори представників високого бароко (Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, А. Скарлаті та ін.) презентували Т. Польш-Луценко, Л. Бондар та Б. Корчинська.

З іншого боку, від першого ж фестивалю бачимо в програмах українську музику, в основному у хоровому виконанні. Так, ансамбль «Калофонія» під керівництвом Т. Грудового представив програму «Українська церковна музика XVI–XVII ст.», що складалася із піснеспівів українських ірмологіонів, кантів св. Дмитрія Ростовського та партесних мотетів. Окрім цього, в межах фестивалю відбувся курс майстерності Міхаела Поспішила (Прага) для учасників ансамблю «A cappella Leopoldis» з програмою творів Гайнріха Шютца. Також відбулася конференція з історії церковної музики, організована інститутом літургії Українського католицького університету за участі науковців з України, Болгарії, Польщі, Росії, Білорусії та Румунії на тему «Київ і київська спадщина в історії церковного співу».

Наступний фестиваль відбувся 7–22 жовтня 2004 року. Якщо говорити про учасників, можемо зауважити як нові імена (Гельга Зоммер (Базель); Петра Носкайова, Яна Семерадова, Ігор Герцог (Прага–Братислава); «Майстерня пісні» (Львів), кер. Наталка Половинка, Сергій Ковалевич; «Vita nova» (Львів–Київ); «Львівські менестрелі» (Львів, кер. Лена Слопак), так і вже знайомих за першим фестивалем музикантів: Тетяна Польш-Луценко (Базель), ансамбль «Dekameron» (Варшава), львівські вокальні колективи «A cappella Leopoldis» та «Калофонія». Програма фестивалю була не менш різноманітною. Можна відзначити цікавий проект «Життя Марії», в якому поєднані григоріанські хорали у виконанні «A cappella Leopoldis» під керівництвом Т. Польш-Луценко та поезія Райнера Марії Рільке, яку читали Гельга Зомер (Базель) та Наталка Половинка (Львів). Не менш цікавим було зіставлення в одній програмі «Покутних і жалобних співів епохи бароко» Musikalische Esequien Гайнріха Шіца (1585–1672) та чотирьох 12-голосних українських партесних

концертів анонімних авторів початку XVIII століття) у виконанні ансамблю «A cappella Leopoldis» та органіста Віталія Чижевського. Інструментальна музика XIII–XV століть була представлена у виконанні ансамблем «Львівські менестрелі» під керівництвом Олени Слопак. Консортну англійську музику XV століття виконав колектив «Vita nova», що об'єднав львівських та київських музикантів. Італійські мадригали XVI століття прозвучали у виконанні музикантів з Чехії та Словаччини. Українську музику репрезентували ансамбль «Каллофонія» (програма «Церковна монодія») та Майстерня пісні Натаки Половинки (програма ІРМОС, «Давні духовні напиви»). Завершила фестиваль програма «Пісні палігримів середньовічної Іспанії» у виконанні варшавського ансамблю «Dekameron». Також було проведено круглий стіл із питань виконання давньої музики за участю науковців та виконавців.

Фестиваль, що відбувся 8–23 жовтня 2005 року, цікавий появою на сцені камерних та симфонічних оркестрів (Камерний оркестр «Leopoldis» Львів, кер. Ярослав Мигаль; NSO Львів, дир. Гунгард Маттес), розширенням географії учасників. Так, у програмі «Про кохання — від Персела до Джемініані», яку виконали студенти Schola Cantorum Baseliensis, брали участь музиканти з різних країн, які не були представлені на попередніх фестивалях: Камілла де Фалейро (Бразилія), Ільце Грудале (Латвія), Бен'ямін Аляра (Франція). Зі знайомих львівській публіці за першими фестивалями учасників варто відзначити львівських органістів Н. Величко та В. Чижевського, ансамблі «Ground-Folk», «Каллофонія» та «A cappella Leopoldis». Б. Корчинська презентувала програму «Віртуозні сонати XVIII століття» спільно із львівськими музикантами М. Драганом (клавесин) та Г. Жук (віолончель).

Швейцарія була представлена декількома колективами і проектами. Це вже згаданий концерт студентів Schola Cantorum Baseliensis та одразу дві концертні програми за участю базельських колективів «Ars Leonis Basel», «Ortino Musicale» та солістів Т. Польш-Луценко та Верени Краузе під орудою українсько-швейцарського диригента Богдана Шведа. Вперше львів'яни мали змогу почути ансамбль з Києва «Музичні Асамблеї» (керівник Денис Поддячий), «Nortus Artium» (Краків, Польща) а також «Придворний балет Ardente Sole» (Краків, Польща, кер. Романа Агнел) та «Consortium Sedinum» (Щецін, Польща, кер. Уршуля Ставіцька). Вперше в концертах фестивалю взяв участь камерний хор «Gloria» під орудою Володимира Сивохіпа.

До програми традиційно було включено музику відомих широкому загалу композиторів епохи бароко (Д. Скарлатті, А. Вівальді, А. Кореллі, Г. Ф. Гендель, Г. Персела, Й. С. Бах, Д. Букстехуде та ін.), прозвучала музика середньовічної Франції (твори анонімних авторів XII–XV століття), а також вперше — інструментальна музика Д. Бортнянського та М. Березовського.

Так само дебютували на фестивалі твори класиків (вертюра «Егмонт» Л. ван Бетховена, Концерт для віолончелі з оркестром до-мажор Й. Гайдна та Симфонія 40 соль-мінор В. А. Моцарта).

Вперше публіка мала змогу побачити програму історичного придворного танцю в концерті «Музика і танець на дворах Європи. Італія–Польща–Австрія» («Придворний балет Ardente Sole» (Краків, Польща, кер. Романа Агнел) та «Consortium Sedinum» (Щецін, Польща, кер. Уршуля Ставіцька). Варто відзначити виконання шедеврів ораторійно-кантатного жанру («Gloria» та «Magnificat» А. Вівальді, «Magnificat» К. Монтеверді). Українську музику було поєднано з церковною музикою Італії та Англії у програмі ансамблю старовинного співу «Музичні Асамблеї», а також у програмі «Великопісні напиви українських ірмологіонів» вокального ансамблю «Каллофонія».

Фестиваль, що відбувся 3–15 вересня 2006 року, вперше отримав тематичну назву «Львів 750». Своєрідною присвятою ювілею міста стало виконання «Missa Paschalis» Мартіна Леополіти (1530–1589) ансамблем «A cappella Leopoldis» спільно з колективом із Щецина «Consortium Sedinum» (керівник Уршуля Ставіцька, диригент Павел Осуховські), ансамбль «Gratia juvenis» (Нова Деуба, Польща, керівники Єжи та Яніна Любера). Вперше на фестивалі завітали лютист Гопкінсон Сміт (Базель), київська клавесиністка, засновниця класу клавесину в Національній музичній академії України імені Петра Чайковського, професор Світлана Шабалтіна, Александра Раволь (меццо-сопрано, Німеччина), Лейла Шаєт (скрипка, Базель), Мартіна Бішоф (альт, Базель). Також вперше на фестивалі було запрошено відомих львівських виконавиць Лідію Шутко (скрипка) та Анну Станько (клавесин), виступив українсько-швейцарський піаніст Андрій Драган, «Leo Brass Quintet» (Львів) та сопілковий квінтет «Дудаліс» (Львів). Як і в попередніх фестивалях, участь брали львівські вокальні колективи «A cappella Leopoldis» та «Каллофонія», оркестри INSO Львів (диригент Гунгард Маттес, Цюрих) та камерний оркестр «Leopoldis» (керівник Я. Мигаль, диригент Б. Швед (Базель)), органісти В. Чижевський та Н. Величко, Т. Польш-Луценко та В. Краузе (Базель), ансамблі «Львівські менестрелі» та «Ritornello».

Варто звернути увагу на спільні проекти, що об'єднували українських та європейських музикантів. Це програма «Музичні пам'ятки Львова і Ченстохова» («A cappella Leopoldis» (Львів) спільно із колективом із Щецина «Consortium Sedinum»), програма «Музика Моцарта та його епохи» у виконанні ансамблю солістів зі Швейцарії (Лейла Шаєт та Мартіна Бішоф), Чилі (Вероніка Півонка), Нідерландів (Сімон Стуйтєнс), Чехії (Мірослав Ровенські), Німеччини (Александр Гельде), Угорщини (Флора Падар), України (Вікторія Курилова та Галина Жук).

На заключному концерті фестивалю прозвучала програма «Діалоги кохання» до десятиріччя камерного оркестру «Leopolis» із творів В. А. Моцарта та К. В. Гюка за участі європейських та українських музикантів. Вперше на фестивалі лунала сольна клавесинна програма «Клавесинова музика України і Росії XVIII століття» у виконанні С. Шабалтіної. Цікаву програму «Церковна музика у Львові близько 1700. Зі східної і західної традицій», що складалась з напівів з Львівського «Ірмологіону» 1709 року та інших ірмологіонів, а також творів Мартіна Леополіти та Гайнріха Шюца, представив вокальний ансамбль «Калофонія». В інституті літургійних наук УКУ відбулась презентація компакт-диска «Постові напиви українських ірмологіонів XVI–XVII століть» ансамблю «Калофонія».

Також відбувся науково-практичний семінар з питань виконання лютневих табулатур, особливостей Львівської лютневої табулатури, ролі і місця чеської музики в європейському бароко, проблем і перспектив виконавства давньої музики в Україні та ін. за участю Мартіни Каплани (Прага), Томаса Найбрта (Прага), Міхаела Поспішила (Прага), Гопкінсона Сміта (Базель), Степана Тихоненка (Ужгород), Наталії Швець (Львів).

У Львівській державній музичній академії ім. М. В. Лисенка було проведено круглий стіл з питань дослідження і популяризації клавірної спадщини українських композиторів і проблем та перспектив клавесинового виконавства в Україні за участю Світлани Шабалтіної (Київ), Анни Гадецької (Київ), Євгенії Ігнатенко (Київ) та Любові Кияновської (Львів).

П'ятий фестиваль давньої музики у Львові (2–15 жовтня 2007 року) приймав учасників зі Швеції — ансамбль «Laude Novella». Також відбувся знаковий концерт, в якому вперше у Львові прозвучали концерти Й. С. Баха для двох, трьох та чотирьох клавесинів з оркестром у виконанні Ельжбети Стефанської (Краків), Маріко Като (Краків), Уршулі Ставицької (Щецін), Світлани Шабалтіної (Київ), оркестру «Leopolis» (Львів) під орудою Павла Осуховського (Щецін). Вперше у концертах фестивалю брали участь музиканти з Росії. Ансамбль «Laterna Magica» (Санкт-Петербург) представив програму «Латина і танці», що складалась із англійських і французьких кондуктів XIII століття та італійських істанпіт XIV століття.

Традиційні співи Києво-Печерської лаври прозвучали у виконанні Львівської державної чоловічої хорової капели «Дударик» під орудою Миколи Кацала, цей колектив теж уперше брав участь у фестивалі. Також було представлено концерти з інструментальною музикою високого бароко (Лідія Шутко, Остап Шутко, Ольга Шутко, Анна Станько (Львів), Світлана Шабалтіна (Київ), Божена Корчинська (Львів), Юлія Білоусова (Київ), Надія Величко, Віталій Чижевський (Львів)). «Nortus Artium» (Краків, Польща) запропонували програму «Музична подорож древньою Європою».

Українська музика на цьому фестивалі була репрезентована трьома проектами: «Радуйся. Напиви до Богородиці» («Майстерня пісні», Наталя Половинка, Львів), «Традиційні співи Києво-Печерської лаври» («Дударик», Львів), і сторінкою українських ірмологіонів («Калофонія», Львів).

У межах фестивалю відбулась презентація компакт-диска «Сіде Адам прямо рая» «A cappella Leopolis» (Львів). Також було проведено курс майстерності учасників ансамблю «Dekameron» (Варшава, Польща, кер. Тадеуш Чехак) для львівських ансамблів «A cappella Leopolis» та «Львівські менестрелі». У програмі — вивчення і виконання пісенного кодексу XIII століття «Carmina Burana».

В Унівській Свято-Успенській лаврі відбулася V Міжнародна конференція з історії церковної монодії та гімнографії, присвячена 150-ій річниці від дня народження львівського літургиста і богослова Петра Франца Крип'якевича. Організатори: Інститут літургійних наук УКУ, Кафедра музичної україністики ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Учасники наукової дискусії — провідні богослови, літургисти та музикознавці Німеччини, Польщі, Росії та України. Вперше у конференції взяла участь представниця наукових кіл Фінляндії — Марія Тракало-Розченко.

Наступні сім фестивалів також були тематичними. Фестиваль, який відбувся 3–12 жовтня 2008 року, отримав назву «3 часів Речі Посполитої». Не дивно, що саме на цьому фестивалі вперше були запрошені музиканти з Білорусі (ансамбль «Стари Ольса» (Мінськ) та Литви (ансамбль «Banchetto Musicale» (Вільнюс, кер. Юрате Вічіене). Якщо говорити про репертуар, то можемо відзначити спробу продемонструвати широку палітру музики, що звучала у XVI–XVII століттях на теренах Речі Посполитої. Українську музику представила Майстерня пісні під керівництвом Н. Половинки у програмі «Коло козацької доби», ансамбль «Калофонія» та хорова капела «Дударик» (Львів) у програмі «Дві українські літургії XVIII ст.».

Музику Великого князівства Литовського виконав ансамбль «Стари Ольса», українські та польські мелодії з музичних збірок XV–XVII століть прозвучали у виконанні ансамблю «Львівські менестрелі». Із програмою «Музика і танець у Вільнюському Палаці Кохання 1625 року» виступив ансамбль «Banchetto Musicale».

Також варто відзначити програми за спільної участі українських та європейських музикантів, які стали своєрідною візитівкою саме львівських фестивалів давньої музики. Так, шостий фестиваль відкривала програма «Церковна музика на Вавелі поч. XVIII ст.» у виконанні «A capella Leopolis» та ансамблю із Щеціна «Consortium Sedinum» під батутуєю Павла Осуховського.

Київська клавесиністка Світлана Шабалтіна разом із Норбертом Роденкірхеном (флейта траверсо, Кельн) представили програму «Музика при дворі королеви

Марії Казиміри в Римі». Вперше у Львові прозвучала «Польська Різдва меса з Вільнюської органної табулатури XVII ст.» у виконанні львівських музикантів («A capella Leopoldis», «Калофонія», Н. Величко, Г. Жук, Г. Іванюшенко) під керівництвом Тетяни Польш-Луценко (Базель). Ще один спільний україно-польський проєкт завершував фестиваль. У програмі «Музика королівських міст на воді» до ансамблю «Starck Comrane» (Краків, барокова труба та керівництво Томаш Слюсарчик) приєдналась львівська органістка Надія Величко. Вперше концерти фестивалю вела київська музикознавиця Анна Гадецька.

На фестивалі, що відбувся 10–20 жовтня 2009 року й отримав назву «3 часів Гетьманщини», виступив київський ансамбль «Хореа Козацька». Він використовує старовинні музичні інструменти, що звучали під час військових вправ руського лицарства — шляхти і козацтва, побутували в дворацьких капелах української аристократії, а також інструментарій традиційного українського епосу — кобзарів, бандуристів та лірників. Вперше на фестивалі виступив Олег Тимофеев (лютня, гітара, штат Айова, США). Також було запрошено ансамбль середньовічної музики «Insula Magica» з Новосибірська. На концерті фестивалю виступили знані польський клавесиніст, органіст та диригент Марек Топоровський, який став активним учасником подальших фестивалів, та британський контртенор Пол Ессууд.

Програма фестивалю охопила музику понад двох століть. На відкритті у виступі ансамблю «Стари Ольса» «Пісні лицарів Великого князівства Литовського і Королівства Польського» прозвучали твори анонімів XVI–XVIII століть у містерії «Сарматський реквієм», яку виконали «A capella Leopoldis», Польська Оркестра XVIII століття (консорт барокових духових інструментів під керівництвом Томаша Слюсарчика), Марцін Воляк (бас, Краків) та Пол Ессууд (контртенор, Лондон). Під орудою Марєка Топоровського прозвучали два реквієми польських композиторів XVII–XVIII століть: «Conductis funebris» Ѓжегожа Горчицького та «Missa Requiem» о. Даміана Стаховіча.

Програму «Музичний світ родини Розумовських», яка складалась із творів Й. К. Баха, Я. К. Вангала, Й. Мислівечека, Дж. Б. Саммартіні, Й. Гайдна та Л. ван Бетховена представили львівській публіці С. Шабалтіна (клавесин, Київ), Зарема Бакірова (флейта, Київ) та Г. Жук (віолончель, Львів). Уже відомий львів'янам із попереднього фестивалю шведський ансамбль «Laude Novella» виступив із сольною програмою «Музика Півночі: в палаці і в хатині», а також у спільному із Новосибірським колективом «Insula Magica» проєкті «Відлуння Полтави», в якому прозвучала придворна музика Карла XII та Петра I і твори з манускрипту полоненого під Полтавою шведського гобоїста Густава Блідстрема, написані ним у сибірсько-му засланні.

Українські канти і хорова музика були представлені у програмі «Зустріч на полі бароко» у виконанні хорової чоловічої капели «Дударик», Н. Половинки та бандуриста Юрія Фединського (Нью-Йорк, США). Цікавим є те, що концерт завершили «Український кант» в опрацюванні Романа Стельмашука та «Оранта» Ганни Гаврилець на вірші Софії Майданської.

Восьмий фестиваль давньої музики, «Музичний Львів і спадщина Габсбургів», відбувся 1–12 жовтня 2010 року. Габсбурзький період історії Львова окреслюється 1772–1918 роками. Твори цього періоду склали основу програм фестивалю, які було присвячено музиці, створеній у Львові та у Галичині.

Вперше широко була представлена музика Франца Ксавера Моцарта. Його авторська програма за участі львівського хору «Євшан», оркестру INSO і диригента Гунгарда Маттеса включає декілька творів, що не виконувались півтори сотні років. Керівники хорової капели «Дударик» пп. Микола Кацал та Дмитро Кацал у своєму концерті звернулися до музики композиторів «Перемишльської школи» і наступних поколінь українських композиторів Галичини, які виконуються незаслужено рідко.

«Музичні пам'ятки з галицьких церковних архівів» — це культові твори «доби сарматизму», невідомі широкому загалові: музика о. Даміана Стаховіча і Томаша Шеваровського, значна кількість творів якого увійшли в реєстр львівського Собору св. Юра, виконали «A capella Leopoldis» і Польська Оркестра XVIII століття. Програма «Органна музика Львова XVI — початку XX століття» у виконанні органістки Надії Величко включала твори польських, австрійських та українських композиторів, що мали вплив на полікультурне середовище габсбурзького Львова. Твори, характерні для побутового музикування, були показані в програмі «Галицькі музичні розваги XVI — початку XX століття» за участі виконавиці на клавесині та фортепіано Світлани Шабалтіної. Музичний простір давнього Львова передали такі програми, як «Дворами династії Габсбургів», «Твір Гайдна. Вечір в Естергазі», «3 музичні "золотої доби". Дж. Фрескобальді та його спадкоємці в Австрії XVIII століття», «Орган XVIII століття». Габсбурзькі музичні традиції представили також і західні виконавці — гамбіст Хосе Васкес та його знаменитий «Orrheon Consort» (Австрія), Джуліан Купер (орган, Великобританія) та Крістофер Стембрідж (клавесин, Великобританія). Під батотою диригента Станіслава Веляника у виконанні великого польсько-українського ансамблю виконавців прозвучала фінальна програма фестивалю, яка складалась із музики віденського класицизму. Варто відзначити той факт, що Станіслав Веляник є не лише симпатиком, а й одним з ініціаторів заснування «Фестивалю давньої музики у Львові». У межах фестивалю пройшла виставка музичних стародруків початку XX століття з приватних колекцій.

Якщо говорити про учасників фестивалю, варто відзначити провідних європейських виконавців: органіста Джуліана Купера (Велика Британія), клавесиніста Крістофера Стембріджа (Велика Британія, Австрія), гамбіста Хосе Васкеса (Австрія). Вперше львівська публіка почула консорт віол да гамба («Orpheon Consort»). Також вперше в такому обсязі було представлено музику Галичини XIX — початку XX століття та творчість Франца Ксавера Моцарта.

Дев'ятий фестиваль давньої музики у Львові отримав тематичну назву «Слідами Львівської лютневої табулатури» і відбувся 17–29 жовтня 2011 року.

Низку концертних програм було присвячено саме цій збірці. Так, у виконанні Т. Польт-Луценко (спів, Базель), Б. Корчинської (сопілка, Львів) та Олега Тимофєєва (лютня, Айова, США) прозвучала програма «Кохання до смерті чи смерть від кохання. За Львівською лютневою табулатурою», яка включала композиції з Львівської лютневої табулатури, збірки «Богогласник», виданої у 1790–1791 роках у Почаєві, а також два літургійні твори з Вільнюської органної табулатури.

Британський клавесиніст Крістофер Стембрідж представив програму «Англійська, італійська та іспанська музика XVII століття включно з творами композиторів, представленими у львівській лютневій табулатурі», в якій прозвучали твори В. Берда, Дж. Фрескобальді, А. де Кабесона, Дж. Доуленда та ін.

Ансамбль «Львівські менестрелі» виконав програму «Львівська лютнева табулатура з розшифровок Леві Шептовіцького». Потрібно зазначити, що Львівська лютнева табулатура була темою докторської дисертації п. Леві Шептовіцького, який 2003 року блискуче захистив її в паризькій Сорбонні. Ще одна програма, присвячена Львівській лютневій табулатурі, — «Львівська лютнева табулатура в сарматському стилі» — прозвучала у виконанні київських гуртів «Хореа Козацька» та «NOVA радість», а також спільного україно-американського проекту «Sarmatica», що став логічним завершенням перебування в Києві як стипендіата Фулбрайта американського лютніста, гітариста та музикознавця Олега Тимофєєва.

Окрім О. Тимофєєва, на фестиваль було запрошено польський дует «Lute Duo» (Варшава) у складі Анни Ковальської (барокова гітара) та Антона Бірулі (теорба). Вони виконали програму «Baroque insight», що складалася з творів для гітари та теорби. Цей особливий ансамбль двох інструментів був поширений в європейській бароковій інструментальній музиці.

Окрім Львівської табулатури, львівська публіка протягом дев'ятого фестивалю давньої музики у Львові могла ознайомитись і з іншими збірками. Це вже згадана Вільнюська органна табулатура, «Різдвяна меса» з якої у виконанні Н. Величко, Г. Іванюшенко, О. Тимофєєва, А. Наконечного, Я. Мигалья, хору «A capella Leopoldis»,

диригентів Л. Капустіної, Т. Грудового та Т. Польт-Луценко (мистецьке керівництво) відкривала фестиваль. Музика давньої Трансильванії, зокрема з «Кодексу Яноша Кайони» прозвучала у спільному проєкті хору «A capella Leopoldis», ансамблів «Laude Novella» (Швеція) та «Castrum Hung» (Ужгород). Також ансамбль «Laude Novella» представив ще одну цікаву програму «Piae Cantiones. Північні шкільні пісні XVI століття в безлічі звучань».

Вперше на фестивалі лунала музика для клавесину в чотири руки. Програму «Mozart. Opus magnum в 4 руки» із творів В. А. Моцарта виконав київський дует у складі Світлани Шабалтіної та Ольги Шадріної-Личак (Київ). Львівські музикантки Н. Величко (орган) та Г. Іванюшенко (клавесин) представили програму «Золота доба іспанської клавірної музики».

Варто відзначити ще два концерти, що об'єднали львівських музикантів та гостей фестивалю. Це програма «3 репертуару київського ансамблю "Гармонія". Від Львівської табулатури до симфонії Бортнянського», в якій львівські музиканти Г. Іванюшенко, Б. Корчинська, Р. Мельник, струнний квартет «Leopoldis» виступали під мистецьким керівництвом київської клавесиністки С. Шабалтіної.

На закритті фестивалю прозвучала програма «Monarca della tromba. Музика на королівських дворах Європи XVII–XVIII століття» у виконанні Марека Топоровського (орган, Варшава) та українсько-польського консорту барокових труб «Starck Compagna» під керівництвом Томаша Слюсарчика (барокова труба, Краків).

Дев'ятий фестиваль був багатим на різні мистецькі імпрези. Так, відбулася презентація документального фільму про давню музику в Україні «Мрії про минуле» (реж. О. Тимофєєв, США), відкриття виставки «Барви барокової музики», огляд виставки музичних рукописів та стародруків з бібліотечних фондів, а також презентація компакт-диска «Музика габсбурзького Львова».

Особливістю десятого ювілейного фестивалю (13–23 жовтня 2012 року) — «Похвала музиці або Львівська Цециліада 2012» — стала велика кількість спільних проєктів львівських музикантів із київськими, російськими та європейськими колегами. На відкритті у програмі «Влада музики» з творів Г. Ф. Генделя на сцені зустрілись уже знайомі львів'янам Фестивальний оркестр «Ars Leonis» (Біннінген / Львів), диригент Богдан Швед (Базель), Верена Краузе (Базель), Надія Величко, ансамбль «A capella Leopoldis». Також у Львові дебютували «Perio-хор» (Біннінген / Базель) та Джованні Кантаріні (Ріміні).

Вперше львівська публіка мала змогу почути ансамбль «Audite silete Musica» (Грестен, Австрія) під керівництвом гамбіста Петера Беновіча. Цей колектив представив програму «Music for a while» спільно з львівськими виконавцями Анастасією Арбузовою,

Володимиром Андрущак, Божею Корчинською та Ганною Іванюшенко. Оркестр Фондації «Академія давньої музики» (Щецін) під батуту Павла Осуховського (Щецін) разом з ансамблем «A capella Leopolis» виконав програму «Церковна музика королівських міст Кракова і Варшави» із творів Г. Горчицького та М. Мільчевського, які пролунали не лише у Львові, а й у римо-католицькому костелі Семи страждань Матері Божої у місті Сколе Львівської області. Цей концерт був першим концертом фестивалю, що прозвучав за межами Львова. Також «A capella Leopolis» виступили на разом із консортом «Starck Compagnau» (Краків, керівник Томаш Слюсарчик) та органістом Марек Топоровським із програмою «Невідома музика уніатської церкви», яка складалася з творів М. Дилецького, Т. Шеверовського та ін. і була присвячена десятиріччю ансамблю «A capella Leopolis».

Струнний квартет «Leopolis», Анастасія Арбузова, Ганна Іванюшенко, Ярослав Мигаль приготували програму спільно із виконавцями з австрійського міста Грац Соломією Максимів та Дмитром Жовніровичем (блок-флейти). Із програмою «Пляжне середньовіччя» виступив ансамбль «Gardarica», що об'єднав виконавців із Санкт-Петербурга, Києва та Львова. Два концерти на фестивалі склалися з програм для двох клавішних інструментів. Так, у програмі «Музика французьких королів» прозвучали твори французьких композиторів у виконанні Н. Величко (орган) та Г. Іванюшенко (клавесин), а у концерті «Сад музичних рідкостей» львів'яни мали змогу почути твори для двох клавесинів у виконанні С. Шабаліної та Н. Сікорської (Київ).

Крістофер Стембрідж (Велика Британія) представив програму «Два різномінеровані клавіри», в якій ознайомив публіку із різними видами історичних темперацій. Київські колективи «Нова радість» та «Хорея козацька» виконали програму «Зі сторінок "Почаївського богогласника"». Завершив фестиваль «Габсбурзький бал у Львові» у виконанні оркестру «CORda Cracovia» (Краків) під орудою С. Веляника (Краків) за участі львівських солістів М. Лаби (сопрано) та М. Драгана (фортепіано).

З нагоди ювілейного фестивалю пройшла виставка фотографій «10 років з давньою музикою у Львові», яка висвітлювала події фестивалю за весь період його існування (2003–2012). На виставці було використано фотографічні миті з імпрез фестивалю С. Брига, Р. Дідика, Т. Стефанишина, Р. Стиранки, Б. Яскевича, О. Шамова та ін.

Одинадцятий фестиваль — «Майстерня барокової музики» — відбувся 22–29 червня 2013 року. Саме під час цього фестивалю було проведено безпрецедентну для Львова серію майстер-класів з інтерпретації давньої музики, де викладали провідні європейські виконавці. Курс барокового виконавства на трубі провів Томаш Слюсарчик (Краків), із особливостями виконання

на віолі да гамба українських музикантів знайомив Петер Беновіч (Австрія), а професор Марек Топоровський (Катовіце, Варшава) провів курс вивчення і застосування барокових строїв.

Цікавим є той факт, що курси відбувались не лише в Будинку органної та камерної музики, багаторічного партнера фестивалю, а й в аудиторіях Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (курс Т. Слюсарчика) та Львівського музичного коледжу ім. С. Людкевича (курс М. Топоровського).

Учасники курсу барокового виконавства на трубі разом зі своїм наставником Т. Слюсарчиком та органісткою Н. Величко представили концерт «Monarca della tromba». Результати занять на курсі Петера Беновіча можна було почути з концерту «Consort song», в якому разом із львівськими солістами А. Арбузовою (сопрано), Р. Гунько (меццо-сопрано), Ю. Гадзецьким (бас), І. Корунжак (сопілки), Г. Іванюшенко (клавесин) виступив гамбовий консорт, до складу якого увійшли музиканти з Києва та Ужгорода під керівництвом П. Беновіча. Свої враження від курсу професор Марек Топоровський (Музична академія ім. К. Шимановського, Катовіце, Польща) виклав у статті «Формування навичок свідомого інтонування через практику настроювання клавішних інструментів у історичних системах темперацій: педагогічний досвід Польщі» у журналі «Актуальні питання мистецької освіти та виховання» [6].

Також своєрідним продовженням «навчальної» теми став концерт юних віртуозів з Києва, дванадцятирічних скрипалів Іллі Бондаренка та Тетяни Жмендяк, у супроводі знаних київських виконавців Олени Жукової (клавесин) та Ігоря Пацовського (віолончель). Марек Топоровський, відомий львів'янам як диригент та органіст, на цьому фестивалі виступив не лише як блискучий лектор-музикознавець, але і як чудовий піаніст, виконавши разом з Ганною Іванюшенко у програмі «Slave duo. Музичний салон в Соломі Крушельницької» програму з творів Д. Бортянського, Й. К. Баха, Т. Лешетицького, А. П'яццоли, А. Рубінштейна та львівського сопілкаря та композитора М. Корчинського. Як клавесиніст М. Топоровський виступив у програмі «Кольорове бароко» у складі українсько-польського тріо «Trifolium», до якого також увійшли львівські виконавиці А. Арбузова та Б. Корчинська.

Завершила фестиваль програма «Церковна музика Речі Посполитої XVII століття. Марцін Мельчевський та його школа» у виконанні ансамблю «A capella Leopolis» та консорту «Capella Leopolita», до якого увійшли австрійські, київські, львівські та ужгородські музиканти під керівництвом Марека Топоровського. Цю програму музиканти виконали у Львові та в Кафедральному Христо-Воздвиженському соборі Ужгорода.

Драматичні події в Україні не могли не відображатися в програмі дванадцятого фестивалю давньої музики 2014 року, що сам по собі, здавалося б, декларував

непритетність до сучасності, позачасовість і аполітичність. Фестиваль відбувся 22–29 червня під титулом «З-над берегів Дунаю» і відкрився концертом-реквіємом пам'яті борців за волю України, в програмі якого прозвучали твори української церковної музики XVI–XX століття у виконанні ансамблю «A cappella Leopoldis». Концерт відбувся на підтримку спорудження каплиці-пам'ятника «Борцям за Україну», вул. Князя Романа за ініціативи Львівської обласної організації «Меморіал» ім. В. Стуса.

Перлини вишуканої лютневої музики барокової доби, створені репрезентантами різних національностей з придунайських теренів габсбурзької корони, які повола осідали у віденських нотозбірнях, представив Бернгард Гофштеттер (лютня, Австрія), приїзд якого відбувся за сприяння Представництва ОЕАД (Австрійської служби обміну) у Львові.

Музика композиторів «мангаймської школи» та В. А. Моцарта прозвучала в камерному вечорі клавесиністки / піаністки Світлани Шабалтіної і сопіларки Божени Корчинської, а також у виконанні органістки Надії Величко.

Дві монументальні програми відбулись за участю смичкового консорту барокових інструментів (Росія / Норвегія / Україна) під керівництвом колишнього киянина Назара Кожухаря. Спільно з львівським ансамблем «A cappella Leopoldis» вони виконали цикл з семи кантат Д. Букстегуде, а разом з ансамблем барокових труб і литавр «Королівські фанфари» (Краків, Польща) та Г. Іванюшенко (клавесин) під батудою Н. Кожухаря прозвучала заключна програма фестивалю («Музика з часів оборони Відня 1683 року»). Видатні твори австрійської і німецької музики XVII–XVIII століття лунали у концертних програмах норвезько-російського скрипаля Олександра Пільчена і «Київського барокового ансамблю» (Kiev Baroque Ensemble).

Відбулось також спеціальне засідання Моцартівського товариства у Львові, присвячене музиці родини Моцартів та традиціям її виконання у цьому місті.

Як бачимо з програми фестивалю, незмінною залишається традиція проведення концертів, в яких разом із львівськими виступають інші українські музикантами та їхні європейські колеги. До прикладу, «A cappella Leopoldis» виступали разом із міжнародним консортом барокових інструментів за участі музикантів з Норвегії, Росії, Києва та Львова під орудою Н. Кожухаря (Санкт-Петербург, Москва), Б. Корчинська та Г. Іванюшенко приготували спільну програму із київською клавесиністкою С. Шабалтіною. Варто відзначити участь у фестивальных концертах скрипаля О. Пільчена (Росія–Норвегія), який згодом продовжив своє навчання у Німеччині і став разом із Р. Стельмащуком та Г. Іванюшенко одним з ініціаторів створення оркестру барокової капели ЛНМА ім. М. В. Лисенка, який дебютував одразу у двох концертах на наступному, тринадцятому фестивалі.

Окремо слід звернути увагу на те, що протягом багатьох років професор НАМУ ім. П. І. Чайковського, засновниця класу клавесину С. Шабалтіна люб'язно надавала свій інструмент для проведення концертів фестивалю, що дозволяло, з одного боку, представляти серйозні клавесинні програми за участі як київських, так і європейських клавесиністів (К. Стембрідж, М. Топоровський та ін.), а з іншого боку — слухачі могли почути, як звучить якісна копія історичного інструмента, що спричинило великий інтерес до клавесина у професійних колах і згодом уможливило появу факультату з клавесину у ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

Тринадцятий фестиваль давньої музики (21–29 червня 2015 року) не мав однієї, спеціально заявленої теми. Натомість знову простежуємо кілька позитивних тенденцій, зокрема, проведення концертів не лише у Львові, а й у невеликих містах Галичини та спільні польсько-українські проекти: у Стрию, Дрогобичі та Львові відбулися концерти «Львівських менестрелів» та ансамблю «Ars Nova» (Варшава); «Consortium Sedinumi Szczecin Vocal Project» із польського Щецина спільно з «A cappella Leopoldis» виступив у Львові та Дрогобичі; у концерті «Вечір при свічках» можна було почути львівських виконавиць Божену Корчинську та Ганну Іванюшенко разом з варшавським скрипаєм Радославом Каменяжем. Ці ж спільні проекти дозволили фестивалю вирушити в мандрівку Галичиною, вийшовши за межі Львова.

Крім того, до Львова повертаються музиканти, колишні львів'яни. Скажімо, «один з ветеранів ще попередньої хвилі ренесансного андеграунду лютніст Тарас Драк повернувся з Санкт-Петербурга до Львова, щоб заснувати і очолити Львівський музичний цех, який вперше виступив саме в межах фестивалю з барвистою ренесансною програмою» [7]. Володимир Андрушак, соліст «Wroclaw Vocal Group» взяв участь у проекті «A cappella Leopoldis» разом із дружиною Мартою Андрушак, яка зіграла на фестивалі сольний фортепіанний концерт.

Вперше звучала музика французьких клавесиністів Ф. Куперена та Ж. Ф. Рамо саме на фортепіано. Крім визнаних метрів давньої музики (С. Шабалтіна, М. Топоровський, Б. Гофштеттер, П. Осуховський та ін.), у фестивальных програмах 2013 року було залучено молодих виконавців — це солісти, сопілковий квінтет «Dudalis Junior» і Барокова капела студентів ЛНМА ім. М. В. Лисенка — ансамбль, що відкрив фестиваль українською прем'єрою ораторії К. Г. Грауна «Смерть Христа» під батудою польського клавесиніста, органіста та диригента М. Топоровського і закрив його сучасною прем'єрою «Амазонки» Ю. Ельснера — опери, написаної і вперше поставленої у Львові. Творче керівництво проекту здійснив О. Пільчен (барокова скрипка, Німеччина), наукове — Ангеліка Мотс, викладач у «Schola Cantorum Basiliensis» (Базель).

Також в Інституті музикознавства Університету Базеля та Університеті мистецтв у Бремені, після віднайдення рукопису камерної опери Йозефа Ельснера «Амазонки», у 2014 році Ангеліка Мотс ініціювала міжнародний проєкт із відродження та постановки цієї опери, написаної та поставленої понад два століття тому у Львові. Проєкт відбувся спільно із ЛНМА ім. М. В. Лисенка, опера прозвучала у виконанні студентів музичної академії.

Чотирнадцятий фестиваль «Давньої музики у Львові» (17–30 червня 2016 року) відбувся без свого засновника та багаторічного керівника Р. Стельмашука (1965–2015). Як пише у анонсі фестивальної програми в інтернет-виданні «Збруч» Т. Фішер, «природно, що “Фестиваль давньої музики” 2016 став музичною подією його організатору та мистецькому керівнику, якому не судилося побачити втілення свого задуму — музичний букет in memoriam Роману Стельмашуку» [8].

На концерті-відкритті прозвучали інструментальні та вокально-інструментальні композиції Антоніо Вівальді та Йоганна Себастьяна Баха. На противагу їм, до програми включили *Adagio* і *Fugue* для струнних, до-мінор Вольфганга Амадея Моцарта. У першому відділі концерту Львівський камерний оркестр «Академія» під батудою Володимира Сивохіпа виконав *Sinfonia* а 4, сі-мінор «*Al Santo Sepolcro*» (біля гробу Господнього) для струнних і континуо, та вже згадану композицію Моцарта. У другому відділі прозвучали два твори Баха — Сюїта для оркестру сі-мінор та *Magnificat* Ре мажор у виконанні оркестру «Академія» та хору «*A cappella Leopoldis*». Диригентом цього відділу був диригент зі Швейцарії Гунгард Маттес. Цікавим концертом у сенсі комбінування стилів став проєкт вокального ансамблю «Калофонія» та львівського саксофоніста Михайла Балого, який поєднав церковні монодії та інструментальні імпровізації.

М. Лаба, М. Драган та О. Рапіта представили програму «Львівський Моцарт», що складалась із творів Ф. К. Моцарта. Ретроспектива австрійської органної музики від бароко до романтизму прозвучала у програмі Н. Величко. Кілька концертних програм було присвячено пам'яті Р. Стельмашука. Зокрема, «Букет Романові» у виконанні Л. Футорської, Б. Корчинської та Г. Іванюшенка, «Клавирна історія однієї дружби. НОММАGE Роману» у виконанні С. Шабалтіної та з коментарями А. Гадецької. «Концерт-реквієм пам'яті Романа Стельмашука» представив колектив, що завдячує йому своїм заснуванням, хор «*A cappella Leopoldis*». Завершив фестиваль програмою «*OMNIA BENEFICIA. Рамієси Przyjaciela*» академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії, ансамбль «*A cappella Leopoldis*», А. Арбузова, Р. Гунько, В. Гадзало, Ю. Гадзецький, О. Рапіта під батудою давнього друга Р. Стельмашука та співзасновника фестивалю, диригента С. Веляника (Краків).

Варто відзначити програму «Музика тихого моменту» у виконанні українсько-польського ансамблю «*Trifolium*». Загалом протягом фестивалю відбулося сімнадцять концертів, що стало найбільшою цифрою за всю його історію, як вияв величезної поваги музикантів Львова, Києва та Європи до постаті засновника фестивалю Романа Стельмашука.

П'ятнадцятий фестиваль давньої музики — «Люстро Львова: мультикультурність міста очима музикантів» (11–18 червня 2017 року) — представив багату палітру програм від музики доби Відродження до музики ХХ століття. На відкритті фестивалю прозвучали сім кантат Дітріха Букстехуде «*Membra Jesu Nostri*» у виконанні оркестру та хору барокової капели ЛНМА ім. М. В. Лисенка під орудою Б. Шведа (Базель).

У концертах фестивалю можна було почути зразки церковної музики XVI–XVIII століть представників різних конфесій Львова. Так, програма «Юдейська синагогальна музика XVI–XVII століть та українська духовна музика» прозвучала у виконанні ансамблю «*A cappella Leopoldis*» (керівник Л. Капустіна). Літургійний хор Вірменського кафедрального собору «Сагмос» (мистецький керівник і диригент, протопсалт Андрій Шкраб'юк) виконав програму «Вірменські літургійні напіві». Незвичні поєднання інструментів були представлені у програмах «*Terra bagossa*. Барокові дуети для клавесина і акордеона» у виконанні С. Шабалтіної (клавесин, Київ) та Євгенії Черказової (акордеон, Київ). Програму «Литовський бірбіне і музика XVI–XVII століть на теренах Литви і Польщі» виконали Даріус Клісис (бірбіне, Литва), Ірміна Обонська-Топоровська (клавесин, Польща), Марек Топоровський (клавесин, орган, Польща) та Божена Корчинська (хроматична сопілка, Україна).

«Музичні образи Львова XVI–XIX століття» відтворила органістка Н. Величко. Популярна музика епохи Відродження в інтерпретації Львівського музичного цеху (мистецький керівник Тарас Драк) прозвучала у програмі «Пісні про кохання і любов». Твори композиторів XVIII–XIX століття для фортепіано у чотири руки були заплановані у програмі «Львівський музичний салон» у виконанні польського дуету М. Топоровський — Г. Іванюшенка.

Завершив фестиваль українсько-польський проєкт «Мистецтво поліфонії вчора і сьогодні», який складався з творів польських композиторів XVII–XVIII століть та К. Пендерецького. Учасниками проєкту стали «*Szczecin Vocal Project*» (Польща), «*A cappella Leopoldis*» (Україна), «*Consortium Sedinum*» (Польща), диригент Павел Осуховський (Польща). Продовжуючи традицію попередніх фестивалів, цю програму виконали і в Архикафедральному Соборі Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці в Тернополі. Цей фестиваль став одним з наймасштабніших і за кількістю концертів, і за географією учасників.

Шістнадцятий фестиваль давньої музики відбувся 15–17 червня 2018 року. Протягом трьох днів було заплановано сім концертів. В перший день фестивалю було організовано своєрідний марафон «Давня музика NON STOP», який із програмою «На козацьких шляхах» відкрив Дмитро Губ'як. Продовженням стала програма «Accordeons meets baroque» у виконанні молодого львівського акордеоніста Богдана Кожушка, далі того вечора лунала вишукана програма «Українська музика в палацах імперії» з творів М. Березовського, Д. Бортнянського, Ф. Прокоповича у виконанні Б. Корчинської та С. Шабалтіної, а на завершення — програма «Royal guitare» у виконанні львів'янок Б. Корчинської, М. Біль (віолончель) та барокового гітариста Бернгарда Гофштюттера (Австрія).

Українська церковна музика XVI–XVIII століть була представлена у програмі «Даруй мі уміленіє» у виконанні хору барокової капели під керівництвом Л. Капустіної. Завершив фестиваль концерт пам'яті Р. Стельмашука «Спочатку десь поутру рано» за участю «A cappella Leopoldis» та солістів О. Мілости, Б. Кравченка (сопілки, Львів), Т. Грудового (слово), Д. Губ'яка (бандура).

У рамках сімнадцятого фестивалю давньої музики, що відбувся 15, 16 та 23 червня 2019 року, за словами мистецької директорки фестивалю Людмили Капустіної, було заплановано провести майстер-клас та чотири концерти виконавців з України, Швейцарії, Білорусі та Франції. Його особливістю стало поєднання в програмах композицій давніх епох та сучасності.

Упродовж 11–15 червня відбувався майстер-клас диригента Богдана Шведа (Україна–Швейцарія) з хором студентів Барокової капели Львівської національної музичної академії. Результатом цього майстер-класу став спільний концерт двох хорів: «A cappella Chor Zürich», керівником якого є Богдан Швед та хору студентів барокової капели (керівник Людмила Капустіна). Відкрив фестиваль виступ Н. Кожушко (флейта, Львів) та Г. Іванюшенко (клавесин). Також гостями фестивалю стали білоруський гурт середньовічної музики «Стари Ольса» та відомий французький флейтист Жан-Крістоф Фріш, який виступив із сольною програмою у Палаці Потоцьких. Також відбувся майстер-клас з хорової музики бароко, який провела Вероніка Вінтер (Німеччина) у АНМА ім. М. В. Лисенка.

Вісімнадцятий фестиваль давньої музики було заплановано на жовтень 2021 року, але через спалах COVID-19 один із концертів було скасовано, а програма «Baroque Avenue» у виконанні О. Масник, А. Кушніра, І. Онишко та Г. Іванюшенко прозвучала в січні 2022 року. В жовтні 2021 року, натомість, відбулося три концерти за участі українських та польських музикантів. Фестиваль 16 жовтня відкрила програма «Бах усміхається» у виконанні львівських колективів «Високий Замок» та «Dudalis».

17 жовтня львів'яни могли почути одразу два концерти провідних польських виконавців давньої музики. Із програмою «Органна музика Німеччини» виступив Марек Топоровський, а кульмінацією фестивалю стала програма «Музика Першої Речі Посполитої» у виконанні «Wroclaw Baroque Ensemble» під орудою Анджея Косендяка.

Як написала Дзвенислава Саф'ян в анонсі дев'ятнадцятого фестивалю, що відбувся 9–14 серпня 2022 року: «Війна. Чи можна було б уявити, що це слово матиме безпосереднє відношення до фестивалю давньої музики Середньовіччя, Ренесансу чи бароко? Так, адже війна стала нашим щоденним боєм і жорстокою реальністю. А мистецтво ніколи не залишається осторонь сьогодення. Тому під назвою Фестивалю цьогоріч стало гасло “На вістрі часу”» [5]. Попри повномасштабне військове вторгнення Росії в Україну, фестиваль 2022 року таки відбувся, під егідою проекту «Україна-2022. Музи не мовчать», започаткованого Львівською національною філармонією імені Мирослава Скорика.

Упродовж п'яти концертних днів було представлено шість виняткових програм із творів українського та європейського Середньовіччя, Ренесансу й бароко. На Фестивалі давньої музики виступили відомі українські виконавці та гурти, а також іноземні учасники з Польщі (Уршуля Ставіцька), Німеччини (Норберт Роденкірхен) та Франції (Бенджамін Бегбі). Шедеври старовинної музики символізували ідею про те, що минуле не мертво — його відгук неминуче сягає сьогодення. З висоти теперішнього миттям важливо рефлексувати пройдене, і перебуваючи найближче до нових змін, всупереч небезпекам рішуче відповісти на виклики часу, де «навіть попри воєнний стан в Україні, артистичне життя має тривати і в найскладніших умовах нагадувати нам про переможну життєздатність та цінність мистецького вислову від далекого минулого до ще незнамого майбутнього» [1].

Деякі тенденції, які можна зауважити, проаналізувавши програми фестивалів.

1. Від першого ж фестивалю бачимо прагнення організаторів презентувати якомога різноманітнішу програму, яка включає не лише твори так званого високого бароко, більш знайомі львівській публіці за концертами в органному залі та філармонії, але і музику Середньовіччя та Відродження. При чому в більшості випадків ці програми виконували на репліках відповідних історичних інструментів (віоли да гамба, лютні, теорби, цинк, крумхорн, лізара, фідель, орган-позитив та ін.)

2. На кожному фестивалі обов'язково звучала українська давня музика, переважно представлена хоровою церковною у виконанні львівських колективів «Каллофонія» та «A cappella Leopoldis», світські та духовні канти. Напіві з Почаївського Богоявленського монастиря лунали у виконанні гуртів «Сарматика», «Хореа Козацька» (Київ), львівської «Майстерні

пісні» під керівництвом Наталі Половинки, бандуриста Д. Губ'яка та кобзаря Т. Компаніченка. Неодноразово саме під час фестивалю відбувались презентації компакт-дисків цих колективів, зокрема «A cappella Leopoldis» та «Калофонія».

3. Майже на кожному фестивалі, окрім концертів, проведено наукові конференції з питань історії музики за участі видатних українських та європейських науковців, круглі столи, де учасники фестивалю обговорювали особливості інтерпретації давньої музики та проблеми розвитку історично інформованого виконавства в Україні.

4. Освітня програма фестивалю стала його невід'ємною складовою і мала неабиякий вплив на розвиток професійного виконавства давньої музики у Львові. Саме унаслідок фестивальних концертів у Р. Стельмашука та Г. Іванюшенка виникла ініціатива створення Оркестру барокової капели ЛНМА ім. М. В. Лисенка, з яким неодноразово проводили майстер-класи учасники фестивалю: О. Пільчен (барокова скрипка, Німеччина), Н. Кожухар (барокова скрипка, Росія), М. Топоровський (клавесин, орган, диригент, Польща), А. Мотс (музикознавиця, Швейцарія), Р. Каменяж (барокова скрипка, Польща), Б. Швед (диригент, Швейцарія). Можливість брати участь у концертах фестивалю стала великим стимулом для розвитку цього колективу. Крім того, в ЛНМА ім. М. В. Лисенка було створено Хор барокової капели під керівництвом диригентки «A cappella Leopoldis», досвідченої інтерпретаторки хорової музики бароко Л. Капустіної. Хор барокової капели також брав участь у концертах та майстер-класах фестивалю. Саме завдяки концертам клавесинної музики склались сприятливі передумови для появи факультативу клавесину та курсу «Практика basso continuo» у ЛНМА, який проводить Г. Іванюшенко. Адже це зміцнило професійні контакти із клавесиністами, які згодом проводили майстер-класи з особливостей інтерпретації клавірної музики XVI–XVIII століть для викладачів та студентів ЛНМА. Це Крістофер Стембрідж (Велика Британія, Австрія, Італія), М. Топоровський (Польща), С. Шабалтіна (Київ), О. Шадріна-Личак (Київ) та ін.

Література

1. Азаров Д. Львівська філармонія збрала на потреби ЗСУ понад 50 тисяч гривень. Дата оновлення: 09.08.2022. URL: <https://lviv.sq.com.ua/rus/novini/09.08.2022/lvivska-filarmoniya-zibrala-na-potrebi-zsu-ponad-50-tisyac-griven> (дата звернення 17.03.2023).
2. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні // Мистецтво та життя: зб. наук. праць / І. Юдкін, О. Берегова, О. Оніщенко, Є. Коваленко, І. Бермес, О. Олійник. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2016. С. 190–201.
3. Іванова О. Музичні фестивалі в епоху нових технологій: комунікативний аспект // Мистецтвознавство України. 2019.

5. Значний вплив на професійне зростання львівських виконавців давньої музики мали спільні програми із європейськими музикантами, що були своєрідними творчими майстернями з історично інформованого виконавства. Ці інтернаціональні концерти відбувались чи не на кожному фестивалі і ставали унікальною нагодою на практиці опанувати особливості стилю, артикуляції, орнаментики музики XVI–XVIII століть, переймаючи досвід європейських колег.

6. З першого ж фестивалю помітна тенденція до залучення якомога ширшого кола музикантів. Географія учасників фестивалю, крім українських виконавців (Львів, Київ, Ужгород), — дуже різноманітна. На фестивалі виступали музиканти з Польщі, Чехії, Словаччини, Австрії, Нідерландів, Великої Британії, США, Швейцарії, Росії, Німеччини, Швеції, Чилі, Угорщини, Бразилії, Білорусі, Латвії, Литви, Франції та ін.

7. Найбільше концертів (17) відбулося на 14-му фестивалі, присвяченому пам'яті Р. Стельмашука. Фестивалі після 2019 року були значно скромнішими за кількістю учасників, що і не дивно, враховуючи карантинні обмеження. У 2020 році фестиваль було скасовано через пандемію COVID-19. Але у 2022 році, незважаючи на воєнний стан, фестиваль відбувся. Вперше форум було проведено спільно з проектом львівської національної філармонії «Україна 2022. Музи не мовчать», який починаючи з березня 2022 року організовує концерти у вигляді трансляцій на YouTube і має на меті популяризацію українського мистецтва та збір коштів на підтримку українських музикантів під час війни.

Висновки. Підсумовуючи огляд Міжнародного фестивалю давньої музики у Львові, можливо окреслити такі основні етапи його розвитку:

- 2003–2007 — перші фестивалі, що створили сприятливе середовище для вивчення старовинної музики львівськими музикантами;
- 2008–2015 — тематичні фестивалі;
- 2016–2022 — фестивалі, проведені після смерті засновника та багаторічного директора, Романа Стельмашука.
- 2022 — фестиваль в умовах російсько-української війни.

References

1. Azarov, D. (2022, August 9). *Lvivska filarmoniiia zibrala na potreby ZSU ponad 50 tysiach hryven* [The Lviv Philharmonic raised more than 50,000 hryvnias for the needs of the Armed Forces of Ukraine]. Status Quo. <https://lviv.sq.com.ua/rus/novini/09.08.2022/lvivska-filarmoniya-zibrala-na-potrebi-zsu-ponad-50-tisyac-griven> [in Ukrainian].
2. Bermes, I. (2016). *Orhanizatsiini zasady muzychnoho festyvalnoho rukhu v Ukraini* [Organizational principles of the music festival movement in Ukraine]. In *Mystetstvo ta zhyttia* (pp. 190–201). Kyiv: In-t kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].

- Вип. 19. С. 104–107. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185976>
4. Кучина Н. Фестиваль як феномен культури // *Культура України*. 2019. Вип. 65. С. 57–68. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.05>
 5. Саф'ян Д. Україна. Музи не мовчать. Дата оновлення: 29.07.2022. URL: <https://t.me/musesarenotsilent/103> (дата звернення 19.03.2023)
 6. Топоровський М. Формування навичок свідомого інтонування через практику настроювання клавішних інструментів у історичних системах темперацій: педагогічний досвід Польщі // *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2013. № 2. С. 196–215.
 7. У Львові триває XIII Фестиваль давньої музики // *Релігія в Україні*. Міркуй разом з нами. Дата оновлення: 24.06.2015. URL: https://www.religion.in.ua/news/ukrainian_news/29561-u-lvovi-trivaye-xiii-festival-davnoyi-muziki.html (дата звернення 19.04.2023).
 8. Фішер Т. Чотирнадцята мандрівка в минуле // *Збруч*. дата оновлення: 21.06.2016. URL: <https://zbruc.eu/node/53097> (дата звернення 19.05.2023).
 9. Швед М. Львів музичний — метрополія чи провінція? // *Мистецькі обрії 2001–2002* / за ред. І. Д. Безгіна. Київ: КНВМП «СИМВОЛ-А», 2003. С. 193–204.
 3. Fisher, T. (2016, June 21). *Chotyrdnadsiaty mandrivka v mynule* [Fourteenth trip to the past]. *Zbruch*. <https://zbruc.eu/node/53097> [in Ukrainian].
 4. Ivanova, O. (2019). *Muzychni festyvali v epokhu novykh tekhnolohii: komunikatyvnyi aspekt* [Music festivals in the era of new technologies: communicative aspect]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 19, 104–107 [in Ukrainian].
 5. Kuchyna, N. (2019). *Festyval yak fenomen kultury* [Festival as a phenomenon culture]. *Kultura Ukrainy*, 65, 57–68 [in Ukrainian].
 6. Safian, D. (2022, July 29). *Ukraina. Muzy ne movchat* [Ukraine. The muses are not silent]. <https://t.me/musesarenotsilent/103> [in Ukrainian].
 7. Shved, M. (2003). *Lviv muzychni — metropoliia chy provin-tsiia?* [Is musical Lviv a metropolis or a province?]. In *Mystetski obrii 2001–2002* (pp. 193–204). Kyiv: KNVMP “SYMBOL-L” [in Ukrainian].
 8. Toporovskyi, M. (2013). *Formuvannia navychok svidomoho intonuvannia cherez praktyku nastroiuvannia klavishnykh instrumentiv u istorychnykh systemakh temperatsii: pedahohichniy dosvid Polshchi* [Formation of conscious intonation skills through the practice of tuning keyboard instruments in historical systems of temperaments: the pedagogical experience of Poland]. *Aktualni pyttannia mystetskoï osvity ta vykhovannia*, 2, 196–215 [in Ukrainian].
 9. *U Lvovi tryvaie XIII Festyval davnoi muzyky* (2015, June 26). [The 13th Festival of Early Music is underway in Lviv]. *Relihiia v Ukraini*. *Mirkui razom z namy*. https://www.religion.in.ua/news/ukrainian_news/29561-u-lvovi-trivaye-xiii-festival-davnoyi-muziki.html [in Ukrainian].

Ivaniushenko H.

Lviv Early Music Festival: Stages of Development

Abstract. The International Lviv Early Music Festival is one of the largest and most prominent art forums in Ukraine, as well as in Central and Eastern Europe. The program of the festival is based on the current trends of historically informed performance and on the history of early music. It brings together Ukrainian and foreign musicians who have extensive experience in performing on historical instruments and playing music from different eras. Part of the program of each forum represents Ukrainian early music. Since the first festival, the organizers have been striving to present as diverse a program as possible, including not only works of the High Baroque, familiar to Lviv audiences from concerts at the Organ Music Hall and the Philharmonic but also music of the Middle Ages and the Renaissance. Ukrainian early music is mainly represented by the choral church tradition performed by such ensembles as Kalofonia, A Cappella Leopoli, Sarmatica, and the Chorea Kozatska, etc. In addition to concerts, the festival hosts academic conferences on the history of music with the participation of prominent Ukrainian and European scholars, as well as roundtables, where festival participants discuss the interpretation of early music and the development of historically informed performance in Ukraine. The festival's educational program has had a significant impact on professional performance in Lviv.

Keywords: Ukrainian musical culture, Lviv Early Music Festival, historically informed performance, early music, interpretation of music, musical and public activities of Roman Stelmashchuk.

Стаття надійшла до редакції 21.02.2023

Ігор Шалінський Ihor Shalinskyi

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник
відділу дизайну та архітектури, Інститут проблем сучасного
мистецтва Національної академії мистецтв України

Ph.D. in Art Studies, senior research fellow, Department
of Design and Architecture, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: amuigor@gmail.com | orcid.org/0000-0001-5366-5979

Форти до книг Лазаря Барановича Аспекти комунікативної організації композиції Etchings in the books by Lazar Baranovych The communicative aspects of composition

Анотація. Проаналізовано композиційне та комунікативне значення текстових вставок на гравірованих рамках титульних сторінок та наступних за ними аркушів з гравюрами символічного змісту в книгах чернігівського єпископа Лазаря Барановича «Меч духовний» (1666) та «Труби словес проповідних» (1674). Показано, що текстуальні вставки цитат зі Святого Письма, які переважно вписували на розгорнутих стрічках, використовувалися як найважливіші структурні елементи композиції. Стрічки з цитатами виконували функцію внутрішніх рамок, розділяючи композицію на яруси або окремі секції в межах ярусу, одночасно коментуючи найближчі до них зображення. Це був зручний і простий спосіб структурувати перенасичені персонажами та смислами композиції. Зі стрічок фактично формувалася подоба таблиці, комірки якої заповнювали зображення. Окрім того, було розроблено і складніший варіант структурування зображення текстовими вставками. Зі стрічок з цитатами, розташованих симетрично щодо вертикальної осі гравюри, складалася власна химерна композиція, подібна до орнаментальної віньетки, яка мала очевидну декоративну функцію. Однак і в цьому випадку композиція зі стрічок виконувала структуротворчу роль для зображення, проте розміщення сюжетів підпорядковувалося загальному хитромудрому малюнку, наміченому стрічками з цитатами. Обидва підходи до впорядкування композицій вхідних гравюр тестовими вставками та формування ієрархії прочитання цих текстових вставок спиралися на риторичні принципи викладу повідомлень.

Ключові слова: гравюра, титульний аркуш, стрічка, цитата, текст.

Постановка проблеми. Українські стародруки давно перебувають у фокусі уваги дослідників мистецтва, які вже понад століття прискіпливо вивчають їхнє художнє оформлення. Численні публікації, які з'явилися за цей час, тематично формують кілька основних напрямів досліджень: як вивчення стилістичних особливостей оформлення видань загалом, так і окремих друкарських осередків [4]; аналіз художньої спадщини певного гравера [7; 10; 11; 13; 16]; пошук взірців, якими користувалися художники [17]. Останнім часом з'явилися дослідження, присвячені графіці друкарських шрифтів [2; 3].

За всієї ґрунтовності вивчення, величезний масив накопичених знань презентує лише окремі аспекти художнього оформлення українських стародруків. Узагальнювальних досліджень, які б розглядали композицію видань XVII–XVIII століть, враховуючи стрижневий для проектування книги синкретизм слова і зображення, сьогодні не існує. Враховуючи, що друкована книга від моменту своєї появи завжди є комплексним проектом, в якому типографіка та ілюстративний матеріал

сприймаються у нерозривній єдності, відсутність узагальнювальних наукових праць не дозволяє повною мірою осмислити художнє оформлення книги як джерело інформації та оцінити його як культурне явище.

Надзвичайно важливою у цьому контексті є проблема зв'язку слова і образу в композиціях титульних аркушів та гравюр у проповідницькій літературі, виданих у другій половині XVII століття. Йдеться про доповнення зображень різноманітними текстуальними вставками, принципи введення і функція яких дотепер ґрунтовно не вивчені. Водночас саме для цього періоду характерне оздоблення книжок фортами з надзвичайно складними символічними композиціями, які містять значну кількість супровідних текстів, окрім, власне, вхідних відомостей про видання. Загалом це створювало складний і багатошаровий символічний текст, який потребував послідовного прочитання. У поточному дослідженні буде розглянуто лише один аспект цієї великої теми — вхідні гравюри до книг чернігівського єпископа Лазаря Барановича, які насичені текстовими вставками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема художнього оформлення титульних сторінок та гравюр символічного змісту на початку книги в поєднанні з текстовими вставками в українських стародруках загалом залишилася поза увагою дослідників. У загальних рисах композиційну організацію титулів розглянув Д. Степовик, відзначивши стилістичну узгодженість шрифтового набору та декоративного обрамлення. Дослідник стверджував, що на розвиток архітектурного обрамлення титулу вплинуло різьблення і архітектоніка іконостасів, унаслідок чого з'явився «іконостасний титул», як він визначив такі обрамлення стародруків XVII–XVIII століть [12, с. 232–247]. Стилістику титульних сторінок українських стародруків розглядало багато дослідників, серед них графіку книжок Лазаря Барановича аналізували Г. Логвин та А. Адрюг [5, с. 67; 1]. Не менш ніж стилістика зображень, дослідників цікавило символічне значення вхідних гравюр [6; 8; 14].

Мета статті: виявити особливості введення текстових вставок у композиції вхідних гравюр до книг чернігівського архієпископа Лазаря Барановича, їхню комунікативну роль при формуванні загальної композиції зображення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Титульні гравюри українських видань першої половини XVII століття не навантажені текстуальним супроводом. У той період вони мали вигляд архітектурної рамки, що обрамлює заголовок та вихідні відомості книги. Написи на таких рамках або повністю відсутні, або їх вкрай мало, у вигляді підписів імен святих на них. За такої композиції титулу заголовок книги та вихідні відомості, вміщені у центральне поле, привертати основну увагу, а художньо оформлене обрамлення лише концентрувало увагу на середнику.

Однак у другій половині XVII століття концепція обрамлення титулу вже інша. Рамка перетворена на складну символічну ілюстрацію, що містить різноманітні сюжети, які супроводжують розгорнуті текстові вставки. Тепер це не лише підписи, що ідентифікують персонажів, а й численні цитати з різних джерел, які коментують елементи зображення. Ці текстові вставки розміщені або довільно, на залишених для цього вільних ділянках між зображеннями, або у спеціальних рамках чи на стрічках, які подібно до девізів, що супроводжують герби, розгорталися біля відповідного зображення, коментуючи його. За такої концепції художнього оформлення титульного аркуша гравійована рамка перетворюється на самостійний текст, який вимагає чи не уважнішого прочитання і ґрунтовного осмислення, ніж власне заголовок книги.

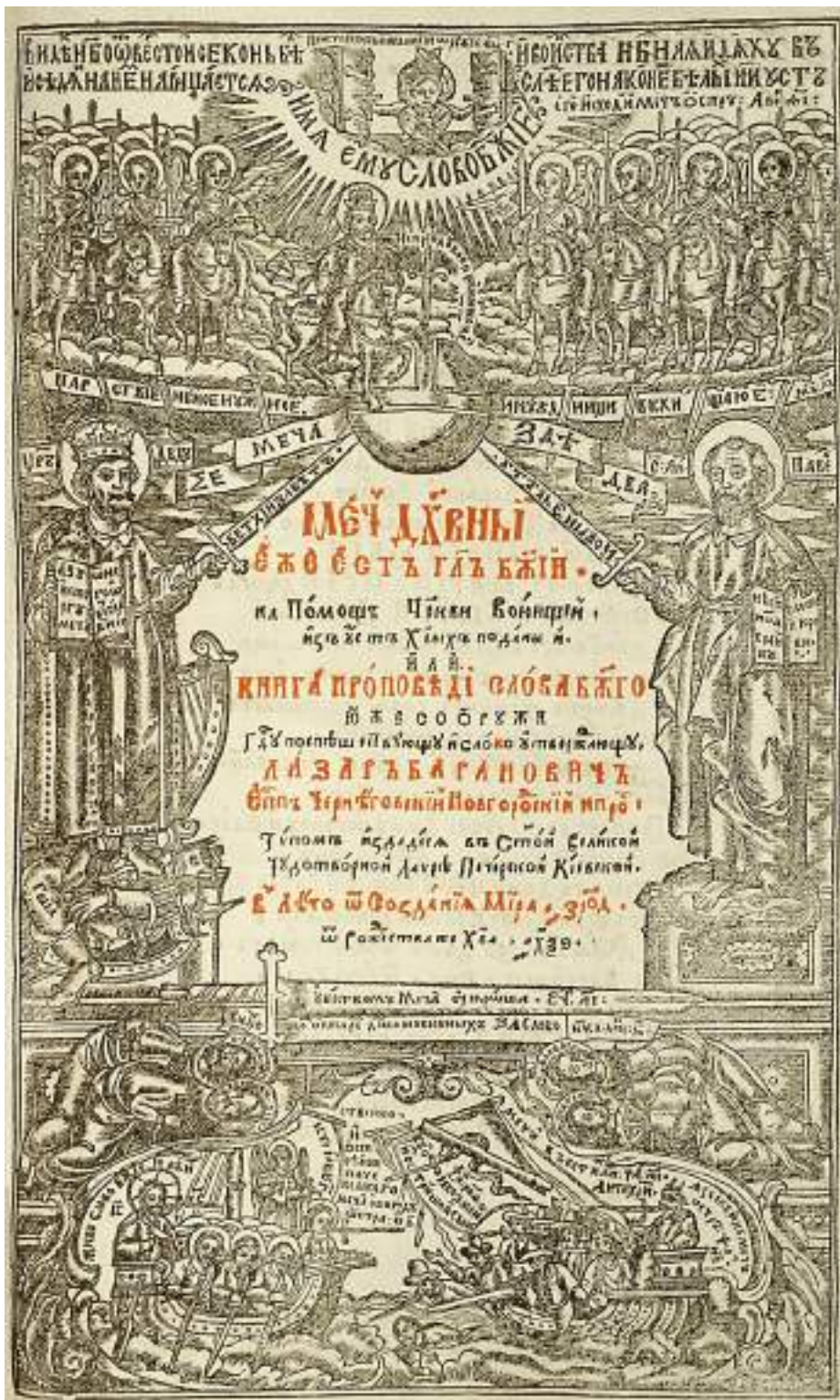
Окрім хитромудро оформлено титульного аркуша, до проповідницьких видань додають гравюри символічного змісту, які розміщували за титульним аркушем. Вони стають майже обов'язковим елементом примірників, які готують як подарункові і містять велику

кількість різноманітних текстових вставок, що коментували зображення. Утім, на думку авторів, цих пояснень, вочевидь, не вистачало, оскільки символіка була багатозначною, а зміст — складним, тому до таких гравюр обов'язково додавали докладне пояснення всього зображення, надруковане на звороті аркуша.

Саме за таким принципом оформлено вхід до книг Лазаря Барановича, які буде розглянуто у цій роботі. Відразу слід вказати, що оскільки аналіз символічного змісту гравюр та розгляд зв'язку коментаря із відповідним зображенням не передбачений метою роботи, то текстів цитат на гравюрах наведено не буде. Натомість буде подано лише загальні характеристики текстових вставок за змістом, із визначенням їх як написів, що коментують чи ідентифікують.

Розглянемо особливості розподілу текстових вставок на вхідних гравюрах книг Лазаря Барановича. Почнемо з титульної гравюри збірника проповідей «Меч духовний», надрукованого у типографії Києво-Печерської лаври 1666 року. За формальними ознаками композиція гравюри на титулі (іл. 1) повторює принцип архітектурних входів у книгу, характерних для XVII століття: в центрі аркуша велика порожня ділянка для розміщення заголовка книги і її вихідних відомостей, обрамлена архітектурним порталом. Однак у цьому виданні власне від архітектурної складової обрамлення залишається дуже мало. Вона представлена у вигляді парапету, більша частина якого перекрита фігурним картушем, та п'єдесталів під ногами царя Давида та апостола Петра, постаті яких утворюють бокові вертикалі обрамлення. Вони тримають підняті мечі так, що замикають ними поле для розміщення назви книги, подібно до того, як в архітектурних обрамленнях його замикала арка. Прикметно, що роль замкового каменю тут відіграє сфера, до якої сходяться мечі, що загалом породжує асоціації з архітектурною конструкцією арки в цій композиції. Вище постатей із мечами ніяких архітектурних елементів вже не представлено, натомість зображено небесну твердь з ангельським воїнством.

Композиція на титулі доповнена цитатами з Нового та Старого Заповіту. Текст цитат розміщений переважно за принципом регулярності і симетричності. Більша частина текстових вставок формує горизонтальні блоки, які ділять композицію обрамлення на три реєстри. Нижній реєстр відділяють цитати, розміщені на рівні парапету, середній реєстр увінчують написи, що розміщені обабіч сфери в центрі арки, утвореної мечами. Нарешті, верхній реєстр також завершується блоком цитат. Лише на картуші в нижній частині композиції тексти-коментарі розміщені хаотично, в різних напрямках (мають читатися знизу догори, горизонтально та згори донизу), на вільних ділянках тла між зображеннями. Таке розміщення тексту заважає сприймати його як структурний елемент композиції, він радше сприймається як невіддільна частина зображення. Те саме можна

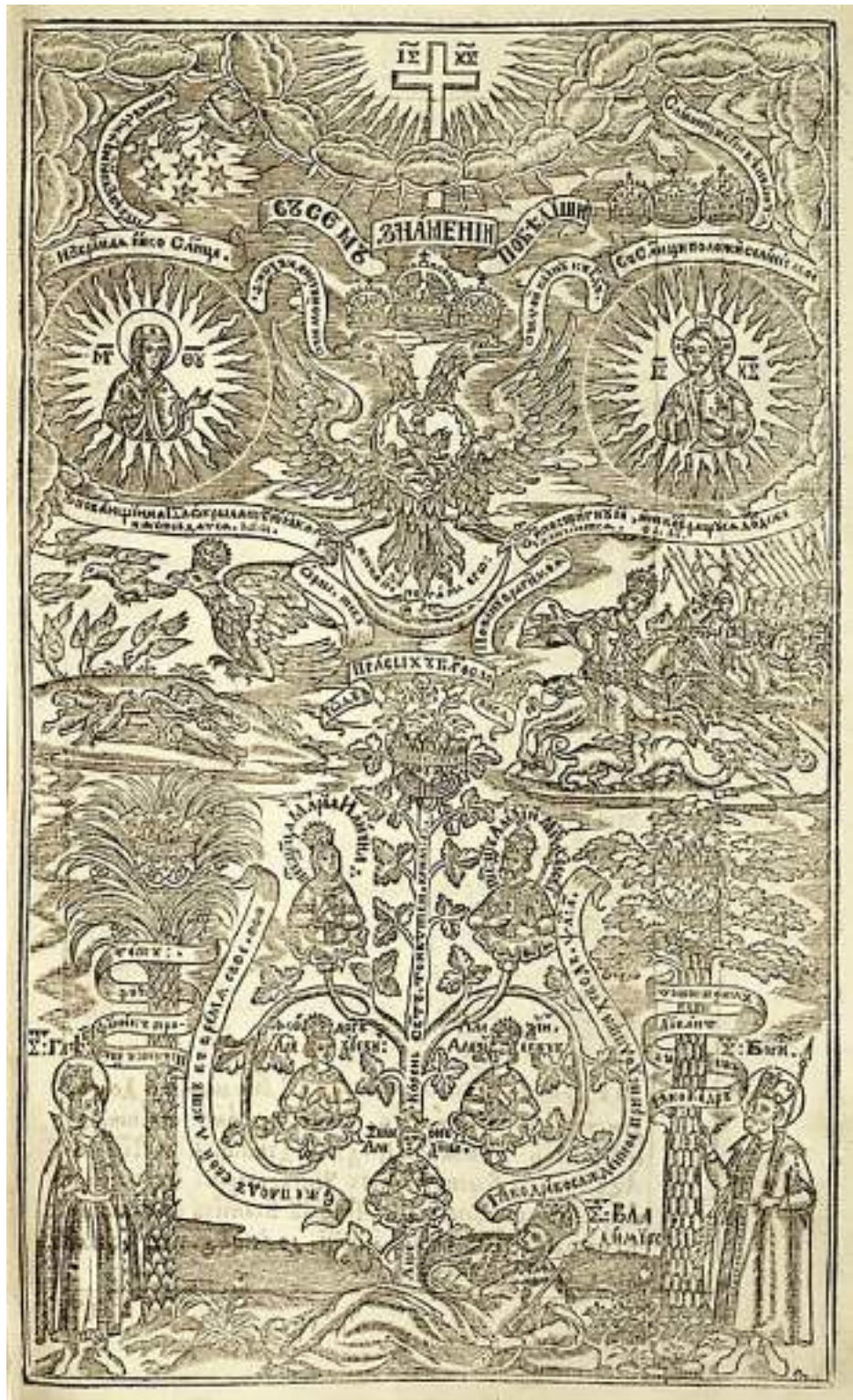


1. Титульний аркуш збірника проповідей Лазаря Барановича «Меч духовний», 1666

сказати і про інші текстові вставки: написи-ідентифікатори на німбах чи в окремих рамках, тексти відкритих кодексів у руках царя Давида та апостола Павла. Вони є локальними коментарями, на відміну від горизонтальних блоків тексту, що вимагають прочитання першими і коментують зображення в регістрі загалом.

Символічна гравюра цього видання (іл. 2) презентує інший (не ярусний) прийом структурування

композиції текстовими вставками, який заснований на використанні цитат написаних на стрічках. Стрічки з текстом використані як ефектний декоративний і водночас структурний елемент. З них складається химерна композиція, симетрична щодо вертикальної осі гравюри, яка загалом схожа на орнаментальну віньєтку. Використання стрічок розширило можливості запровадження не лише горизонтальних, а й вертикальних



2. Гравюра зі збірника проповідей Лазаря Барановича «Меч духовний», 1666

членувань зображення. Стрічки, розгортаючись у різних напрямках, формували хитромудрий загальний рисунок, підкоряючись якому, в окреслені лакуни вписано сюжети. Окремо слід звернути увагу на прийом використання стрічки з текстом як передачу прямої мови персонажа, що бачимо у зображенні геральдичного двоголового орла, з розкритих дзьобів якого виходять пружно вигнуті стрічки з написами.

Упорядкування загальної композиції шляхом членування її на реєстри та секції стрічками з текстом було використано в символічній гравюрі книги «Труби словес проповідних» 1674 року (іл. 3). Загалом тут бачимо просту та логічну схему поділу загальної композиції на частини. Насамперед чітко спостерігається членування горизонтально розгорнутими стрічками на чотири реєстри. Водночас, верхній реєстр ділиться на п'ять

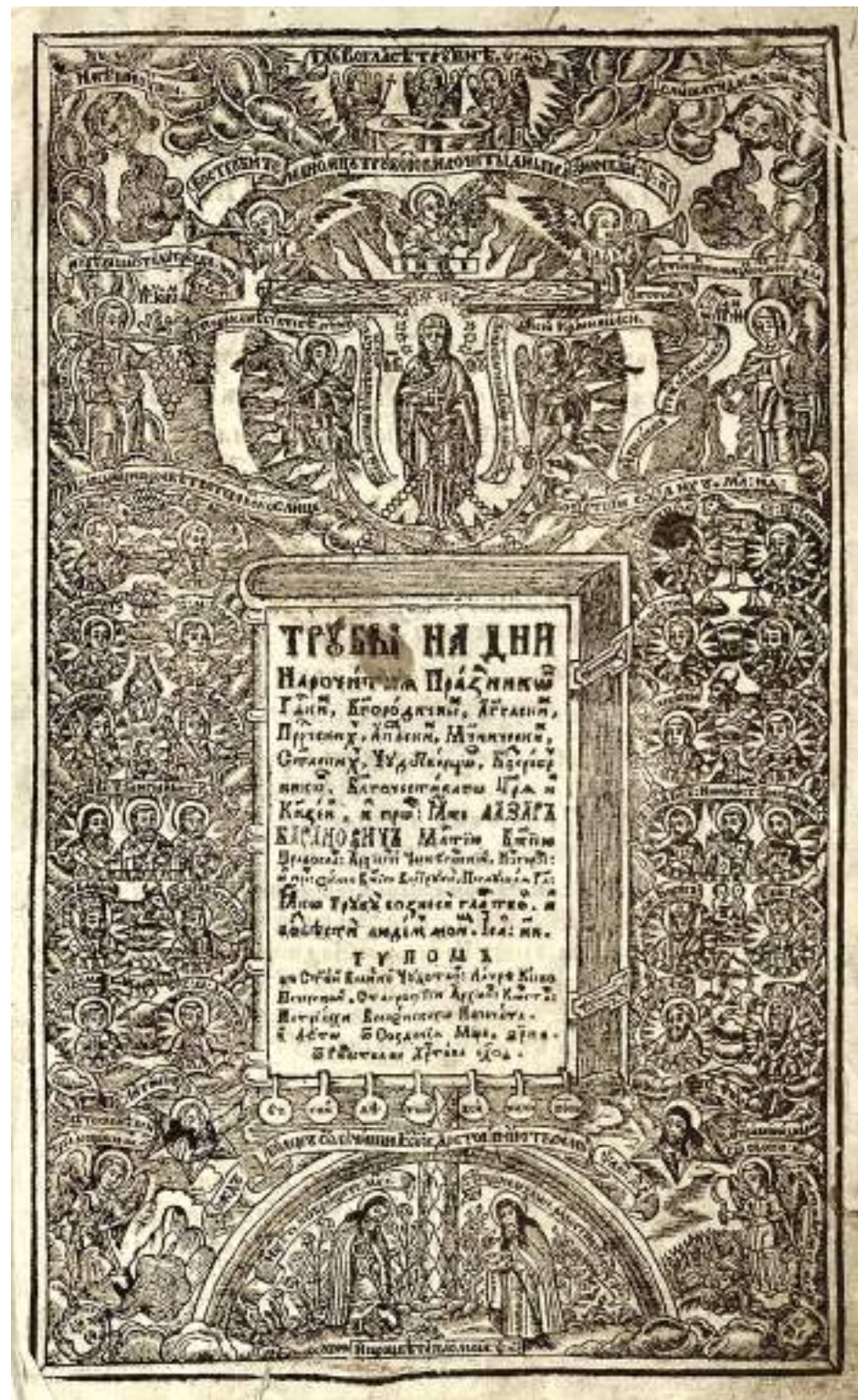


3. Гравюра зі збірника проповідей Лазаря Барановича «Труби словес проповідних», 1674

лакун вертикалями зі стрічок, згорнутих зміяками. В них представлено чотири постаті, двох ангелів по краях, крилатих Богоматір та Ісуса Христа, а в центрі — Святого Духа у вигляді голуба. В ярусі нижче, так само вертикалями зі стрічок, утворено три лакуні, крайні займають архангел Михаїл та цар Костянтин, а центральну — геральдичний двоголовий орел. У нижніх регістрах поділу на комірки вертикалями зі стрічок вже немає, там

сюжети займають всю ширину регістру. У цілому ж зі стрічок формується чітка структура, схожа на таблицю, причому що вищі яруси, то рясніший поділ на секції.

На титульній гравюрі видання «Труби словес проповідних» також спостерігаємо структурування загальної композиції завдяки цитатним вставкам на стрічках (іл. 4). Загалом за допомогою них формуються три горизонтальні регістри, в кожному з яких свій сюжет.



4. Титульний аркуш збірника проповідей Лазаря Барановича «Труби словес проповідних», 1674

У верхньому регістрі представлено небо небес, де в центрі зображена Богоматір, у середньому — книга з сімома печатками та дві групи поясних зображень святих обабіч неї. У нижньому регістрі — земний світ. В межах цих регістрів також є написи на стрічках, які розгортаються в різних напрямках, переважно цитати зі Святого Письма, а також написи-ідентифікатори — імена святих обабіч книги з сімома печатками.

Розглянуті зображення свідчать, що в цей час були знайдені різні способи структурувати символічні композиції вхідних гравюр текстом. Висловимо гіпотезу, що спроби впорядкувати візуальні тексти (сюжети гравюр) текстами вербальними (підписами з коментарями) спираються на морально-риторичну систему, яка була основою європейської культури від епохи Античності до Просвітництва. Останні дослідження свідчать,



5. Фрагмент гравюри з «Труби словес проповідних», 1674

що церковні інтелектуали XVII століття широко використовували принципи риторики за необхідності логічного викладу візуальних повідомлень, і не лише вербального тексту. Зокрема, вони розробили способи впорядкування візуальних повідомлень з використанням риторичних прийомів при організації репертуару орнаментального різьблення іконостасів [9, с. 154–156]. Враховуючи це, застосування риторичних правил до складання композицій гравюр видається цілком природним, тим паче, що ті самі церковні інтелектуали, які писали за цими правилами свої літературні твори, були авторами й проєктів художнього оформлення титулів та символічних гравюр до них. Наприклад, добре відомий факт, що Лазар Баранович ділився своїми роздумами про проєкт титулу до книги «Труби словес проповідних» у своєму листі до Варлаама Ясинського в 1673 році [15, с. 107–108], докладно описуючи елементи і сенс майбутнього зображення. Тож розуміючи складність зчитування інформації в символічних гравюрах, церковні письменники розробляли прийоми структурування словом або обрамлення словом зображень на гравюрах.

Окрім власне розробки схем розділення і розподілу сюжетів за допомогою текстових вставок, застосування риторичних прийомів можна побачити, якщо звернути увагу на розмір шрифту та на комбінацію великих та рядкових літер у підписах. Приміром, найголовніші тексти на гравійованій рамці, які за задумом потрібно читати першими (можливо, ще не встигнувши ретельно розглянути саме зображення), виконували великими літерами, як це зроблено на титулі книги «Меч духовний». Тут у верхній частині рамки містяться дві фрази, які одразу привертають увагу: «ИМЯ ЕМУ СЛОВО БОЖИЄ»

та «СЕ МЕЧА ЗДЕ ДВА». Написи виконані шрифтом великого розміру, що разом із великими літерами однозначно перетворює їх на заголовок. Тобто це заголовок на рамці до всього візуального тексту. Саме з нього потрібно знайомитися зі змістом рамки, подібно до того, як заголовок до вербального тексту (власне тексту книги), вміщений в середнику рамки. Слід зауважити, що ці дві фрази, розміщені уздовж центральної осі, привертають до себе стільки уваги, що конкурують із власне заголовком книги. Ймовірно, усвідомлення цього ефекту спонукало виконавців друкувати текст у середнику у дві фарби, з використанням червоного кольору для шрифту заголовку книги, що зменшило цю суперечність

Щодо інших текстів на рамці, то ієрархія їхнього прочитання, як і при наборі тексту, визначалася розміром шрифту. Тексти, які слід було читати останніми, виконували дрібним шрифтом та часто в різних напрямках, подекуди незручних для читання, тож вони не брали участь у структуруванні загальної композиції гравюри чи титулу.

Використання стрічок як відокремленого поля для розміщення тексту з функцією ієрархічно вищого тексту, ніж текст без обрамлення, також виявився дуже ефективним прийомом. За всієї скупченості зображень, виокремлені рамкою ділянки (стрічка) одразу привертають увагу і надають вміщеним там текстам провідне значення. В цьому легко переконатися, розглядаючи відповідні фрагменти гравюри. Приміром, підписи-ідентифікатори, розміщені поруч зі стрічками з текстом, — майже непомітні (іл. 5): затиснутий між стрічками з цитатами напис «Цар Костянтин» сприймається як частина гравійованого тла.

Отже, текстові вставки на гравюрах, окрім власне функції коментування зображення, використовували як комунікативний інструмент, що керував увагою читача. Завдяки варіації кеглю, використанню обрамлень та великих літер для написів, автор проєкту міг запроєктувати послідовність прочитання повідомлень на гравюрах, ієрархічний порядок їхнього сприйняття (від сюжетів головних, що підкреслених текстом, — до другорядних).

Висновки. Текстові вставки вводили в композиції вхідних гравюр як комунікативний інструмент, спираючись на традицію впорядкування повідомлень прийомами риторики. Використання текстів як обрамлень для зображень, застосування написів, виконаних великими і рядковими літерами, зміна їхнього розміру, а також вписування текстових вставок у власні обрамлення створювало ієрархічну систему текстових коментарів на гравірованих рамках титулів та символічних гравюрах українських стародруків.

Ключове значення для формування композиції вхідних гравюр мали текстові вставки на стрічках. Текстові коментарі на стрічках вважали не лише необхідною складовою символічного зображення, що пояснює його зміст, але також елементом організації композиції, що виконує функцію внутрішніх рамок та направляє читача у прочитанні її символічної структури.

Література

1. Адрут А. К. Графіка титульних аркушів чернігівських і новгород-сіверських видань другої половини XVII — початку XVIII століть // Сіверянський літопис. 2016. № 1. С. 43–51.
2. Дудник І. М. Теоретичні засади дослідження мистецтва кириличного друкарського шрифту XVI–XVII ст. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2018. № 3. С. 46–56.
3. Дудник І. М. Шрифти Києво-Печерської друкарні 1616–1632 рр. // Молодий вчений. 2018. № 6. С. 75–79.
4. Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні. Львів: В-во Львів у-ту, 1971. 407 с.
5. Логвин Г. Н. З глибин: Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. Київ: Дніпро, 1990. 406 с.
6. Маслов С. І. Етюди з історії стародруків. I–VIII. Київ: Український науковий інститут книгознавства, 1925. 84 с.
7. Овчаренко О. І. Графічний цикл «Патерика Печерського» 1666 р. в контексті української художньої культури середини XVII — початку XVIII ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 1999. 17 с.
8. Овчаренко О. Символічні гравюри «Патерика Печерського» 1661 р. в контексті фольклорної традиції // Народна творчість і етнографія. 1998. № 2–3. С. 109–115.
9. Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія. Київ: АртЕк, 2019. 400 с.
10. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. Київ: Наукова думка, 1986. 233 с.
11. Степовик Д. В. Іван Щирський: поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ: Мистецтво, 1988. 156 с.
12. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII ст. Еволюція образної системи. Київ: Наукова думка, 1982. 331 с.
13. Фоменко В. Григорій Левицький і українська гравюра. Київ: Наукова думка, 1976. 112 с.
14. Фоменко В. М. Видання Києво-Печерського Патерика 1661 і 1702 рр. та їх ілюстратори / АН УРСР. Ін-т філософії, Відділ наук. інформації з суспільних наук. Київ: [б. в.], 1990. 25 с.
15. Чернігівські Афіни / передм., упоряд. текст. матеріалу, комент. до нього А. Макарова. Київ: Мистецтво, 2002, 288 с.: іл.
16. Юрчишин О. В. Майстер Ілля та українська народна гравюра 17 ст. // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Київ: Родовід, 1996. С. 203–212.
17. Yurchyshyn O. Master Iliia's Lytseva Bible // Print Quarterly. 1998. Vol. 15. No. 4. P. 389–395.

References

1. Adruk, A. (2016). Hrafiika tytulnykh arkushiv chernihivskykh i novhorod-siverskykh vydan druhoi polovyny XVII — pochatku XVIII stolit [Graphics of the title pages of Chernihiv and Novgorod-Siversk editions of the second half of the 17th and early 18th centuries]. *Siverianskyi litopys*, 1, 43–51 [in Ukrainian].
2. Dudnyk, I. (2018). Shryfty Kyievo-Pecherskoi drukarni 1616–1632 rr. [Fonts of the Kyiv-Pechersk printing house: 1616–1632]. *Molodyi vchenyi*, 6, 75–79 [in Ukrainian].
3. Dudnyk, I. (2018). Teoretychni zasady doslidzhennia mystetstva kyrylychnoho drukarskoho shryftu XVI–XVII st. [Theoretical foundations of the study of the art of Cyrillic fonts of the 16th–17th centuries]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 3, 46–56 [in Ukrainian].
4. Fomenko, V. (1976). *Hryhorii Levytskyi i ukrainska hraviura* [Hryhorii Levytskyi and Ukrainian etching]. Kyiv: Naukova dumka, [in Ukrainian].
5. Fomenko, V. (1990). *Vydannia Kyievo-Pecherskoho Pateryka 1661 i 1702 rr. ta yikh iliustratory* [Editions of Kyiv-Pechersk Pateryk of 1661 and 1702 and their illustrators]. Kyiv: (n. p.), [in Ukrainian].
6. Lohvyn, H. (1990). *Z hlybyn: Hraviury ukrainskykh starodrukiv XVI–XVIII st.* [From the depth of the centuries: Etchings of the earliest Ukrainian printed books of the 15th–17th centuries]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
7. Makarov, A. (Ed.). (2002). *Chernihivski Afiny* [Athents of Chernihiv]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
8. Maslov, S. (1925). *Etiudy z istorii starodrukiv. I–VIII.* [Sketches on the history of the earliest printed books. I–VIII]. Kyiv: Ukrainskyi naukovyi instytut knyhoznavstva [in Ukrainian].
9. Olianina, S. (2019). *Ukrainskyi ikonostas. Symvolichna struktura ta ikonolohiia* [Ukrainian iconostasis. Symbolic structure and iconology]. Kyiv: ArtEk, [in Ukrainian].
10. Ovcharenko, O. (1998). *Symvolichni hraviury "Pateryka Pecherskoho" 1661 r. v konteksti folklornoj tradytzii* [Symbolic etchings of the "Pateryk Pecherskyi" of 1661 in the context of the folklore tradition]. *Narodna tvorchist i etnohrafia*, 2–3, 109–115 [in Ukrainian].
11. Ovcharenko, O. (1999). *Hrafichnyi tsykl "Pateryka Pecherskoho" 1666 r. v konteksti ukrainskoi khudozhnoi kultury seredyiny XVII — pochatku XVIII st.* [Graphic cycle of "Pateryk Pechersky" of 1666 in the context of Ukrainian book publishing culture of the 17th and early 18th centuries]. (Unpublished dissertation abstract, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].
12. Stepovyk, D. (1982). *Ukrainska hrafiika XVI–XVIII st. Evoliutsiia obraznoi systemy* [Ukrainian graphics of the 16th–18th centuries: An evolution of imagery system]. Kyiv: Naukova dumka, [in Ukrainian].
13. Stepovyk, D. (1986). *Leontii Tarasevych i ukrainske mystetstvo baroko* [Leontii Tarasevych and Ukrainian baroque art]. Kyiv: Naukova dumka, [in Ukrainian].
14. Stepovyk, D. (1988). *Ivan Shchyrskiy: poetychnyi obraz v ukrainskii barokovii hraviuri* [Ivan Shchyrskiy: Poetic imagery in Ukrainian baroque etching]. Kyiv: Mystetstvo, [in Ukrainian].
15. Yurchyshyn, O. (1996). *Maister Iliia ta ukrainska narodna hraviura 17 st.* [Master Iliias and Ukrainian amateur

etching of the 17th century]. In *Ukrainska narodna tvorchist u pon-iattiakh mizhnarodnoi terminolohii* (pp. 203–212). Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].

16. Yurchyshyn, O. (1998). Master Ilias Lytseva Bible. *Print Quarterly*, 15(4), 389–395.

17. Zapasko, Ya. (1971). *Mystetstvo knyhy na Ukraini* [Book publishing art in Ukraine]. Lviv: V-vo Lviv. u-tu [in Ukrainian].

Shalynskyi I.

Etchings in the books by Lazar Baranovych: The communicative aspects of composition

Abstract. The paper addresses the compositional and communicative senses of the textual insertions to the etched frames of the title pages and the following pages with symbolic etchings in the books *Mech dukhovny* (The Spiritual Sword, 1666) and *Truby sloves propovidnykh* (The Trumpets of Preaching Words, 1674) by Chernihiv archbishop Lazar Baranovych. It was revealed that the textual insertions, which are the citations from the Bible that prevail on the stretched ribbons, were used as the key structural elements of the composition. The ribbons with citations functioned as the inner frames, dividing the composition to tiers or separate sections within the tier, simultaneously commenting the closest images. This was a practical and simple method of structuring the compositions, already oversaturated with characters and senses. The ribbons for a table of sorts, the cells of which are filled with images. In addition, more complex variant of structuring the images with textual insertions was developed. The ribbons with citations placed symmetrically towards the vertical axis of the etching formed a separate fancy composition that resembled an ornamental vignette with an evident decorative function. Nevertheless, even in this case the ribbon composition structured the overall image, while the positioning of the depicted scenes was subordinated to the overall intricate design indicated with the ribbons of quotes. Both approaches to structuring the compositions of the first etching of the book with the textual insertions and forming an hierarchy for reading these insertions were based on the rhetorical principles of narration.

Keywords: etching, title page, ribbon, quotation.

Стаття надійшла до редакції 26.01.2023

Anton Kolomiets

Junior Research Fellow, Department of Curatorial Exhibition
Activity and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: antin.zkrachi@gmail.com | orcid.org/0000-0002-2229-4201

АНТОН КОЛОМІЄЦЬ

Молодший науковий співробітник відділу кураторської
виставкової діяльності та культурних обмінів, Інститут проблем
сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Ukrainian Architects of the Baroque Age

Algorithms of the Worldview Development

Алгоритми чинників формування світогляду будівничих доби бароко

Abstract. The article raises the problem of the artistic worldviews divergence of the artist (architect) and the commissioner of the construction. It is argued that the problem occurred due to the insufficient influence of aesthetic culture on the educational field in general and in particular, on primary and secondary education.

In order to draw corresponding historical parallels, the subject matter of this paper is the Baroque era and the interaction of contemporary architects and commissioners. It is hypothesized that the commonality of artistic worldviews in this tandem was a key reason for its success. Therefore, identifying and investigating the formative factors of a common worldview of the educated circles of the Baroque era may be projected to modern times as an illustrative example of socially relevant architecture.

A wide range of approaches was used as the problem was considered within the axis of “culture—education—society” and in various aspects. The scope of identified factors determined the interdisciplinary nature of the study.

Keywords: construction, Baroque era, worldview, education, upbringing, seven liberal arts, aesthetics.

Introduction

According to the Argentinian researcher and educator Ines Aguerrondo (Aguerrondo, 1993), the field of culture should set and formulate objectives for the sphere of education regarding the reproduction of the cultural matrix in the next generation.

According to Aguerrondo, a crisis in culture is directly related to the non-fulfillment of the given formula. On the one hand, the field of culture does not have a decisive influence on the set of objectives of education, and on the other hand, education, being detached from culture, openly ignores aesthetic education, especially in primary and secondary schools. Ukrainian educators are rightly pointing out to this problem as well (Andrushchenko et al., 2015).

The divergence of the aesthetic education of the graduates of the non-art specialization and those entrusted with the task of working in the creative cultural field has caused degenerative phenomena in culture, including an extreme decline in the level of mass tastes. Every branch of culture, every art, and direction, regularly faces this problem.

The mass audience does not need high-quality music, or art films, and an urban developer (as an initiator of mass construction), in general, does not require high-quality architecture. Therefore, even now artists, gifted and trained to create real art, consistently and ceaselessly enriching

culture, feel that they are not in demand. The way out for them is to obey the aesthetically inappropriate requirements of the commissioner or to stay true to their principles and lose an income. The result is the distortion and degradation of the cultural space in all its dimensions. An extremely disharmonious urban environment created by developers, low-quality, low-intelligence television and radio, low activity of the state and city councils in the development of cultural infrastructure, as well as complete passivity in the protection of historical monuments and sites—all these features are signs of a deep divergence in the aesthetic worldviews of the mass audience and artists, architects, and cultural figures as executors of the urban development.

It is proposed to use the successful experience of the Baroque era to resolve this contradiction. During this period, the tastes of the commissioner and the architect were ideologically close, which enabled the creation of a large number of high-quality works of all arts. It is offered to study the reasons for this success on the example of the Baroque era architects.

Literature Review

The mentioned topic was not previously discussed in Ukrainian research publications, yet, certain aspects of the problem were investigated in the relevant fields.

G. Logvin, P. Yurchenko (1970), and L. Miliiaeva (2003) produced comprehensive outlines of the history of Ukrainian architecture. The history of the Kyiv-Mohyla Academy was covered in the 19th-century studies by V. Askochenskiy (1856), Ye. Bolhovitinov (1825), and Tytov.

There were research publications on pedagogy such as by V. Andrushchenko et al. (2015), M. Fitsula (2006), A. Schleicher (2018), I. Aguerrondo (1993). The history of education was expoled by C. Constantinades, H.-W. Kruff (1994), R. da Costa.

Sociocultural and philosophical aspects were considered by A. de Benoit, J. Baudrillard, A. Giddens (2004), S. Krymsky, J. Ortega y Gasset, E. Panofsky.

The study of home education and upbringing during the Baroque era is based primarily on the memories of I. Timkovsky. In addition, ancient textbooks on architecture, including J. Wilhelm (1668), were used.

Aim of the paper

This study aims at identifying and investigating the formative factors of the cultural and artistic outlook of the cultural figures during the Baroque era.

Results and Discussion

In this paper, the term “builders” is used for the former party in the tandem “architect—commissioner,” as he was such, first, by profession and, second, by mission. It was proved that the success of such interaction was determined by the effectiveness of European education at that time, which was the basis of the Mohyla Academy founded by Petro Mohyla. Several examples of such tandems of builders and commissioners (Ivan Mazepa and Ivan Zarudny, Petro Mohyla and Octaviano Mancini, Pavel Rimlyanin and the Lviv brothers, Lazar Baranovych and Ivan Samoilovych with Johan-Baptist Sauer) would be described further on. As a result of such cooperation, many architectural masterpieces emerged. The ideological kinship of the both parties of the tandem, in particular in the field of architecture and art, was the main prerequisite for their successful interaction and creation of many architectural landmarks of that era.

It would be hard to determine the reasons of this high effectiveness, both quantitative and qualitative, of the builders of the Baroque era without establishing the factors under the influence of which their worldview was formed: its architectural and artistic component.

The traditional folk wooden architecture was the only identified and studied factor in Ukrainian science. The degree of its influence on the Ukrainian architecture of the Baroque era was deeply and comprehensively investigated by several authors, such as H. Logvyn, I. Grabar, P. Yurchenko, V. Vechersky, and V. Samoilovych.

At the same time, in this paper four other factors would be identified: home education and upbringing; education under Seven Liberal Arts; academic traditions and rituals; manuals, and practical recommendations of the time.

This paper presents a new, interdisciplinary approach to the study of these factors: consideration of the education system is an educational and pedagogical objective; the study of traditions and rituals is a cultural and sociological sphere; consideration of the role of architectural manuals is the area of the history and theory of architecture, as well as the actual analysis of the activities of tandem architecture executors.

These factors will be presented in the chronological order: the first would be the factors that shape the worldview—home education and home upbringing, exemplified by the memoirs of I. Timkovsky. The fundamental components of the worldview of the upper classes during the Baroque era were early education, high-quality lectures for adults, upbringing and learning in the family circle, periods of monastery stays, propedia in the form of “Primer, Horologion, Psalms,” and live-in private tutors. At that time, home education and upbringing since childhood laid the foundations of a holistic worldview and Ukrainian Orthodox identity and morality in a person, preparing a child for the next educational step in a collegium or academy.

A unique figure in the history of Ukrainian education and a representative of the family of the Hetman nobility was Illia Tymkovsky, whose memoirs (*Zapiski Illi Fedorovicha Timkovskogo*, 1874) were the typical model of home education and upbringing for the families of the Cossack Hetmanate aristocracy. I. Tymkovskiy wrote his memoirs, *Notes*, in the early 1850s, emphasizing the level of home education and upbringing during the time of Cossack Hetmanate in Ukraine. This is particularly interesting, as it illustrates a significant reduction in the requirements for home education and upbringing in the Russian Empire in the mid-19th century in comparison with their specifically Ukrainian model.

Illia Tymkovskiy remembered Cossack Hetmanat in its last years. He was raised within the established, deeply conservative tradition of home education with unprecedentedly high standarts (in comparison to the present time). He notes that upbringing and education were closely intertwined. A significant part of the training was performed by the parents. His mother taught him Old Church Slavonic and father taught him Latin. He borrowed his first books also from his his father (*Zapiski Illi Fedorovicha Timkovskogo*, 1874, p. 1390), including Kurganov’s *Pismovnik* (Grammar), *Economy* by Franciscus Philippus Florinus, *History of the Fall of Troy*, humorous sketches *Laughing Heraclitus*, *The Ancient History* by Charles Rollen, *Golden Times* Marcus Aurelius, and *Enchiridion* by Epictetus. Notably, children were offered the literature for adults.

An important and traditional addition to home education was the custom of leaving children under the care of monks or nuns of a monastery for several months. In the case of I. Tymkovsky and other children of this family, it was the Zolotonosky Convent, where he spent the spring and summer of 1778, and the teachers and educators were

the nun Varsonofia and her niece, the nun Ippolita (Zapiski Illi Fedorovicha Timkovskogo, 1874, p. 1384).

The involvement of educated and pious relatives in home education and upbringing was also a widespread practice, in the case of I. Tymkovsky, his education was continued after the monastery by a distant relative of his uncle, a comrade in arms of Kyriak Petrashevich, a nun of the Kyiv Jordanian (Frolovsky) monastery, sister Anfisa. The pious nun also taught the children to sing church hymns.

Primary school education at the church was not separated from the home environment. This is evident from the fact that the father himself chose where and under whose care to send his son: “Father ... called for a *dyak* (deacon), earlier described as mister Vasil, with a long braid hair, and I was taken to his school for the *Book of Hours*.”

Church school included three classes: Primer, Horologion, and Psalms. The last two included writing (M. Maksymovich, recalling this, notes that the author of this course was St. Cyril himself— a creator of Old Church Slavonic). From the third grade, students were recruited for a special irmoloy class for church singing three times a week.

An interesting phenomenon was the so-called *epititions*, when the students of Mohyla Academy and seminarists tutored during the summer vacations. This was their way to earn money and a great opportunity for wealthy families to organize high-quality live-in tutoring for their children.

“In the early spring, two blue *kirei* appeared in the yard. They are called to the chambers. They were Pereyaslav seminarists, and, as was the custom during the time, they asked for some allowance, so-called *epitition*. Our newcomers presented our father with an oration on a decorated sheet of paper. He talked to them and checked their papers and handwriting. He hired the first one as my mentor and the second he endowed with something” (Zapiski Illi Fedorovicha Timkovskogo, 1874, p. 1389). “Mister Nikita, or, as my father called him, mister-philosopher and simply Nikiy, was 28 years old; he walked in a short blue *zhupan* (a loose coat) and a red belt. His had curly trimmed hair and massive black mustaches. He separately taught each of us the *Book of Hours* [Horologion] and the Psalms, non-religious reading, Latin literacy, and writing on paper. We studied at the table, and more in the yard, somewhere in the shadow.”

The second factor of influence on the individual during the Baroque era, which chronologically corresponds to youth, was education in collegiums or academies. Education at that time was based on the Seven Liberal Arts system.

Its aim was education a universal person—a polymath. Seven Liberal Arts focused not only on general knowledge but also developed a holistic Christian worldview with a strong moral foundation, without which education was considered harmful.

In addition, in Italy since the 15th century, the process of transferring the fine arts and architecture from crafts to Free or Noble arts began. This process was substantiated by several

significant figures of that era in their theoretical works. This resulted in the official delineation of the artists from the craft guilds and workshops in the 16th-century Italy. At that time, the synthesis of Seven Liberal Arts and art education occurred.

M. Fitsula, Ukrainian researcher of pedagogy, noted: “The subject of higher school pedagogy is the process of forming a spiritually rich, conscious, worthy citizen” (Fitsula, 2006, p. 8). The pedagogy of the Mohyla Academy of the Baroque era was based on similar pillars. The formation of a universal polymath person was the fundamental aim of the education under Seven Liberal Arts. In the Mohyla Academy, the objective of outlining the Ruthenian (Ukrainian) Orthodox-Christian identity was added. It was based on a clear identification with Kyivan Rus and the awareness of being direct successors of it, with the idea of Kyiv as the second Jerusalem. A graduate of the Academy was a comprehensively and qualitatively educated and spiritually rich person with a conscious religious and ethnic identity.

The Academy ensured the implementation of the functions, still relevant in the 21st century: educational, developmental, and professional development. Students received systematized scientific knowledge, as well as acquired relevant abilities and skills to apply them in practice. The Academy educated the student, forming a developed personality based on Christian Orthodox morality and European academic traditions.

A creative and comprehensively developed personality was the general standard of education under Seven Liberal Arts. This approach resulted in a large number of literary and artistic masterpieces: literary and musical heritage of Dmytro Tuptal, Ivan Mazepa, Lazar Baranovych, as well as of the graphic artist Ivan Mygura who taught the course of Poetics in the Mohyla Academy. The architect Ivan Zarudny and his commissioner, Ivan Mazepa, were both graduates of the Academy, having a common worldview formed at the institution, in particular, architectural and artistic orientation.

A convincing proof of the success of the professional function of the Academy was the fact that practically the entire political, military, church, intellectual, and administrative elite of Ukraine consisted of graduates of the Kyiv Academy or other similar collegiums established later.

It is important to emphasize that a polymath or a versatile person, such as the graduates of the Academy, was sufficiently competent not only in their future profession. This resulted in the affinity in the architectural and artistic worldview between the graduates of the academy when they entered into the relationship of a commissioner and an architect. This statement is also true in cases of communication between the graduates of the Mohyla Academy and any other collegium or academy in Europe during the era.

The third factor was academic traditions and rituals, which played a vivid, important, and integral role in the life of educational institutions of the Baroque era, forming the worldview of students. The Kyiv-Mohyla Academy was no exception in this regard. Following the best models

of European schools, Petro Mohyla used the idea of student fraternities-congregations that had specific rituals of admission. A certain number of modern Western universities have preserved some of the historical traditions and important rituals to this day.

A. Giddens noted that the very structure of the social system consists of regularly reproduced practices in space and time, their meaning consists in the continuation of the life of the social group as such: "The defining features of tradition are ritual and repetition. Rituals, ceremonies, and repetitions play an important social role that is understandable and under which most organizations, including governments, operate. What is special about tradition is that it outlines something like the truth. For one who follows traditional practice, no questions arise about alternatives. Despite all the transformations, traditions preserves the core of activity and is, in general, indisputable" (Giddens, 2004, pp. 34–35).

Among the traditions and rituals of the Kyiv-Mohyla Academy, the following are specifically interesting: congregational or fraternal elections of Congregation Prefects and promulgation (announcement); philosophical debates; theatrical performances or mysteries; Kyiv vaiyas; epitions; academic or fraternal holidays; funerals of teachers; disputes; summer recreation; book publishing.

As A. Giddens noted: "Traditions are necessary and will always continue to exist because they give strength and form to life. Academic life is an example. Everyone in the academic world works within traditions. Even academic disciplines as some entities, such as economics, sociology, or philosophy, have traditions. The reason is that no one can work based on complete eclecticism. Without intellectual traditions, ideas have no core or direction" (Giddens, 2004, p. 37).

In the realm of tradition, the past structures the present through some shared collective beliefs and feelings (Giddens, 2004, p. 38). Thus, traditions and rituals formed in the students a sense of social structure and at the same time a sense of belonging to an educated community. The future active member of this community has already been well integrated into the existing social fabric, accepting the rules of societal existence, and participating in important regularly reproduced practices, thus, nurturing the tradition, and ensuring its endurance. A separate consequence of this was a person's attentiveness to tradition and awareness of its practical value, the theoretical justification of which was substantiated later.

The fourth factor was the architectural textbooks. Their influence on construction in the Baroque period was obvious because the artistic outlook of the builder was largely formed based on such textbooks. It is an established fact that at least two architectural textbooks had been known in Kyiv during the 17th century. The first was Serlio's famous treatise on architecture. According to L. Miliiaeva (Miliaieva, 2003, p. 163), the representative of the Bologna school, Octaviano Mancini brought this book with him. The latter came to Kyiv upon the invitation of Petro Mohyla for the professional

support of Petro Mohyla's program of the reconstruction of temples of the Rus era and new ventures.

The second textbook was a book by Johann Wilhelm, *Architectura civilis*, arguably brought by Antony Tarasevich. This assumption is based on the fact that this book was in his library collection.

While the "Ukrainian" history of the Serlio's textbook was researched by L. Miliiaeva in detail, the same could hardly be stated in regard to Johann Wilhelm's work. In general, the library collection of Antony Tarasevich was only recently studied by Ukrainian historians. In her paper "The New Life of Art Books," H. Shustina (2008) gives a brief description of this book collection and certain books. Having researched the content of Johann Wilhelm's book, she concluded that it launched an architectural trend for Kyiv architects of the Baroque era. Namely, it defined the form of domes in Ukrainian sacral architecture of the 17th–18th centuries. The onion-shaped domes with a distinctive *kovnir* (interception) appeared in Ukraine.

It may be hypothesized that the origins of the dome with a distinct hood, the onion shape, are characteristic of the temples of the Ukrainian Baroque era. Hanno-Walter Kruft in his book *A history of architectural theory: from Vitruvius to the Present* devoted a small text to Johann Wilhelm's *Architectura civilis* (Kruft, 1994), and Hans Schindler, a researcher of the history of onion domes in Europe, in his article "Concerning the Origin of the Onion Dome and Onion Spires in Central European Architecture" (Schindler, 1981) searches for the oldest examples of the use of such domes in Europe. The restorer and artist Vadym Shevchuk is currently conducting research on Antony Tarasevich's book collection.

A dome (*banya*) of the so-called Mazepyn Baroque (or Ukrainian Baroque), became widespread not only in Ukraine but also in remote regions of the Russian Empire. Its form became a trademark of Russian religious architecture. However, the history of the origin of such a dome points out at its Ukrainian origins.

Antony Tarasevich, having studied in Germany, in the workshop of the brothers A. and F. Kilian in Augsburg, naturally, chose a German textbook (handbook) on architecture. In general, Tarasevich's books, who was the head of the Lavra printing house at the time and an outstanding artist, served as textbooks for the students of the Lavra painting studio, which, according to the author, was an "Art faculty" of the Mohyla Academy. The presence of this textbook and another textbook on architectural perspective in the collection allows us to assert that architecture was studied in the Lavra.

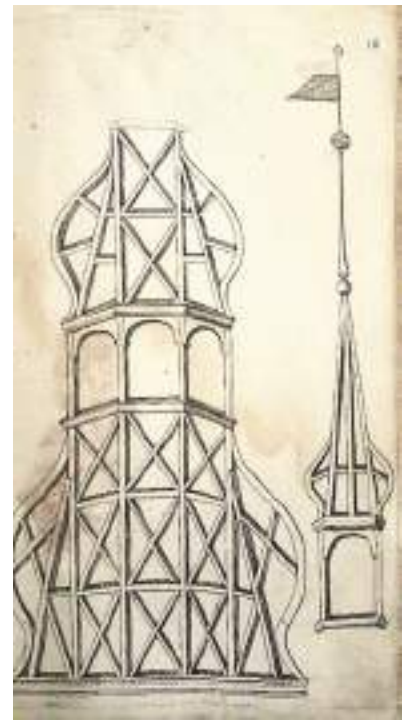
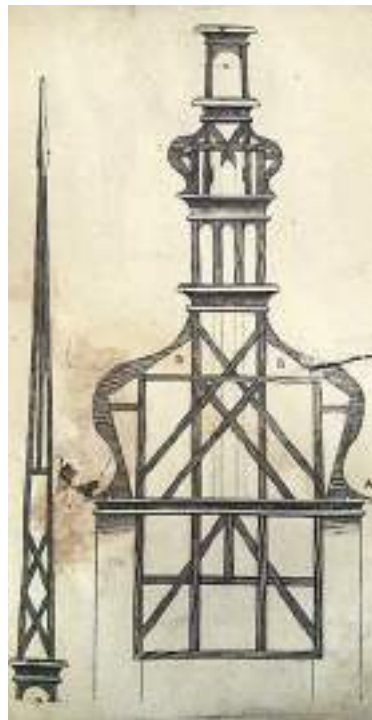
It is obvious that the forms of the domes in the figures 16 and 17 (Wilhelm, 1668) are almost identical to the forms of the Mazepa Baroque. The practice of directly using drawings and diagrams from textbooks in architecture was generally accepted, and Ukrainian architects, apparently liking these options, used the forms proposed in the book in several iconic buildings of the time.

Therefore, in the mid-17th century, the onion domes with a distinct hood (intersection) appear in Ukraine. By the end of the 17th century, this shape becomes extremely popular and in the 1695 Ushakov's plan of Kyiv, there is a large number of just such domes on Kyiv temples (Alferova & Kharlamov, 1982).

It is possible to trace the circumstances and date of the appearance of Johann Wilhelm's book in Kyiv: Antony Tarasevich probably brought it from Augsburg as part of his library in 1688. However, this does not mean that this guidebook, which is very popular among European builders, was not known in Ukraine before, because it was first published in 1649 and reprinted in 1668. A large number of Ukrainian baroque churches have forms of domes that exactly repeat or imitate the forms shown in figures 16 and 17 (Wilhelm, 1668). Therefore, it may be claimed that well-known onion domes in Ukraine directly originated from Johann Wilhelm's textbook.

Conclusions

The success of interaction between the commissioner and the creator of the cultural and artistic product was studied using the example of the Baroque period. The fundamental reason for this success was the deep affinity of the aesthetic



worldviews of the two parties of this tandem. The paper examines the reasons for this kinship and indicates the factors of its formation, which, along with the well-known folk wooden architecture, influenced the formation of the cultural and artistic worldview of the Baroque builders.

The results of the research can be used in the further development of the topic of both the success of cultural and artistic tandems of the Baroque era, and in the development of an educational model for our time.

References

1. Aguerrondo, I. (1993). *La calidad de la educación: Ejes para su definición y evaluación*. Retrieved from http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/laeduca/laeduca_116/articulo4/utilidad.aspx [in Spanish].
2. Alferova, H. & Kharlamov, V. (1982). *Kiev vo vtoroi polovine XVII veka* [Kyiv in the second half of the 17th century]. Kyiv: Nauk. dumka [in Russian].
3. Andrushchenko, T. et al. (2015). *Estetychna osvita pedahoha* [Aesthetic education of a teacher]. Kyiv: Vyd-vo NPU im. M.P. Drahomanova [in Ukrainian].
4. Askochenskiy, V. (1856). *Kiev s drevneyshim ego uchilishchem Akademiiyu* [Kyiv and its oldest educational institution—Kyiv-Mohyla Academy]. Kyiv: Univ. tip. [in Russian].
5. Bolhovitinov, Ye. (1825). *Opisanie Kievosofyiskogo sobora i Kievskoy ierarhii* [Description of St. Sophia cathedral in Kyiv and of the Kyiv Diocese]. Kyiv: Tip. Kievo-Pecherskoy lavry [in Russian].
6. Fitsula, M. (2006). *Pedahohika vyshchoi shkoly: navch. posib.* [Pedagogics of higher education]. Kyiv: Akademydav [in Ukrainian].
7. Gennep, A. (1999). *Obryady perehoda. Sistematischeskoe izucheniye obryadov* [The rights of passage]. Moscow: Izdatelskaya firma "Vostochnaya literatura" RAN [in Russian].

Література

1. Шустіна Г. Нове життя книг кунштових // Мистецтвознавство України. 2008. Вип. 9. С. 331–343.
2. Українська дерев'яна архітектура = Ukrainian wooden architecture: [альбом] / В. Вечерський. Київ: Балтія-Друк, [2006?]. 62 с.
3. Schindler H. Concerning the Origin of the Onion Dome and Onion Spires in Central European Architecture // Journal of the Society of Architectural Historians. 1981. Vol. 40 No. 2. P. 138–142. <https://doi.org/10.2307/989727>
4. Krufft H.-W. History of Architectural Theory. London; New York: Zwemmer; Princeton Architectural Press, 1994. 706 p.
5. Тарас Я. Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат: культурнотрадиційний аспект. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2007. 639 с.
6. Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 285 с.
7. Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура України. Київ: Будівельник, 1970. 192 с.
8. Алферова Г. В., Харламов В. А. Киев во второй половине XVII века. Киев: Наук. думка, 1982. 160 с.
9. Морозов О. Миколаївський собор — унікальна пам'ятка доби козацького бароко // Пам'ятки України. 2013. № 7. С. 19.

8. Giddens, A. (2004). *Nestrymnyi svit: yak hlobalizatsiia peretvoriuie nashe zhyttia* [Runaway world. How globalization is reshaping our lives]. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].
9. Krufft, H.-W. (1994). *History of Architectural Theory*. London; New York: Zwemmer; Princeton Architectural Press.
10. Makarov, A. (1994). *Svitlo ukrainskoho baroko* [The light of Ukrainian baroque]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Miliiaeva, L. (2003). Mytropolyt Petro Mohyla i mystetstvo Kyieva 30–40-kh rr. XVII st. [Metropolitan Petro Mohyla and the art of Kyiv of the 1630s–1640s]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Ser. Mystetstvoznavstvo*, 3, 161–171 [in Ukrainian].
12. Morozov, O. (2013). *Mykolaivskiy sobor — unikalna pamiatka doby kozatskoho baroko* [St. Nicholas Cathedral in Nizhyn—a unique monument of the Cossac Baroque]. *Pamiatky Ukrainy*, 7, 19 [in Ukrainian].
13. Schindler, H. (1981). Concerning the Origin of the Onion Dome and Onion Spires in Central European Architecture. *Journal of the Society of Architectural Historians*. 40(2), 138–142. <https://doi.org/10.2307/989727>
14. Schleicher, A. (2018). *Naikrashchyi klas u sviti: yak stvoryti osvitu systemu 21-ho stolittia* [World Class How to Build a 21st-Century School System]. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
15. Shustina, H. (2008). Nove zhyttia knih kunshtovykh [The new life of art books]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 9, 331–343. [in Ukrainian].
16. Taras, Ya. (2007). *Sakralna dereviana arkhitektura ukrainsiv Karpat: kulturnotradytsiinyi aspekt* [Sacred wooden architecture of the Ukrainian Carpathian Mountains: The aspect of culture and tradition]. Lviv: In-t narodoznavstva NAN Ukrainy, [in Ukrainian].
17. Vecherskyi, V. (Ed.). ([2006?]). *Ukrainska dereviana arkhitektura = Ukrainian wooden architecture: An album*. Kyiv: Baltiia-Druk [in Ukrainian].
18. Wilhelm, J. (1668). *Architectura civilis*. Retrieved from <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10933636?page=,1>
19. Yurchenko, P. (1970). *Dereviana arkhitektura Ukrainy* [Wooden architecture of Ukraine]. Kyiv: Budivelnyk [in Ukrainian].
20. Zapiski Illi Fedorovicha Timkovskogo (1874). [The notes by Illia Fedorovich Timkovsky]. *Ruskiy arhiv*, 6, 1378–1466 [in Russian].
10. Wilhelm J. *Architectura civilis*. Frankfurt, 1668. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10933636?page=,1> (access date: 05.02.2023).
11. Записки Ильи Федоровича Тимковского // Русский архив. 1874. № 6. С. 1378–1466.
12. Міляєва Л. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30–40-х рр. XVII ст. // Вісник Львівського університету. Сер. Мистецтвознавство. 2003. № 3. С. 161–171.
13. Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиию. Киев: Унив. тип., 1856. 370 с.
14. Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / пер. с франц. Москва: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.
15. Болховитинов Е. Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии. Киев: Тип. Киево-Печерской лавры, 1825. 586 с.
16. Гіденс Е. Нестримний світ: як глобалізація перетворює наше життя. Київ: Альтерпрес, 2004. 100 с.
17. Фіцула М.М. Педагогіка вищої школи: навч. посіб. Київ: Академвидав, 2006. 352 с.
18. Aguerro I. La calidad de la educación: Ejes para su definición y evaluación. URL: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/laeduca/laeduca_116/articulo4/utilidad.aspx (access date: 06.02.2023).
19. Естетична освіта педагога: колект. монографія / Т.І. Андрущенко, П.М. Грицаєнко, А.Є. Дорога, А.Е. Дробович, О.Ф. Коннов; ред.: Т.І. Андрущенко; Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, Ін-т філос. освіти і науки. Київ: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2015. 173 с.
20. Шлейхер А. Найкращий клас у світі: як створити освітню систему 21-го століття. Львів: Літопис, 2018. 296 с.

Коломієць А.

Алгоритми чинників формування світогляду будівничих доби бароко

Анотація. порушено проблему дивергенції мистецьких світоглядів митця (архітектора) та замовника. Аргументовано, що проблема виникла зокрема через недостатній вплив галузі культури на галузь освіти загалом та брак естетичного виховання у початковій та середній освітах.

З метою пошуку успішного історичного досвіду задля подальшого його використання та подолання означеної проблеми обрано добу бароко та якісну взаємодію тогочасних архітекторів та замовників.

Розглянуто спільність мистецьких світоглядів у цьому тандемі як ключову причину його успішності, виявлено та досліджено чинники формування спільного світогляду. Доведено, що ці чинники в сукупності формували світогляд освіченої людини доби бароко. Широкий спектр підходів зумовлено тим, що проблема окреслена у межах осі «культура — освіта — соціум», що обумовлює розгляд її у різних аспектах. Діапазон чинників також визначив міждисциплінарний характер дослідження.

Ключові слова: будівничі, бароко, світогляд, освіта, виховання, сім вільних мистецтв, естетика.

Сергій Гулевич Serhii Hulievych

Аспірант, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв УкраїниPostgraduate student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukrainee-mail: hulievych@gmail.com | orcid.org/0000-0003-0990-114X

Батальна тематика в українському офорті першої половини ХХ століття

Battle Themes in Ukrainian Etching of the First Half of the Twentieth Century

Анотація. Український офорт першої половини ХХ століття розглянуто крізь призму батального жанру в контексті тогочасних стилів та напрямів мистецтва, а також впливу європейських майстрів. Зазначений період характеризується активними соціополітичними та соціокультурними змінами. Теоретичною базою для дослідження стали праці вітчизняних мистецтвознавців та культурологів. Предметом розвідки є офорт та особливості його існування у період соціокультурних зрушень. Проведено аналіз основних точок взаємодії української та європейської гравюри. Встановлено, що основними точками перетину двох культур є освіта та виставкова діяльність, запозичення та наслідування. Сформовано дві групи художників за їхнім стосунком до війни. З'ясовано, що художники, які мають безпосередній стосунок до війни, отримують більш якісні та достовірніші підготовчі матеріали для створення художнього твору. Окреслено основні риси європейського мистецтва, що стали предтечою для українського офорту. Визначено, що головним завданням художника-гравера, який працює в межах батального жанру, є збереження естетичної складової твору. Водночас митець має передати глядачеві всю лють та жахіття, реалістичність та достовірність війни. Методологічні засади дослідження ґрунтуються на принципі історизму та системності, які забезпечують об'єктивний теоретичний підхід.

Ключові слова: графічне мистецтво, офорт, стиль, батальна тематика, творчість О. Кульчицької.

Постановка проблеми. Графічне мистецтво активно використовують у книжковій ілюстрації та плакаті, і як засіб пропаганди воно відіграє важливу роль в емоційному та інтелектуальному формуванні особистості. Саме тому гострі сюжети, динамічні образи та композиція батальних сцен набувають особливого значення з психологічної, педагогічної, патріотичної та мистецької точок зору. Як зазначила Мирослава Мудрак: «Українська графіка, вийшовши за межі академічного статусу, стала засобом поширення інформації: художники I-ї половини ХХ століття намагались змінити “повоєнне суспільство через освітній потенціал образної мови”» [13, с. 10].

Зміни у розвитку графічного мистецтва відбувались паралельно з історичними та культурними процесами першої половини ХХ століття, які надихали багатьох українських художників-графіків на творчі рефлексії. Недостатня кількість теоретичних та практичних праць підкреслює гостру потребу у створенні нових науково-мистецьких досліджень на цю тему.

Яскраві художні образи та емоційне напруження є важливими та характерними складовими офортів із зображенням батальних сцен, а поєднання різних стилів

та напрямів мистецтва, актуальних у відповідний період, робить мистецтво більш доступним та сприяє духовно-мудрому збагаченню глядача.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанням розвитку візуального мистецтва в Україні ХХ–ХХІ століття присвячено монографію В. Сидоренка [7]. Формування художнього образу як елементу книжкової ілюстрації детально проаналізовано в багатьох працях радянських мистецтвознавців, зокрема в роботах Є. Кібрика [4, с. 89] і Н. Соболева [4, с. 104]. Гравюру в контексті української культури вивчав Д. Антонович [9, с. 346]. Серед сучасних дослідників графіки ХХ століття слід відзначити дослідження О. Лагутенко [6], Н. Белічко [1], М. Мудрак [8].

Новизною дослідження є те, що український офорт першої половини ХХ століття розглянуто через призму батальної тематики, в контексті стилів та напрямів мистецтва означеного періоду, впливу європейських майстрів, а також особливостей технічних прийомів створення гравюр.

Мета дослідження: визначити характерні стильові та технічні особливості зображень батальних сцен, сцен насилля та війн у техніці офорту.

Завдання: проаналізувати розвиток української графіки в історичній ретроспективі; вивчити теоретичний та практичний доробок українського офорту першої половини ХХ століття; дослідити вплив стилів і напрямів мистецтва, а також закордонних художників на український офорт першої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. У цьому дослідженні буде розглянуто дві лінії розвитку графічного мистецтва, які тісно пов'язані між собою — українську та європейську гравюру, їхнє існування в парадигмах самостійного розвитку і взаємодоповнення. У певні історичні моменти через Україну проходять межі воюючих Сходу і Заходу, згодом відбувається поділ на частини, проголошено Акт злуки у 1919 році, і зрештою, відбувається втрата Соборності у 1923 році. Загалом у цей період Україна стає точкою на світовій мапі, де перехрещуються найрізноманітніші соціополітичні ідеї. Паралельно з цими процесами, на розвиток української культури мають вплив як західні традиції, так і східні. У межах цього дослідження український офорт першої половини ХХ століття розглядається крізь призму європейської гравюри. Водночас, українські митці змогли зберегти національні традиції та джерела. Графіка, зосереджена навколо батальності, відіграє таку ж роль для історії України, як і ілюстрація, що прикрашає обкладинку книги. Це своєрідна архівація трагічних сторінок нашої історії. Офорти початку минулого століття сьогодні допомагають не лише охарактеризувати або означити конкретний період чи подію, а й відтворити власну думку та емоційне осмислення митцем війни та подій, близькими за характером до неї. Крім того, графіка — це засіб впливу на глядача, якщо розглядати твір мистецтва в контексті того часового проміжку, в якому він народжується.

Отже, українське графічне мистецтво розвивалось завдяки збагаченню через активний зв'язок з європейськими художніми традиціями та прагненням зберегти мистецьку та видавничу культуру України: «Протягом ХХ століття українська друкована графіка зазнала чи не найбільших трансформацій за свою історію. Зв'язок української графіки із європейськими традиціями прослідковується ще від ренесансних та барокових гравюр стародруків. Активне паломництво українських митців закордон у першій третині ХХ століття сприяло збагаченню художніх традицій та формуванню власного стилю із рисами модерну та авангарду» [2], — зазначають куратори однієї з наймасштабніших виставок тиражного мистецтва в Україні.

Розвиток графічного мистецтва початку ХХ століття висвітлював у своїх роботах український історик мистецтва Д. Антонович. Зокрема, у праці «Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича» він зазначає, що саме на зламі ХІХ і ХХ століть художників-граверів можна зараховувати до символістів, «але їх творчість була тільки переходовим етапом, який важливий головним чином тим, що перевів графіку

від копіювання, на яке зійшла гравюра ХІХ ст., до самостійної творчості» [9, с. 378]. Таким чином, на початку ХХ століття друкована графіка стає популярним видом мистецтва. Як зазначає О. Лагутенко, «... майстри графіки поставили велику кількість завдань — як суто художніх, філософських, так і соціальних, суспільно-політичних» [6, с. 17]. З усіх видів гравюр, чимало художників-граверів як у світі, так і на теренах України звертаються до офорту через його виражальний потенціал.

Офорти, на яких зображено батальні сцени першої половини ХХ століття, сцени воєн і пов'язаних з нею жахів, попри цікавість їхнього технічного, композиційного, художнього вирішення, психологічного наповнення, на жаль, залишаються ще маловідомими широкому загалу в Україні. Такі естампи поступово стають надбанням історії українського мистецтва. Проте незважаючи на значну кількість публікацій, статей, досліджень присвячених графіці ХХ–ХХІ століть, надалі актуальними є питання глибокого мистецтвознавчого аналізу та ґрунтовного узагальнення цієї важливої теми в історії української гравюри. Розглядаючи українську графіку, неможливо оминути і європейських майстрів, які в своїй творчості висвітлювали тему війни та сцен, пов'язаних з нею, створюючи як окремі, станкові графічні твори, так і серії робіт. На початку ХХ століття в багатьох країнах Європи працюють видатні майстри, які почали свій творчий шлях в останні роки, а дехто і десятиліття ХІХ століття. Революційну лінію у французькому реалізмі початку ХХ століття представляють Т. Стейнлен і кілька інших художників, які (особливо в період 1904–1907 років), жваво відгукнувшись на події першої російської революції й викликані нею виступи пролетаріату в інших країнах. Одночасно з французькими художниками цю тему у німецькому мистецтві представляють карикатурист Т. Гейне та більш прямолінійні К. Кольвіц та О. Дікс. Також на перші десятиліття ХХ століття припадає розквіт творчості англійського художника-реаліста Ф. Бренгвіна: його цикл офортів присвячений темі страждань людей під час Першої світової війни.

Українське графічне мистецтво початку ХХ століття також багате на майстрів гравюри — це і Л. Гец, І. Іванець, С. Нелепінська-Бойчук, О. Довгань, О. Сахновська, О. Кульчицька, Г. Нарбут, В. Касян та інші. Зв'язок українського мистецтва з європейським, наслідування тенденцій відбуваються завдяки студіям українських художників за кордоном. До прикладу, І. Іванець був учнем І. Кульця, який навчався в Краківській академії мистецтв разом із відомими митцями М. Жуком та М. Бойчуком. А у Празі навчався В. Касян, саме цей період у творчості митця став визначним для нього. Зокрема, під час навчання за кордоном митець створив серію графічних робіт, присвячених нелегкому життю робітників, чим завоював європейське визнання. Ідеться про твори «Бездомні безробітні», «Лепта», «Страйк» та інші. Відома як в Європі, так і на батьківщині, українська художниця

О. Кульчицька пройшла віденську школу. Таким чином відбуваються «культурні діалоги», результатом яких стає збагачення української культури, зокрема через графічне мистецтво європейської школи, а також поширення української друкованої графіки за кордоном. Крім освітнього компоненту, важливою складовою у формуванні української графіки і мистецтва загалом стають міжнародні виставки, які популяризують літературні твори, що демонструють розвиток науки й техніки. Безумовно, українське мистецтво так чи інакше зазнавало впливу нового світогляду, ввібрало чимало світових тенденцій, зберігаючи водночас, традиції української графіки. На той час в Європі панували такі мистецькі течії, як модерн, символізм, неопримітивізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, конструктивізм, реалізм, сюрреалізм, тому не дивно, що в українській гравюрі бачимо прояви того чи іншого стилю, експерименти з ними, новаторство, яке часто будується на поєднанні кількох течій. Наприклад, у роботах О. Кульчицької поєднується реалізм з емоційно-активним експресіонізмом, великою кількістю символів. О. Лагутенко зазначає: «Теоретики символізму і стилю модерн писали про пошуки життєвих енергій, про потребу в мистецтві відображати процеси становлення тілесно-духовних форм, розкрити мінливий світ метаморфоз буття. Пливуча лінія стає ознакою нової художньої мови, рівноправність форми й площини передає цілісність картини світу» [6, с. 17].

Майстри, які сповідували в мистецтві ідеї цього стилю, ставилися до графіки як до художньої галузі з багатим потенціалом пластичної мови, здатним активізувати поступ до більшої умовності образних рішень. Тут знову важливим чинником розвитку графічного мистецтва в Україні стає взаємодія з європейським мистецтвом, участь наших співвітчизників у житті мистецьких осередків Європи. О. Лагутенко вказує, що у «1910–1930-х роках особливо плідними для розвитку української графіки були творчі зв'язки з мистецькими осередками Парижа, Варшави, Кракова, Відня, Праги, Загреба, де художники здобували освіту, працювали, експонували свої твори, входили до мистецьких об'єднань» [6, с. 233]. Отже, участь у виставкових проєктах, а також спільні експозиції з європейськими митцями чи не найбільше (окрім навчання у тих-таки європейських майстрів) позначилися на формуванні української графіки.

Говорячи про виставкову діяльність, слід досліджувати не лише особистість самого митця, а й глядача. Експозиція є своєрідним «містком» у стосунках між художником і глядачем. Зацікавленість останнього (темою, технікою, біографією митця та його стилем) дає художнику поштовх до зображення актуальної в певний період теми (яка зможе привернути до себе увагу). Широка тема війни та баталій завжди була, є і буде актуальною. Насамперед ідеться про якісні, грамотні роботи, виконані бездоганно як у технічному, так і у теоретичному сенсах (композиційна, естетична та інформативна

достовірність), із глибоким змістом. Графічні твори на цю тему є не лише здобутками мистецтва, а й історичним джерелом, а сцени воєн завжди викликають достатньо полярні емоції: для когось це сум та печаль, для когось — гордість та патріотичне піднесення. Та в будь-якому випадку, найважливішими для мистецтва вимогами, як зазначає І. Кулка, є такі:

«1. Самовираження — мистецтво це засіб вираження людських думок, відчуттів, смакових вподобань, переживань і т. д. Самовираженням також буде і вельми пересічна річ, ремісничий продукт, саморобка, навіть якщо вони не виражають будь-яку думку, а всього лишень відображають смак та досвід свого творця.

2. Зображення — мистецтво має сприйматись чуттєво, думка при цьому фіксується наочно та образно. Навіть абстрактне мистецтво неможливе без хоча б мінімального посилання на реальні форми. Будь-яке мистецтво — в тому числі концептуальне — має образне походження, тобто слугує абстрактною моделлю дійсності, реальної чи вигаданої, фантастичної. Це відноситься і до літератури, засобом вираження якого є слова, і до музики де є тональне або звукове зображення. У всіх видах мистецтва зображення слугує самовираженням автора.

3. Естетичне впорядкування — все, що виражається і зображується має бути організоване максимально красиво і естетично (сюди відноситься потворність)» [5, с. 23].

Тож можна зауважити: незважаючи на те, що війна — це переважно завжди біль та насилля, уміння художника передати глядачеві всі ці жахіття і водночас зберегти естетичну складову, крім достовірності та реалістичності таких сцен, стає чи не найголовнішим завданням художника-гравера.

Саме від майстерності митця, вміння донести трагічність події та зберегти при цьому естетику залежить зацікавленість глядачів та їхня зворотна рефлексія. Батальна тематика — специфічний жанр мистецтва. Адже зображення війни, її наслідків (інколи передумов) та вражень від неї залучає емоції, не притаманні жодному з інших жанрів. Окремої уваги потребують роботи, створені художниками, які жили під час війни. Такі графічні твори демонструють гострий погляд на це бридке, жахливе та аномальне явище, а сюжет взято з власних спостережень. Одночасно, попри свій здебільшого емоційно-трагічний зміст, батальний жанр викликає неабияке захоплення у глядачів. Експозиції на воєнну тему стають потужною подією в культурному просторі країни. Чимало українських митців досліджують тему батальності у своїй творчості, особливо у другій половині ХХ століття. Однак ми не можемо стверджувати, що їхні твори мали світове визнання, зокрема через культурну політику країни. Так, дійсно, для української історії та культури це надбання державного рівня, а також великий пласт для досліджень історії нашої

країни. Зрештою, експресивна та піднесена українська графіка М. Дерегуса та О. Кульчицької, майстерність С. Якутовича та В. Іванова-Ахметова можуть посперечатися з естампами Ф. Гойї, К. Кольвіц та О. Дікса за роль та місце в світовій культурі.

На перший погляд, вигаданий твір (породжений фантазією художника) зрештою стає відтворенням коліс побаченого в реальному житті, а достовірність образів залежатиме від джерела його пізнання. З огляду на це, художників які працюють з батальною тематикою, ми поділяємо на дві групи (за їхнім співвідношенням з війною):

– непосредні учасники (художники, які так чи інакше дотичні до війни: роки творчості яких збігаються з роками реальної війни; які через війну були змушені змінювати країну проживання; учасники бойових дій);

– опосередковані учасники (про війну знають з переказів, не мають прямого стосунку до неї).

Можна припустити, що художники першої групи матимуть якісні та достовірні вихідні дані, з яких створюють не менш змістовні твори. Митці з другої групи мають інший алгоритм дій, їхні твори будуть здебільшого романтизовані та героїзовані. Не виключено, що у художників з першої групи виникають схожі рефлексії, проте їхні власні спостереження викристалізують образи та змісти, наділяючи своїх героїв «духом» війни. Українські митці ХХ століття, які працюють в межах батального жанру, більшою мірою є опосередкованими учасниками війни (зокрема йдеться про художників другої половини ХХ століття). Водночас, художники першої половини минулого століття, здебільшого, мають такий гіркий досвід.

Вище згадано про вплив європейської школи на розвиток української графіки, зокрема через традиційну освіту. Проте слід брати до уваги і неklasичні методи освіти (самопізнання та саморозвиток, поза межами навчальних закладів). Закономірним є також той факт, що художник перед тим, як почати працювати над власним твором, з різних джерел ознайомлюється з надбаннями світового мистецтва. Відповідно, митці так чи інакше черпають інформацію з творчості своїх колег. Не секрет, що яскравими постатями (європейського масштабу) в мистецтві гравюри, що досліджують явище війни, є творчість представників німецької гравюри: К. Кольвіц, О. Дікс. Ці художники присвячують свою творчість одній з найчутливіших і водночас найжахливіших, найбільш емоційних та шокуючих тем війни. Вони були непосредними учасниками жахливих подій, кожен має свій гіркий досвід. О. Дікс отримав травматичний досвід на фронті Першої світової, К. Кольвіц втратила на фронті сина. Вони стали «провідниками» між глядачем та війною, змогли акумулювати власні емоції та закарбувати їх на папері. Їхні естампи крізь століття несуть біль і страх, несправедливість та егоїстичність війни. Завдяки цим митцям, експресія та суворий реалізм німецької гравюри простежуються у творчості українських художників-граверів. За збігом обставин та з огляду на бурхливі події першої половини

ХХ століття, батальність стає важливою темою в мистецтві та привертає до себе увагу.

Крім впливу європейських шкіл, українське мистецтво першої половини ХХ століття, у тому числі і графічне, також мало ознаки впливу політичного, соціального та культурного життя, нашарування різних течій модернізму. Серед них наслідки Першої світової війни, проголошення і втрата незалежності Української Народної Республіки, будівництво іншої України у складі комуністичної наддержави, яка спершу багатьом здавалась цікавим експериментом. Характеризуючи мистецтво цієї доби, його можна описати такими словами: експерименти з формою, простором і рухом, синтез різних стилів і напрямів, повна творча свобода. Як зазначає О. Лагутенко: «На цьому часовому відтинку мистецтво графіки Західної і Східної України розвивалось синхронно, починаючи від модерну і символізму. У 1910–1920 роки у графіці відображалися різні авангардові течії — кубофутуризм, неопримиwіwізм, експресіонізм, конструктивізм. На початку 1930-х років у радянському мистецтві затверджується соцреалізм, відмежовуючи історичні етапи художнього життя» [6, с. 10]. Але попри жорсткі рамки «дозволенних» тем, художники все одно знаходили незвичні композиційно-стильові рішення та нетривіальні, оригінальні художні сюжети. Переважно художники-гравери звертались до пейзажу: індустріального, ліричного та урбаністичного.

Щодо воєнних тем, то в історії графіки на теренах України першої половини ХХ століття серед художників, які звертались до цієї теми, вирізняється творчість О. Кульчицької, яка працювала в графічній техніці офорту. Внесок О. Кульчицької в українське графічне мистецтво не менш вагомий, ніж К. Кольвіц для Німеччини. І хоча на той час в Україні, та й у світі загалом, жінка-гравер була незвичним явищем, О. Кульчицька привернула увагу глядачів, а також колег-художників, ставши відомою і шанованою у творчих колах. Будучи безпосередньою учасницею війни, так само, як її сучасники з Німеччини, у своїй творчості вона порушує болючі теми — еміграції, переслідування та поневірянь українців у роки війни. Лейтмотивом творів, виконаних у графічних техніках, стала ідея героїчної боротьби та служіння своєму народові. М. Голубець у статті, присвяченій О. Кульчицькій, пише: «Світова війна, що з Галичини створила терен вічних боїв, зробила велике спустошення на ледве зораному зарінку українського мистецтва. І для Кульчицької стала зло віщою зморою. Тоді то постав цикл дереворитів, офортів Кульчицької де раз реалістично то знов у символічних абстракціях відбилося усе страхіття й уся велич світової заверюхи! Рука мисткині, творить на папері галерею алегоричних образів воєнного лихоліття. Лаконічна, часом сувора мова графічних засобів — лінії, плями, штриха — була, на думку художниці, найбільш відповідною для передачі настроїв епохи» [3, с. 14]. Це виразно видно у творах «На

варті», «Страхіття війни», «По війні». Три роботи, виконані в різних техніках офорту, є відмінними і водночас подібними, вони емоційні та надихають. У кожній із них чітко виражений символізм: жива, пластична лінія, елементи природи та просторовість: в аркуші «По війні» — притаманні модернізму символи, тоді як новаторське вирішення тональними плямами у поєднанні з експресивною композицією бачимо у «На варті».

«Страхіття війни» — робота, яка певною мірою виконана під враженням творів К. Кольвіц: натопв селян і переселенців на задньому плані зображений однією лінією. О. Кульчицька змогла передати настрій, рух та образність персонажів. Також серед натопву є властивий для К. Кольвіц образ жінки зі здійнятими догори руками, проте водночас відчувається і звернення до національних традицій.

Висновки. З-поміж великої кількості стилів та течій у мистецтві, притаманних першій половині ХХ століття, український офорт із зображенням батальних сцен виявляє ознаки різних загальноєвропейських течій та напрямів, зокрема модерну, символізму, експресіонізму, реалізму, сюрреалізму. Також у творчості вітчизняних художників можна простежити вплив європейських шкіл та окремих художників. Своєрідність теми дала змогу українським митцям поєднувати різні течії та напрями

через взаємодію з національними традиціями. Що ж до технічних особливостей, то слід зазначити, що художники-графіки більшою мірою створювали роботи в таких графічних техніках, як ксилографія та лінорит, і мало хто звертався до офорту. Проте художники-офортисти використовували переважно класичні техніки офорту, зокрема травлений штрих, вкладаючи в нього експресію та емоційну складову, рідко вдаючись до акватинти.

Проаналізувавши історичну складову початку ХХ століття, яке було сповнене трагічними подіями для України і світу загалом, можна констатувати, що ця тема була актуальною в ілюстрації, більшою чи меншою мірою, протягом першої половини століття. Також слід зазначити, що вагомий вплив на творчість має особистий досвід художника, адже ті, хто присвячував свою творчість темам війни, баталій, сцен жорстокості, були або безпосередніми учасниками, або були опосередковані дотичними до історичних подій. Нині ця тема є актуальною у контексті не лише теорії образотворчого мистецтва, а й естетичного та патріотичного виховання. Також варто зазначити, що сьогодні батальна тематика серед українських митців є надзвичайно популярною. Сьогодні українські художники, як і в минулому столітті, стають безпосередніми та опосередкованими учасниками війни, яку Росія розв'язала проти України.

Література

1. Белічко Ю. В. Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни. Київ: Мистецтво, 1980. 183 с.
2. Відбиток. Українська друкована графіка ХХ–ХХІ століть. URL: <https://artarsenal.in.ua/uk/vystavka/vidbytok-ukrayinska-drukovana-grafika-hh-hhi-stolit/> (дата звернення: 09.09.2020).
3. Голубець М. Олена Кульчицька / ред. і передм. М. Осінчука. Львів: АНУМ, 1933. URL: http://uartlib.org/downloads/Kulchicka1933_uartlib.org.pdf (дата звернення: 09.09.2020).
4. Искусство книги: Альманах. 1956–1957 / сост. и ред. Ю. Молок, В. Ляхов. Москва: Искусство, 1961. Вып. 2. 292 с.
5. Кулка И. Психология искусства / пер. с чешск. И. В. Олива. Харьков: Гуманитарный Центр, 2019. 556 с.
6. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.
7. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ: ВХ[студіо], 2008. 187 с.
8. Понад кордонами. Модерна українська книжкова графіка 1914–1945 / вид. підготувала Я. Мудрак. Львів: Критика, 2008. 176 с.
9. Українська культура. Лекції за ред. Д. Антоновича. Київ: Либідь, 1993. 592 с.

References

1. Belichko Yu. (1980). *Ukrayinske radyanske mystecztvo periodu gromadyanskoyi vijny* [Ukrainian Soviet art of the Civil War period]. Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].
2. *Vidbytok. Ukrayinska drukovana grafika XX–XXI stolit* (n. d.). [An imprint. Ukrainian book graphic art of the nineteenth-twentieth centuries]. Retrieved from <https://artarsenal.in.ua/uk/vystavka/vidbytok-ukrayinska-drukovana-grafika-hh-hhi-stolit/> [in Ukrainian].
3. Golubets M. (1933). *Olena Kulchyczka* [Olena Kychytska] ed. by M. Osinchuka. Lviv: ANUM [in Ukrainian].
4. Molok, Yu. & Lyaxov, V. (Eds.). (1961). *Yskusstvo knygy: Almanax. 1956–1957* [Book art: An almanac. 1956–1957], vol. 2. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Kulka, J. (2019). *Psychologyya yskusstva* [Psychology of art] transl. Y. Olyva. Kharkiv: Gumanytarnyj Centr [in Russian].
6. Lagutenko, O. (2006). *Ukrayinska grafika pershoyi tretyny XX stolittya* [Ukrainian graphic art of the first third of the twentieth century]. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].
7. Sydorenko, V. (2008). *Vizualne mystecztvo vid avangardnyx zrushhen do novitnix spryamuvan: Rozvytok vizualnogo mystecztva Ukrayiny XX–XXI stolit* [Visual art: from avant-garde changes up to the newest trends]. Kyiv: VKh[studio] [in Ukrainian].
8. Mudrak, Ya. (Ed.). (2008). *Ponad kordonamy. Moderna ukrayinska knyzhkova grafika 1914–1945* [Beyond borders: Modern Ukrainian book graphic art: 1914–1945]. Lviv: Krytyka [in Ukrainian].
9. Antonovych, D. (1993). *Ukrayinska kultura. Lekciyi za red D. Antonovycha* [Ukrainian culture. Lectures, ed. by Dmytro Antonovych]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

Hulievych S.

Battle Themes in Ukrainian Etching of the First Half of the Twentieth Century

Abstract. The article examines Ukrainian etching of the first half of the 20th century through the prism of the battle genre. The specified period is characterized by active socio-political and socio-cultural changes. Ukrainian etching is considered in the context of the styles and directions of art of the specified period, as well as the influence of European masters. The theoretical basis for the research was the works of domestic art critics and cultural experts. The subject of the research is etching and the peculiarities of its existence during the period of socio-cultural changes. The main emphasis of the study of the battle theme in Ukrainian etching is focused on its connotation with the European school. An analysis of the main points of interaction between Ukrainian and European engraving was carried out. It is established that the main points of intersection of the two cultures are education and exhibition activity, borrowing and imitation. Two groups of artists were formed according to their relation to the war. It was found that artists who are directly related to the war receive high-quality and more reliable preparatory materials for creating an artistic work. The main features of European art, which became the forerunner of Ukrainian etching, have been established. An analysis of art tasks was carried out separately. It was determined that the main task of an engraver working within the battle genre is to preserve the aesthetic component of the work. At the same time, the artist must convey to the viewer all the fury and horror, realism and authenticity of war. The methodological foundations of the research are based on the principle of historicism and a systemic approach, which provide an objective and theoretical approach to research.

Keywords: graphic art, etching, style, battle theme, works by O. Kulchytska.

Стаття надійшла до редакції 15.02.2023

Contemporary Art:
Теорія та практика

Contemporary art:
Theory and practice

Ruslana Bezuhla Руслана Безугла

Doctor of Art Studies, associate professor, Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

Доктор мистецтвознавства, доцент завідувач відділу теорії та історії культури, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: r.bezuhla@gmail.com | orcid.org/0000-0003-1190-3646

Performative Practices Theoretical Foundations of Interpretation in the Social Sciences and Humanities

Перформативні практики Теоретичні засади інтерпретації в соціогуманітарних науках

Abstract. The paper analyzes the works related to the understanding of performative practices as a phenomenon of modern culture and art; it highlights the principal trends of the studies of this phenomenon. The reasons for the growing interest in the study of performative practices were clarified, the complexity and ambiguity of this phenomenon as a special socio-cultural communicative action, having the appearance of an “artistic event,” a theatrical action, a dynamic symbolic action affecting all channels of human perception, was emphasized. The work is aimed at the analytical study of the essence of specificity of performative practices within the framework of various study optics from the standpoint of social and cultural anthropology and art history, in direct connection with social and cultural life, human emotions, cultural patterns, etc.

The aim of the paper is to identify the theoretical definition of the “performative practices” concept in the contemporary humanities, which will allow solving the scientific problem of determining the essential specificity of performative practices as a modern cultural phenomenon.

General scientific approaches, principles, and methods employed made it possible to consider the phenomenon of performative practices from different angles: theoretical interpretations of the basic forms of performative practices were compared using the comparative method; the use of the structural-functional method helped to determine the components creating an idea of the meaning of certain performance elements as the forms of manifestation of performative practices in modern culture.

Keywords: performative practices, performance, communication, art, society, performativity.

Introduction

The large-scale Russian invasion of Ukraine affected all spheres of Ukrainian society: the infrastructure and economy are being destroyed, Ukrainian people are dying, Ukrainian territories are occupied, such usual things as peace and security are lost, etc. In the new wartime reality, the “usual” and “natural” infrastructure of Ukrainian culture and art has been deconstructed, and the value-based orientations in society underwent changes. The study of the issues raised in this article occurs in a wartime period when performative practices are at the stage of their development and in the midst of another transformation, however, performative initiatives are used in various fields for war prevention.

At the same time, despite the extraordinary spread of performative practices in modern culture, there remains a large number of open questions. In particular, in the humanities, there is a certain terminological uncertainty about

the “performative practices” concept. In general, the phenomenon of performative practices as a form of social and artistic action appears to be a problematic field and the topic of performative practices remains a lacuna of sorts in cultural and art studies requiring the search for new theoretical angles of analysis. This article is an attempt to understand what performative practices represent and what makes them special. An attempt to explain the essence of performative practices as a sociocultural communicative phenomenon is quite difficult, especially within the limited publication space. The relevance of the paper is in the fact that the study of the manifestations of performative practices, human nature, and various forms of creativity contributes to the research of the development of culture, with its regularities, historical process, and specificity. At present, it is rather difficult to find a field of social and humanitarian knowledge that would completely avoid the performative turn. Performative optics is essential to the development of the humanities

since it allows us to realize that the research facilities of these sciences not only describe cultural processes and self-production but also are directly involved in them as, for example, historical sciences affect the development of modern events and “doing history.”

Literature Review

Numerous concepts of performativity are represented in the modern humanities, developed by both foreign and domestic authors working within the framework of philosophy, art history, cultural studies, linguistics, social studies, political studies, religious studies, etc.

R. Schechner's approach that justified performative studies as a discipline close to social sciences became important in the context of the present paper. In his opinion, studies of performativity begin where most disciplines, limited by their field, end, the behavior, interactions, and correlation become the objects of study, and not objects or facts, and performance is interpreted as a special type of behavior (Schechner, 2006). The scholar proposes a broad-spectrum concept in which various performative practices (both artistic and social) are represented. This concept is based on the fact that performance is a “restored behavior pattern” in art, rituals, or in everyday life (Schechner, 2006). Schechner sought to create a discipline that would be open, and within this discipline, each researcher would independently highlight the necessary key points, since “the basis of performative studies lies in the fact that there is no fixed set of works, ideas, practices or anything else that defines or limits a field. ... Performance studies are fundamentally relational, dynamic, and processual. ... There is nothing that inherently ‘really belongs’ or doesn't really belong’ to performative studies” (Schechner, 2006, p. x.). Schechner's approach to performative studies is quite progressive, however, not entirely unambiguous. On the one hand, there is an opportunity to consider performance and performative practices from different scientific positions, perspectives, and in different contexts, which allows forming the most accurate picture of the essence and functioning of this phenomenon. On the other hand, this methodology is heterogeneous, it contains borrowings from various social sciences and humanities theory and history of culture, psychoanalysis, feminist and gender studies, etc.

Among the foreign sociological works that allow to consider the phenomenon of performative practices from a different angle, it the work of E. Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life* (Goffman, 1959) should be noted. According to the International Sociological Association, it was recognized as one of the ten most important sociological books of the twentieth century. The author uses a “dramaturgical approach” and studies social interaction from the point of view of a theatrical performance but considers the theater itself as a metaphor. According to Goffman's approach, elements of human interaction depend on time,

place, and human audience, and a person represents themselves to another person orienting towards cultural values, norms, and beliefs. Before interacting with another individual, a person prepares a role and strives to impress. Everything happens as if on stage, people in everyday life control the environment, their attire, words, and non-verbal actions to create the right impression.

E. Barba, R. Wilson, R. Goldberg, M. Carlson, E. Fischer-Lichte, R. Schechner, and others studied the performance and performative practices from the different methodological positions. In the academic and art space of Ukraine, the above-mentioned problematics was also reflected in the works of Ukrainian researchers: G. Vysheslavskyi, K. Stanislavska, and others.

The aim of the paper

The paper identifies the theoretical definition of the “performative practices” concept in the modern humanities, which will lead to a solution to the scientific problem of determining the essence of the specificity of performative practices as a phenomenon of modern culture.

Results and Discussion

In modern society, culture, and art, performative practices manifest themselves with particular obviousness. They are present in the media, in the virtual and personal space. Despite the popularity of the term “performative practices,” an attempt of its conceptualization started only at the end of the twentieth century, which can be partially explained by the fact that this concept was used as a keyword in various contexts at the time. Modern performative practices have fallen under the influence of the processes of globalization and glocalization. Accordingly, they embody the glocality principles in terms of their aim, content, and spectacularity. However, techniques, means, and forms of performative practices are actively employed in various socio-cultural spheres.

This paper, the scope of which is not limited to art but encompasses a greater context of cultural research, clarifies two concepts in the core of this study: performance and performative practices. It is common knowledge that the delineation of basic concepts is essential since in modern science one has to address terminological experiments and liberties quite often, which significantly complicates the understanding of already difficult problems and hinders mutual understanding both at the level of everyday communication and in the academic environment.

Before defining the semantic spectrum of the “performative practices” concept, it is necessary to turn to the meaning of the “performance” concept and identify the main differences between these phenomena. The theoretical heritage regarding the problem of performance art and the etymology of the “performance” concept was considered in detail in the paper “Performance conceptualization in scientific discourse” (Bezuhla, 2020). It should be noted that during

the end of the 20th and early 21st century, the problem of performance was studied by scholars from various fields, which resulted in an increase in definitions of different aspects and significantly complicated creating a relatively universal term. The lack of unanimity in the scientific community, as well as among art historians, can also be noted in the fact that, in various definitions, performance is classified as a “kind,” “genre,” “form,” “type,” or “trend” of art. S. Banes, E. Bryzgel, E. Mazur, E. Howell, and others taking into account the key features and peculiarities of the historical development of performance, plausibly classify the latter as a genre of modern art. This allows drawing a certain analogy with the genres of other types of art that in the course of their historical development acquired and accumulated their features, underwent changes, and sometimes disappeared from the art process or returned after transformations.

Understanding performance as a genre of art enables the delineation of such phenomena as performance and performative practices and clarification of the main differences between them. Performance as a genre, formed in the late 1960s and early 1970s, became one of the popular and sought-after genres of modern art, to which the representatives of various schools, types, and trends of art (visual, musical, theatrical, fashion business) turned to. Five basic elements are essential to a performance: artist, time, space, audience, and context (or interaction between the artist and the audience). Performance works can include other forms of visual art, video, sound, and objects. However, spectacularity, staginess, and theatricality become universal features of modern performance as one of the means of influencing the audience and society. Despite the fact that performance is a process, a “live” action, various means of documentation (capturing) are used today to present performance works to a wider audience.

Performance can be assumed to be one of the genres impacting the emotional and psychological state the greatest, not only of the audience but also of the performer. According to Marina Abramović, arguably the best-known contemporary performance artist, the aim of the performer is to create such an image, such an energetic connection that will not leave a choice and will not allow being “not here and not now.” It is also important to be one hundred percent involved in the performance with the body and the soul of both the artist and the audience. “Performance is the moment when the performer enters into mental and physical interaction with the audience at a certain time. This is not a theater. The theater will repeat. The performance is real. In the theater, the knife is not real, the blood is not real. In the performance, the blood, the knife, and the body of the performer are real. Performance is a kind of unique art form that is temporary, comes and goes. I like when the audience is present, because the performer’s work is made for the audience. Without the audience, it doesn’t matter at all” (Rudnev, 2021, February 24).

At present, performance becomes a form of art transformation and an attempt to actualize reality. Through mimesis, the adaptation to the new, to social changes related to the development of civilization occurs. Determination of various types and genres of art by laws and ordinances leads to the emergence of various forms of transformation that go beyond the scope of an art form. As the Ukrainian researcher G. Vysheslavskiy notes, “New forms of modern art emerged at certain stages of the socio-cultural development of communities in different countries, and later spread, under other circumstances, to completely different societies both in terms of traditions and worldview” (Vysheslavskiy, 2019). Presenting performance as a manifestation of actionism in art, and actionism as one of the manifestations of spectacular forms of culture, Vysheslavskiy considers it impossible to compare (and accordingly to use the term “performance” in regard to them) such phenomena as “actionism of politicians” or “social activists” to “actionism of modern experimental theater” due to their different orientation. The art expert recognizes the presence of the mutual influence of these differently “oriented actions at the level of instruments of artistic devices with resistance to modifications at the level of orientation” (Vysheslavskiy, 2019, p. 80).

In this context, Vysheslavskiy’s opinion seems well-grounded, since the use of the same term to denote different phenomena is inappropriate, as it leads to a certain terminological confusion and forces scientists to constantly clarify what they meant by using this term. There are a number of art history terms that over time were introduced into the conceptual and categorical framework of other social sciences and humanities, including cultural studies, when the artistic content of the term disappeared, and the word remained in the general colloquial lexicon, or vice versa, when the general colloquial lexicon can present a certain problem absorbing the artistic meaning. There are also cases when both meanings of the word—direct and figurative—coexist and “popularize” each other, for example, as was the case of avant-garde, glamour, surrealism, and others. The unusualness and “mysteriousness” of such lexical borrowings often attract so-called mass culture, and the term is used to denote the outstanding events of modern life. A “metaphor of mass use” emerges, meaning engagement of a term in all possible and impossible senses and contexts.

The word “performance” underwent all of the abovementioned processes. If in the West, in particular in the United States, performance is mainly associated with its direct meaning of the genre of art, in Ukraine the average spectator knows and understands only a part of the genre but enthusiastically uses the term in a colloquial sense. Currently, completely different phenomena may be labeled performance, from parliamentary collisions between politicians to street tricks or a flash mob. There is also a tendency to use the term in various word combinations (political

performance, media performance, theatrical performance, social performance, etc.) or create “derivative” words and terms, i.e. performativity, performatives, performative practices, artistic performative practices, theatrical performative practices, performativity of judicial discourse, strategic performativity, textual performativity, factogenic performativity, etc. Such a broad and variable use of the term in different contexts leads to a clarity blurring regarding the understanding and definition of performance as a genre of art within the art community, and scientists begin to look for other concepts to denote those phenomena that today “hide” under the umbrella term “performance.” One of these terms is the word combination “performative practices.”

It is important to note that among modern researchers and artists, there is no unanimity both in the interpretation of the “performative practices” concept and in the definition of the essence of the phenomenon itself. Ukrainian researcher K. Stanislavska classifies this term as one that is included in the conceptual and categorical framework of art history, and believes that the content of the “performative practices” concept is close to the term “performance art.” However, in her opinion, the concept of performative practices is somewhat broader than the concept of performance, since performative practices, in addition to performance, also include art actions, happenings, and flash mobs. The scholar believes that in order to avoid further blurring of the “performance” term, the word combination “performative practices” should be replaced by the “actionist practices” concept (from actionism or action art) (Vysheslavskyi, 2019).

The idea of replacing the concepts of “performance” and “performative practices” with other terms, or even rejecting their use in art history, is also supported by the Ukrainian scientist G. Vysheslavskyi, since “performance—actually actionism (performative practices, hybrid forms of performance)—having lost genre specificity and having combined with theatre or video, crossed the specific boundaries of the arts” (Vysheslavskyi, 2019, p. 94). The art expert notes that he deliberately does not use the word combination “performative practices” as such, “which explains almost nothing, and most importantly, confuses the hierarchy of definitions... this word combination requires additional comments and a description of a significant number of exceptions, due to which its very use is devalued” (Vysheslavskyi, 2019, p. 80). Vysheslavskyi proposes to introduce the term “actionism of spectacularity” into scientific discourse and, using the “hierarchy of definitions,” divides the spectacular forms of culture into three levels: the first level is political, religious, economic, and social spectacularity; the second is artistic spectacularity (artistic, literary, theatrical, musical actionism, etc.); the third is artistic actionism (performance, happening, flash mob, body art, stuffing, etc.). The researcher noted that a certain conceptual and categorical breakdown occurs since the “performative practices” concept is most often used

for the phenomena of the first and second levels without clarifying its exact meaning, while the term should be applied to the phenomena of the third level (Vysheslavskyi, 2019). Vysheslavskyi’s suggestion seems to be realistic, as it would be most logical to use the term “performative practices” towards performances, happenings, flash mobs, body art, and stuffing, however, as the scientist aptly noted, this concept is most often used for various spectacular socio-cultural forms.

In this regard, a branch of the general but not yet fully existing classification emerges: “art performance” (or art performance) and “social performance” (performative practices). In order to avoid confusion, art performance is understood to be the genre of modern art (as it was mentioned at the beginning of the article), and it may encompass all the other “types” of performance (social, political, media performance, etc.) into the performative practices, i.e., all those phenomena which, according to Vysheslavskyi’s “hierarchy of definitions”, are included into the spectacular forms of culture of the first level. In addition, performative practices should also include those social phenomena and forms of social and individual existence that have a performative nature.

There is a clear boundary between performance and performative practices: as a rule, art performance is induced from within, while performative practices are conditioned by the rules of the “acting” imposed from the outside. Art performance (hereinafter referred to as the “performance”) involves personal interaction, while performative practices—the mediated one. According to E. Fischer-Lichte, performances differ from performative practices in the point that performative practices are limited in time and space, their important characteristic is the purposeful destabilization of binary oppositions existing both in discourse and in cultural/social practices. The academic notes that deconstructing oppositions, performances quite often model a liminal situation “and the transformation process associated with it, experienced by the participants of the performance” (Fischer-Lichte, 2008, p. 296), and performative practices may not generate such effects.

Therefore, performative practices are a sociocultural phenomenon, which we understand as an interactive discursive practice using performance technology in the process of sociocultural and political discourse based on the creation of the cultural identity of “actors” and “spectators.” It may be proposed to consider performative practices as a set of the following components: acting itself, performance, manner of “role” performance and image transformation, aim and objectives of the “performance,” and the environment of the statements addressed to anyone. The persuasive potential of performative practices is not based on rational arguments but on an appeal to human feelings, cultural needs, and curiosity about everything unusual. Since corporeality, memory, affect, mobility, and, in general, constant interaction with others are essential

for an individuals, who are constantly creating their social reality, reinventing themselves every time due to corporeality and sensuality, “creating” themselves under the influence of internal and external factors, performative practices play an important role in the formation of social reality, which is also emphasized by Richard Schechner in his study: “Performativity means to be someone else and at the same time to be yourself: empathize, react, grow, and change” (Schechner, 2006, p. 9).

The presence of performative practices in various sociocultural spheres became one of the features of modern society. Guy Debord in his work *The Society of the Spectacle* (“La Société du spectacle”), analyzing the state of society, classifies the latter as the “society of the spectacle” and the “society of the dispersed spectacle.” He notes that in societies that have reached the modern level of development, life manifests itself as a huge accumulation of performances, and “everything that was previously personally experienced is now transformed into a performance” (Debord, n. d.). Accordingly, a person has turned into a spectator able to observe the socio-political scene and, thus, losing the ability to distinguish the reality of what is happening from the illusiveness (Debord, n. d.). According to Goffman, the vast majority of social roles are performed on the basis of adaptive competence, sometimes unconsciously when a person performs their own role, adapting to the roles of other people, or their role is dictated by the roles of other people. Such a situation may lead to the fact that an individual can be involved in the performance of roles that harm them, as a result of the implementation of strategies of manipulation, deception, conspiracy, etc.

Today, performative practices fit as best as possible into the sociocultural matrix of modern times. Performative practices are extensively used in advertising technologies, political PR technologies, campaigning, etc., and their main goal is not the communicative act itself but the attraction of the target audience’s attention and influence over its emotional state. Performative practices are able to radicalize people, provoke and intensify affect, and “push” the audience for “necessary” decisions, under the influence of an emotional impression, and not after a weighted analysis. In modern culture, performative practices are perceived as a “show” for the public created by the public itself, by politicians, TV heroes, and political technologists. For example, today performative practices are abundantly used by politicians in order to create a beautiful picture for the media, bright, memorable information, popularize a leader or a party, etc. Performative practices fill in the field of meanings and senses and partly form both political technologies and spontaneous actions. Thus, according to J. Alexander, performative practices act as a variety of actions, ruptures, and texts that can inspire the public, separate the public from knowledge, and are placed in the space between government and culture (Alexander, 2006). They are manifested in the desire to influence the mindset

of a person, involving instincts and unconscious manifestations based on archetypes, dreams, and myths.

It should be noted that today, especially during of war with the Russian Federation, performative practices are used as a form of manipulation, since they are concrete tools of political and advertising technologies. In this regard, there is an increasing need not only to understand the principles and laws of the functioning and use of performative practices but also to fix the modality of the performative notification, in order to understand the extent of the influence of performative practices and the manipulative component in them to predict the consequences of the use of these technologies. Interpretation of the public behavior of specific individuals on the basis of the performance approach induces to the formation of a new analytical network based on the recording of public manifestations of performative practices followed by their interpretation.

The crucial task for modern humanitarian science is the integration of various theoretical and methodological approaches, in particular the use of the principle of transdisciplinarity for the achievement of the common goal of an unbiased and comprehensive study of the role of performative practices in modern sociocultural situations. In order to fulfill the designated objectives, it is necessary to disengage from the influence of specific empirical cases (regardless of their resonance and creative approach) and form a powerful theoretical base.

Conclusions

The outline of scientific literature demonstrates the importance of the “performative practices” concept for modern humanities, and the analyzed scientific concepts and positions have both intersection points and significant differences. The insufficient development of this concept and the need for further study of the phenomenon of performative practices are obvious. It may be asserted that terminological inconsistency negatively affects the subject studies of performative practices, and the lack of an accepted interpretation of the “performative practices” concept, its broad understanding, and the use in different contexts and discourses prompts researchers to sometimes even refuse to use this concept in favor of more “neutral” terms.

It has been proven that although the “performative practices” concept circulates in various studies, there is still no comprehensive justification for its content, and only a nominal definition may be used. The growing role of performative practices in modern culture and art causes their thematization in various discourses.

It is emphasized that spectacularity, dynamism, mobility, unpredictability, and provocativeness of performative practices are actively used not only in the sphere of art but also in the cultural and social fields, including in the realm of mass culture and everyday practices. For that reason, the subject of performative practices needs further in-depth study.

References

- Alexander, J. (2006). Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy. In Alexander, J., Giesen, B., & Mast, J. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual* (pp. 29–90). London; New York: Cambridge University Press.
- Bezuhla, R. (2020). Konceptualizaciya performansu v naukovomu diskursi [Conceptualization of performance in academic discourse]. *Khudozhnya kultura. Aktualni problem*, 16(2), 18–26 [in Ukrainian].
- Debord, G. (n. d.). *La société du spectacle*. Retrieved from http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_societe_spectacle_1.html [in French].
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London; New York: Routledge
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, NY: Doubleday.
- Goldberg, R. (2011). *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson word of arts.
- Jestrovic, S. (2012). *Performance, Space, Utopia: Cities of War, Cities of Exile* (Studies in International Performance). Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan Ltd.
- Rudnev, P. (2021, February 24). *Teatralniy performans i performativniy teatr: gde gran mezhdu dvumya vidami iskusstva* [Theatre performance and performative theatre: Where is the boundary between the two arts]. Retrieved from <https://theoryandpractice.ru/posts/18832-teatralnyy-performans-i-performativnyy-teatr-gde-gran-mezhdu-dvumya-vidami-iskusstva> [in Russian].
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies*. London: Routledge.
- Stiles, K. & Selz, P. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press.
- Vysheslavskiy, G. (2019). Performans v kulturi ta mystecztvi 1950–2010 rokiv. Plynnist form i zmistiv [Performance in culture and art of the 1950s–2010s]. *Suchasne mystecztvo*, 15, 77–101 [in Ukrainian].
- Wulf, C. (2005). *Zur Genese des Sozialen: Mimesis, Performativität, Ritual*. Bielefeld: Transcript Verlag [in German].

Література

- Безугла Р. Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі // Художня культура. Актуальні проблеми. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 18–26. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217736](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217736)
- Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010 років. Плинність форм і змістів // Сучасне мистецтво. 2019. Вип. 15. С. 77–101. URL: [http://Downloads/185922-419872-1-PB%20\(1\).pdf](http://Downloads/185922-419872-1-PB%20(1).pdf) (дата звернення 05.07.2022). DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922>.
- Руднев П. Театральний перформанс і перформативний театр: де грань между двумя видами искусства. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/18832-teatralnyy-performans-i-performativnyy-teatr-gde-gran-mezhdu-dvumya-vidami-iskusstva> (дата звернення 03.06.2022).
- Alexander J. Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy // Alexander J., Giesen B., Mast J. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. London; New York: Cambridge University Press, 2006. P. 29–90.
- Debord G. *La société du spectacle*. URL: http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_societe_spectacle_1.html (access date: 03.06.2022).
- Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance a New Aesthetics*. London; New York: Routledge, 2008. 240 p.
- Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959. 251 p.
- Goldberg R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2011. 256 p.
- Jestrovic S. *Performance, Space, Utopia: Cities of War, Cities of Exile* (Studies in International Performance). Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan Ltd, 2012. 236 p.
- Schechner R. *Performance Studies*. London: Routledge, 2006. 356 p.
- Stiles K., Selz P. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press, 1996. 1003 p.
- Wulf C. *Zur Genese des Sozialen: Mimesis, Performativität, Ritual*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2005. 178 p.

Безугла Р.

Перформативні практики: теоретичні засади інтерпретації в соціогуманітарних науках

Анотація. Проаналізовано роботи щодо осмислення перформативних практик як явища сучасної культури та мистецтва, виокремлено основні напрями дослідження цього феномену. З'ясовано причини зростання інтересу до дослідження перформативних практик, наголошено на їхній складності та неоднозначності як особливої соціокультурної комунікативної дії, що має вигляд «художньої події», театралізованого дійства, динамічної символічної дії і впливає на всі канали людського сприйняття. Робота має на меті аналітичне дослідження сутнісної специфіки перформативних практик у руслі різних дослідницьких оптик з позицій соціальної й культурної антропології та мистецтвознавства, в безпосередньому зв'язку із соціальним та культурним життям, людськими емоціями, культурними патернами тощо.

Метою статті є теоретична ідентифікація поняття «перформативні практики» в сучасних гуманітарних науках, що забезпечить розв'язання наукової проблеми визначення сутнісної специфіки перформативних практик як феномену сучасної культури. Застосовано загальнонаукові підходи, принципи й методи, що дали змогу розглянути явище перформативних практик з різновекторних позицій. За допомогою порівняльного методу зіставлено теоретичні інтерпретації базових форм втілення перформативних практик; використання структурно-функціонального методу допомогло визначити компоненти, які створюють уявлення про значення окремих елементів перформансу як форм прояву перформативних практик у сучасній культурі.

Ключові слова: перформативні практики, перформанс, комунікація, мистецтво, соціум, перформативність.

Igor Savchuk Ігор Савчук

Doctor of Arts Studies, Professor, Modern Art Research
Institute, National Academy of Arts of Ukraine

Доктор мистецтвознавства, професор, Інститут проблем
сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: rekus@ukr.net | orcid.org/0000-0002-6882-3404

Taisiya Bilyanska Таїсія Білянська

Student, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Студентка, Національна музична академія України імені
Петра Чайковського

e-mail: taisia.belyanskaya@ukr.net | orcid.org/0009-0001-8556-8169

Bandura in the Late 1990s and Early 2000s Compositions by Maryna Denysenko Genre and Stylistic Context of Ideas

Бандура у композиторській творчості Марини Денисенко кінця 1990-х — початку 2000-х Жанрово-стилістичний контекст задумів

Abstract. The article summarizes the use of bandura in the compositional ideas of Maryna Denysenko, a famous Ukrainian composer (1962–2022). The nature of the bandura use in the artist's works suggests the process of the academicization of the instrument. Engaging bandura in the *Winter and Spring* play and in the *August the Sickle* cycle, Maryna Denysenko makes this instrument a mediator between the musical material of a non-folklore nature and the folklore themes declared in the programmatic titles of the works. In general, Denysenko's results demonstrate high mastery of compositional technique and artistic perfection, corresponding to contemporary musical trends. This once again confirms the urgent need to revive and explore her work. The analysis of Maryna Denysenko's works featuring bandura revealed the following stylistic features of the composer's creative method: a tendency to a programmatic approach, to the realization of folklore themes without explicit references to the characteristics of traditional genres of Ukrainian folklore in the musical language, and to a pronounced integrity of the composition. Her ideas in the field of instrumental bandura are characterized by the use of decentralized harmonic systems and modality in the principles of the harmonic basis of her compositions. These are the regularities of constructing colorful intonational material based on movements of seconds as the main structural microelements. The components of the author's style of the instrumental chamber works with bandura were revealed, including the exchange of roles between bandura and piano at certain moments of the work; elaborate composition with the dominating improvisation; a significant role of polyphonic techniques (use of equirhythmic counterpoint, various imitations, canons with two or more voices); numerous instances of inventive sound imagery (for example, the depiction of the sounds of drops and gurgling water in the third movement with the help of bells, a xylophone, or the layering of aleatoric techniques of bandura performance and *pizzicato* strings).

Keywords: Maryna Denysenko, academic bandura, *Winter and Spring*, *August the Sickle*, genre and stylistic dimensions of creativity.

Introduction

Maryna Denysenko represents the constellation of artists who entered the scene of Ukrainian music in the 1980s and 1990s. Her compositional work is associated with new trends in Ukrainian art of the turn of the twenty-first century, namely, postmodern art, the importance of each element of the system, spontaneity, chamber nature, and presentation at international music venues. However, at present, M. Denysenko's work rarely becomes

the subject of scientific research and thus undeservedly remains "in the shadows." After the composer's death, this work will be the first posthumous comprehensive research of her role in the chamber and symphonic music for bandura, which constitutes the relevance of this paper.

Aim of the paper

The paper aims to create conceptual ideas about the stylistics of M. Denysenko's works for academic

bandura. The following **objectives** are set: to consider the composer's creative method on the example of her works with the participation of the academic bandura; to analyze the genre and style features of such works as *Winter and Spring* for bandura and piano, *August the Sickle* for bandura, strings, and percussion; to determine the specifics of using bandura in the artist's work.

Literature Review

Currently, only a few works cover the life and work of M. Denysenko; these are short scientific papers, usually focusing on a particular aspect of her activity. Olena Berehova (Beregova, 2022) was the first to attempt performing a generalization of the aesthetic orientation of Maryna Denysenko's work and to describe the stylistic features that the composer's music acquired throughout her career. Nataliia Morshchakova delves into the specifics of the composer's timbre thinking in works with the bassoon (Morshhakova, 2016; 2017). Morshhakova considers M. Denysenko's creative experiments in connection with the composer's theoretical views on timbre expressed in her academic works. Karina Rikman, analyzing M. Denysenko's *Panegyric 1* (Rikman, 2002) and *Panegyric 2* (Rikman, 2008), focuses on the issues of musical eventuality. In addition to these individual works, Karina Rikman analyzes, among others, M. Denysenko's work *The Longest Sutra* (Rikman, 2007) from the same perspective. Iryna Druzgha's work (Druzgha, 2021) examines the complex performing and expressive elements of Maryna Denysenko's music for bandura. The scholar highlights the role of bandura in the context of the composer's artistic design and therefore addresses many complex compositional issues.

Results and Discussion

It is known that Maryna Denysenko was a very versatile person—as a musician, in addition to composing, research work was also present in her life. She was a well-known and respected musicologist, authoring numerous academic publications. Another sphere of her activity was teaching. However, her interests went beyond music. She also contributed to Ukrainian culture in the literary field. She was very interested and well versed in literature, as illustrated by the fact that she even wrote book reviews, for example, on Oleksandr Apalkov's non-fiction piece (Denysenko, 2021, October 4), and had publications in literary almanacs. However, for M. Denysenko, according to a renowned composer and friend Oleksandr Kozarenko (O. Kozarenko, personal communication, October 27, 2022), the main thing was creativity. It was manifested in literature as well—she wrote poems, and even published a poetry collection, *Journey* (2015). Maryna Denysenko authored a significant number works of various genres—original, non-trivial in their musical language and ideas: symphonic, chamber ensemble, instrumental chamber, and choral pieces, the aesthetics of which accumulates

such essential features of the Ukrainian national mentality as “lyricism, sincerity, cordocentricity, and poetic worldview” (Beregova, 2022, p. 98).

Winter and Spring for bandura and piano. Instrumental and chamber style. The original play *Winter and Spring* for bandura and piano was composed by M. Denysenko in Kyiv in January 2000 (the data is indicated in the composer's fair copy of the full score, Igor Savchuk's personal archive). The composer dedicated it to her friends, Lubomyr Shevchuk and Igor Savchuk, who later became the first performers of this work. During this period of her creativity, Denysenko had a tendency to neo-styles, in particular, neo-impressionism, which determines the watercolor-like nature of this work. The play *Winter and Spring* is a laconic characteristic sketch. The theme of the change of seasons and the winter and spring meeting refers to the corresponding motifs in Ukrainian folklore. Still, the composer does not intentionally quote folklore sources neither she introduces explicit features of calendar and ritual songs in the work. In this case, a symbolic “hint” to Ukrainian folk art is the bandura in the score, combined with an academic instrument—the piano.

In the play, piano and bandura are engaged on an equal basis. This is expressed in several ways. First, both instruments are used simultaneously throughout the piece. Second, the nature of the musical material (the movement's general tone, playing techniques, and specific rhythmic patterns) does not change depending on the instrument. Third, throughout the piece, there is an exchange of sorts in the functions of the material: in the form at a temporal distance (for example, between bars 8–10 and 34–36), as well as within the same structure—in the complementary movement, when the material of one instrument sets off another (for example, bars 12–14), or in direct echoes (bars 1–2)¹. This interaction reveals: a) the formation of piano and bandura as a single complex, the timbre characteristic of which, arguably, becomes one of the essential qualities in this work, b) the dialogic nature of the instruments in their joint timbral “fusion,” c) interpretation of the bandura that goes beyond the traditional folklore style.

Analyzing this work, the researcher Iryna Druzgha writes about the instances when Denysenko “uses improvisation as the principle underlying the composition” (Druzgha, 2021, p. 142). The importance of this cannot be stressed enough, as improvisation is a defining feature of this work, constantly manifesting itself at different basic levels of its structure. Thus, there is no clear theme—one can only observe certain features inherent in a particular section of the work. At the level of pitch organization, Maryna Denysenko uses a decentralized fret system, which, again, illustrates more freedom in this aspect than if it was the same

¹ This is still about the function of the material, and in this case, there is no intonational exchange between the instruments, only a rhythmic echo.

tonality. In addition, the music of *Winter and Spring* does not have a rigid metrical grid¹; thus, the division into “bars” in this work is moderately arbitrary. The composer marks these multi-scale constructions mostly with dotted lines, which roughly divide the musical material into certain “blocks” and facilitate coordination of the ensemble members. The rhythm in the piece includes many figures with note values (from triplets, for example, in bar 26, to nonuplet in bar 24, etc.), to which are added dotted (bars 1–2) and syncopated rhythmic patterns (bars 37–38). This ultimately results in the appearance of elements of polyrhythm (bars 9–10). In addition, the work contains unrhythmic fragments (bars 13–16). The composer also uses the techniques of controlled aleatoric of the internal form (Kohoutek, 1976, p. 241–243), for example, in bars 28–30.

The form of the work is quite fluid and plastic, yet it is structured in accordance with its programmatic title. Thus, the piece has two main sections presenting the images of Winter (*Adagio*) and Spring (*Allegro*). An introduction precedes the first section. The final section is the concluding one. The introduction (bars 1–7) is preparatory. It represents the cross-cutting principle of improvisation that underlies the work (this is expressed even in the author’s note *improvizato*). At the level of the parameters of the organization of the musical fabric, the introduction tests the material of the following sections. First, the rhythmic component should be noted—it is dominated by fragmentary figures. Reverse dashes (sixteenths and eighths with a dot) followed by a delay of the last sound, as well as figures of “running” with sixteenths, ending in a long sound (sometimes using “free slur” that refers to the impressionistic interpretation of sound colors), will frequently appear in the next section. This rhythmic pattern does not imply a relief melody. Hence, the intonation here is more likely to be characterized by “bursts,” passages with an orientation towards specific pitch points. However, it is possible to distinguish typical movements of seconds followed by a tertiary move in one direction. Along with the register dispersion of these motifs, there are elements of pointillism, which are also present to some extent in the first movement. At the end of the introduction, the piano part uses aleatoric techniques that will be inherent in the second section of the work.

In addition, the introduction contains features that do not belong to a specific section of the work but are common for the entire play. For example, the introduction sets the soundscape and the basic foundation for all sections. However, throughout the work, it undergoes modifications in different sections, and this is already foreseen in the introduction: in the first measure, two variants of the *F* sound appear (*F* and *F sharp*), and at the end of the opening, in addition to the *E* sound, *E flat* appears. Thus, the sound series of the introduction is the following (Example 1).



Example 1

Due to their frequent and rhythmically emphasized use, certain sounds of this sound system acquire the meaning of specific harmonic supports (in the introduction, these are primarily *F sharp* and *E flat*). The harmony emerges without rigid centralization, the degrees of which “dictate,” which consonances will arise in the vertical dimension. In this context, it may be argued that Denysenko uses a modal harmonic system. The introduction also sets up another feature that applies to the entire work, which lies in the pointillistic texture techniques and the presentation of the material. In the work, specific intonation fades into the background so that the timbral qualities of the whole come to the fore. This illustrates the phenomenon of the so-called “emancipation of timbre” that characterizes many pieces of twentieth-century music (Tsenova, 2007, p. 54).

The register situation in the introduction can be viewed ambiguously. Denysenko uses various active movements in the lower, middle, and upper registers. The following two sections of the work tend to develop certain specific registers. Therefore, the introduction simultaneously sets them off with its register saturation and, on the other hand, again summarizes the features of the following sections.

An exciting feature of the opening section, which reveals the dialogic interaction between bandura and piano, is the complementarity of the movement in the parts of the instruments. They not only rhythmically “give way” to each other but have a complementary direction of motion. Thus, the downward movement of the piano is balanced by the upward trend of the bandura and vice versa. The same is true in regard to the registers—bandura and piano mirror each other’s registers.

Thus, it transpires that the introduction is a rather extensive section of the form, which illustrates the prominent feature of the whole work—the principle of improvisation. In essence, it presents crucial features of the following sections of the work and at the same time moderately shades the beginning of the first section. In addition, it sets the general basic features of the entire piece—the sound system, the modal design of the harmony, and the similar nature of the interaction between piano and bandura.

The first section (bars 8–23) is the *Adagio*. The composer aimed to create a frozen image of a frosty winter. The section can be divided into three constructions, which are certain phases of development.

The first one (bars 8–11) is characterized by a more significant influence of the introduction material in terms of rhythm and intonation (for example, there are alternations of seconds and tertiaries in the same direction of movement, as mentioned above). At the beginning of the first section, there appears the harmony that served as the backbone of a significant part of the introduction—a

¹ The work contains only one bar with a certain size—bar 34 by 2\4.

small diminished septa cord with a quartet ($E - G - A - B \text{ flat} - D$). In the future, harmony will repeatedly play a unifying role, as noted by I. Druzgha (Druzgha, 2021, p. 143–144). Denysenko makes a relatively smooth transition from the introduction. However, the music acquires new features consistent with the program of the piece. The music seems to be trying to “break free” register-wise: the musical material is mainly concentrated in the middle-upper register, and the lower register sounds are used to create spatiality of sound. The soundscape of this section is generally very mobile. In this particular construction, it is expressed in the variability of the sound F (sometimes *F sharp*, sometimes *F natural*). In this fragment, bandura comes to the fore in the part in which rhythmically colorful material is presented with continuous movement. The “prickly” plucked timbre probably carries an almost pictorial load in this case, conveying a touch of frost and the dazzling glitter of snow. The piano plays an accompanying role. Its material is based on the reverse-dotted figures with free slurs mentioned above, which implies a long-smoldering fading of sound that creates the background of “sounding silence.”

The subsequent development (bars 12–18) is associated with a more significant “retreat” into the middle-upper register. However, the technique of spatial filling does not disappear due to the occasional use of individual low-register sounds. The use of free rhythm also marks the construction—the score contains only sketched note heads without rests, so the performers adjust the rhythm during the performance. Most importantly, this fragment is associated with a change in the nature of intonation—moderately fragmentary, angular motifs turn into solid melodic phrases passed from part to part. There are even variants of phrases (the intonation material of the bandura from bar 13 is played with some changes by the piano in bar 16) and imitations (bandura’s *proposta* in bar 12—piano’s *risposta* in bar 13). However, they are intertwined with the previously used pointillistic “bursts” in the reverse-dotted rhythm. For the first time in the work, peculiar chromatisms appear here—the use of different variants of the same degree in succession, which gives the effect of “fragility” in the melodic lines (special attention is drawn to the semitone movements of *F sharp* — *F natural* by the bandura in bars 12, 16, and by the piano in bar 13). This is how the process of gradual restructuring of the sound system and preparation of its new version, which is stabilized in the second section, is manifested.

The third construction (bars 19–23) is transitional between the first and second sections. The lower register (especially in the bandura) starts to be actively involved. The rhythmic figures described above still appear occasionally but they are gradually replaced by others. Thus, durations of uneven note value are substituted with the durations with even note value. The texture changes quite significantly: if earlier it was figurative and scattered, later on, it is more linear, with a chordal core, which is melodized. The latter

can be seen as a feature of romantic thinking. The rhythmic and chordal structure contributes to a more explicit and rigorous organization of the instruments’ sound, which will be maintained at the beginning of the second movement. In bar 23, this principle is violated. Polyrythm is introduced, and the vertical again becomes only a resultant. Still, the composer brings the sound closer to the second section (for example, sextets in the Adagio tempo will sound like triplets in the following Allegro, etc.) The preparation of the second section is also completed regarding the sound system—the *F sharp* finally disappears from use, and the *F sharp* begins to play a special role in the order. In addition, the flow of the first section into the second is facilitated by harmony. Its changing flow is based on a minor, major septa cord with a quartet ($C - E - F - G - B \text{ flat}$), the harmonic basis for the beginning of the following form section.

The second section (bars 24–33) contrasts the first in tempo—Allegro. However, as in the case of the introduction and the first section, M. Denysenko again makes a relatively flexible connection between the sections. Following the program, this can be interpreted as conveying a smooth change of seasons.

In this section, two fragments should be distinguished—from the initial four bars and the next six bars, which differ in their interpretation of means and techniques. However, they are ideologically united in reflecting this movement’s main image. In contrast to the frozenness of the winter part of the work, the idea of spring is presented as incredibly active, lively, and uninhibited. Uniform, almost without dashes, strictly prescribed rhythm at the beginning of the section (bars 24–27) contributes to the impression of a more precise flow of metrical accents. Interestingly, the improvisational freedom of using nonuplets, septoles, and other figures in polyrhythmic combinations is preserved. Still, it is moderated by the almost everpresent triplets that orient this frantic whirlwind of durations. Such “constant” figures produce a more coherent vertical structure, which gives the polyphonic whole a sufficiently cohesive and organized feel compared to the introduction or the first two constructions of the Adagio section. Given that in the opening bars of this section, there is the only consonance of the minor, major septa cord mentioned earlier; it is the rhythmic component that comes to the fore here and becomes an expression of almost primitive energy, which is further emphasized by the transition to the lower register dominating the entire section. It is symptomatic that the piano here acquires a more percussive sound.

From bar 28 until the end of the section, the techniques of controlled aleatorics dominate. The fragments include many rhythmic figures of free note value, dotted lines, and syncopations, are looped, both in the part of a single instrument (piano in bars 29–30, bandura in bar 33) and both parts simultaneously (bars 28, 32), which gives a minimal opportunity to calculate the final sound. Still,

this approximation of the notation produces the maximum freedom of sound, which is figuratively appropriate because spring is associated with revival, movement, and openness. It is not surprising that it is in this section that non-standard methods of playing instruments are introduced—quasi *glissando* on the bandura body, “playing on the soundboard, under the piano soundboard” (the composer’s remark), playing on the piano strings. The set of atypical playing techniques is also complemented by an instruction to play *glissando* on the piano “on any black keys,” which shows how the composer, in the conditions of aleatoric, still follows the emerging sound colors. Thus, this technique becomes a thoughtful means of emphasizing the author’s intention.

The beginning of the final section (bars 34–43), which can be interpreted as a reprise or coda of a two-part form, is marked by the composer with the appearance of metrical clarity¹ and a brief muting of the piano part. Later on, the standard timbre of this instrument (after the previous play on the strings) and the high register return. However, the section manifests itself even more as it contains material of a synthesizing nature. In bars 34–35, the material from the beginning of the first section returns. However, it should be noted that this material is not repeated in the literal sense—its contour sketches are transferred, i.e., the characteristic texture pattern, approximate rhythm, typical intonation “bursts,” and the phonism of a minor, diminished septa cord. It is interesting that in comparison to bars 8–10, the instruments seem to have exchanged the roles and functions of the material—now the piano plays the overtones—“bursts,” and the bandura creates the background (tremulous sound), again, using reverse-dotted figures. In bars 37–38, bandura uses syncopated figures from the second section. The acquired elements from the Allegro section also include aleatoric techniques for the piano in the low register and an unconventional method of sound production—playing the body—for the bandura.

The piece is quite dynamic and thoughtful despite its apparent improvisational nature. The conventionally thematic arches (between the introduction and the final section with the rearrangement of the initial material between bandura and piano) contribute to a significant “bonding” of the form, and the variable fluidity in the sound structure gives a remarkable development to the work.

The ways of presenting the material on the piano and bandura and the techniques of playing them indicate an interest in their timbre and coloristic side, their use as instruments with vast possibilities of modern sound production.

In terms of style, this particular piece illustrates the tendency to combine different things organically and synthetically. For this specific work, the composer, as seen from

¹ In the bar 34, the time signature appears.

the analysis, accumulated impressionistic features and features of other styles of twentieth-century music, particularly pointillism. The fact that the timbre component took a leading position in the work makes it similar to the sonority. It becomes a manifestation of current trends in raising the status of timbre at the end of the twentieth century, which M. Denysenko notes herself (Denysenko, 2007, p. 198).

While concluding this analysis of M. Denysenko’s excellent play, the results of the symbolic logic in the work should be pointed out. Operating the images from the programmatic title of the work, it may be stated that at the end of the play Winter and Spring meet. However, despite many elements of the second section included in the conclusion, the winter imagery, with its pointillistic features and “frozen” background effects (extended sonorities with free slurs in the score), still persists. Thus, M. Denysenko has figuratively built the work according to the well-known logic of “thesis—antithesis—synthesis,” reflecting the duality of the transitional zone of the seasons.

August the Sickle for bandura, strings, and percussion instruments. Features of genre and style. Very little is known about the circumstances of the creation of this work. The only precise information is the year of its composition, 1997. Based on M. Denysenko’s oeuvre, this work reflects the composer’s love for small forms, the transition from the pompous, extensive symphonic genres to the orchestral chamber sphere.

The cycle *August the Sickle* consists of five small orchestral sketches. This interesting individual genre correlates with the tradition of romantic instrumental cycles.

The summer cycle from the theme of the agricultural calendar unites the works of *August the Sickle*. Giving programmatic titles to the works was a stylistic feature of M. Denysenko, therefore, she emphasized the folklore tendency with colorful titles for each part of the cycle. Two parts (the first and final) have a more specific programmatic nature, which is related to the religious and ceremonial side of the last summer month. Thus, Part I is titled “Makoviya...”, which refers to the feast of the Holy Martyrs Maccabees (August 14) highly honored in traditional Ukrainian culture. Part V, titled “August the Sickle” hints at the harvest theme. The fact that this title was chosen as the title of the entire cycle suggests that this theme is unifying for all parts, even though the titles of parts II and III have a generalized folk-poetic orientation. Thus, Part II is titled “Popovna Kalyna...”, and Part III—“Summer by the Water...” The title of Part VI is also formally unrelated to ritual imagery—it is called “Kaniv,” which refers

² In M. Denysenko’s manuscript score, the titles of the first three movements are given with an ellipsis at the end of the title. Arguably, the program titles are related to a certain literary (probably poetic) source or several sources and contain the initial phrases of lines of text. Unfortunately, these primary sources are yet to be determined.

to a Ukrainian city of outstanding history and culture: it was already a large town in the times of Ancient Rus, serving as a meeting place for princes with Polovtsian ambassadors; and in the nineteenth century it became the burial site of Taras Shevchenko (*Kaniv: 7 istorychnyx mist ta mistechok* (n. d.)), and also became an essential motif of Ya. Pluzhnyk's poem-reflection *Kaniv*. For M. Denysenko, Kaniv was of particular importance, the composer visited it to rest and work in her family estate, and eventually died there.

In general, the pieces of the cycle are very picturesque, and this is ensured, among other things, by the colorful performing cast: bandura, strings, and percussion. The composer introduces a unique instrument designed to reproduce the sounds of birdsong, the “nightingale.”¹

The use of bandura, as in the case of *Winter and Spring*, is the most vivid illustration of the folklore motifs of the cycle. Still, it plays functionally alongside other instruments rather than standing out as a primary one. The stringed instruments are presented in their typical composition for an orchestra—first and second violins, violas, cellos, and double basses. Two solo violins also stand out. In addition, at certain moments, the entire string group appears as an ensemble of soloists due to the numerous *divisi* in all parts. However, percussion requires special attention. Since there is an immense number of their varieties worldwide, examining the choice of instruments by the composer is especially interesting.

First, it is noteworthy that in the cycle *August the Sickle*, Denysenko introduced many instruments of a distinctly decorative nature—large and small bells, triangles (metal and wooden), as well as rhythmic and melodic percussion—tempo blocks and exotic bongos². In addition, the score includes an instrument with powerful melodic capacity, the xylophone, and a less common but highly characteristic flexaton. Among the distinctly noise-making instruments, tom-toms³ and rattles should be mentioned.

Thus, the score contains an extensive range of percussion instruments, both common in orchestral practice and atypical, which reveals the composer's

¹ O. Andreeva refers to this wind instrument as an instrument “for the occasion” (Andreeva, 1990, p. 54).

² In the composer's manuscript, bongos are not listed in the instrumentation at the beginning of the score but their use is mentioned in the middle of the musical text (at the end of the “Kaniv” number). However, the use of these instruments is not mandatory. The composer remarks: “Tempo blocks may be used instead of bongos.”

³ In the score, Denysenko only indicated the number of tom-toms—two—but there are no instructions for time signature. However, the nature of the notation suggests that they should be of different time signatures, which allows the composer to use them both as noise-making (as happens in most cases when the tom-toms sound simultaneously) and as rhythmic and melodic instruments (when they sound alternately, for example, two bars before the letter Q in the 4th movement of the cycle).

interest in creating unique timbre combinations. In addition, the percussion instruments presented in the cycle are very diverse in construction and pitch quality. There are idiophones and membranophones with precise pitch and rhythmic and melodic percussion instruments without an accurate pitch. When choosing instruments, the author preferred idiophones, mostly metal ones. This already foreshadows a particular “brilliance” in the sound of the cycle's numbers. In addition, it may carry a specific archaic semantics—the clanging of metal in ancient, in particular, pagan cultures was considered to be in contact with the otherworld, scaring away evil spirits or attracting good ones, so instruments like bells were even used in rituals (Frazer, 1923). It may be assumed that this way, the composer emphasized the folklore motifs usually associated with the archaic.

In general, the unusualness of the ensemble composition is immediately striking. Still, it should be noted that in the twentieth century, the individualization of performing groups became a characteristic feature of music (Tsenova, 2007, p. 53–54), so in this, M. Denysenko joins the current trends of contemporary compositional creativity.

In the first part—“Makoviya”—the composer does not yet use percussion, so the basis of the polyphony are the stringed instruments (a familiar role for them), which are later joined by bandura. Despite this, she is looking for opportunities to diversify the timbre palette of the work. Thus, the parts of the stringed instruments are replete with various playing techniques—from the typical arco and pizzicato to playing near the stand (*sul ponticello*) and playing with the bow shaft (*col legno*). Moreover, they are almost always used in layers vertically and often change from part to part, which creates a unique and changeable timbre flavor.

In metrical terms, the number “Makoviya” is imbued with the harmony of movement and agility, which may even evoke associations with a simple step or walk. This is ensured by a significant reliance on the uniform movement of the eighths⁴ and the even note value, manifested in all voices, and emphasized in the metrical grid, adding elasticity to the music⁵.

The composer's solution for the texture that arises in this arrangement is more interesting than as a simple

⁴ This in no way excludes other rhythmic figures from use but, first, in any rhythmic pattern, the movement is mostly in eighths, and second, in the vast majority of cases they are subjected to an even note value.

⁵ In general, in the cycle *August the Sickle*, the composer always writes out time signatures. Despite the fact that sometimes they are variable (for example, at the beginning of No. 4 of “Kaniv” the time signatures 2\4, 3\4, 5\8, 4\4 appear), their presence makes the polyphonic whole much more organized, which contrasts with what we observed in the play *Winter and Spring*.

Handwritten musical score for Example 2, featuring a string quartet and cello/double bass. The score is marked "I. *allargando*" and includes dynamics like "p" and "mp". The instruments are labeled: C. ca., V. ri I, V. ri II, Viola, V. c., and C. b.

Example 2

chordal one. M. Denysenko managed to give the music a remarkable liveliness by using equirhythmic counterpoint—the texture seems to be woven from polyphonic lines of individual voices, which together almost constantly produce a chordal vertical (on the same basis, even cellos and double basses are involved, which simultaneously serves as the basis of polyphony). Interestingly, in this case, the intonational material of the voices does not consist of extended melodic structures but of a limited set of individual chants-motifs and phrases. In principle, this forms the intonational basis of the overall piece. The ascending movement of seconds, on which the intonational

layer of the number is mainly based, should be emphasized. They are presented in a sequential development (e.g., in the second part of the first violins *divisi* in bar 5, the second part of the second violins *divisi* in bar 6, etc.) and participate in numerous imitations at different intervals and with varying intervals of the introduction of propositas and rispostas (e.g., imitation in prima with a difference of one eighth between the first and third parts of the second violins *divisi* in bar 3; three-voice reproductions in quart and octave by the violas *divisi* and partially by cellos and double basses in bars 17–18 with a variable difference of a quarter or two quarters). Accordingly,

Handwritten musical score for Example 3, featuring a string quartet and cello/double bass. The score is marked "A" and includes dynamics like "pizz" and "arco". The instruments are labeled: C. ca., V. ri I div, V. ri II div, Viola, V. c., and C. b.

Example 3

the musical fabric is saturated with a large number of techniques of orchestral presentation that reveal a flexible interaction between the parts—transfers (for example, in the first and second parts of the second violins in *divisi* in bar 1, then similarly in the other two parts of the second violins in bar 2) and echoes (for example, in the three violas in *divisi* in bars 16–18).

As for the thematic side of the work, there is no formally structured thematicism. Incompleteness, an open ending¹, is, in fact, a feature of this cycle. This incompleteness is also manifested in the structural blurring of the themes. However, the composer uses techniques that indicate the germs of a thematic piece. In the beginning (bars 1–9), in the introduction, the strings have chants: the above-described second step up, which is included in the imitative and sectional movement (bars 1, 3) and the motif of repeating the sound of *D flat* followed by a downward movement by a second and a tertian, which is perhaps the most striking motivic element in work. It is often emphasized in the orchestra by duplications at different intervals (e.g., in bar 2, there is quintuple recurrence by the second violins, and in bar 33—both quintuple and octave duplication by the first violins). These two elements are well illustrated in the first four bars of the work (Example 2).

They appear scattered in different parts. In bar 10, bandura that enters seems to gather these chants, “melting” them into a coherent melodic line, though not structurally complete (Example 3).

Thus, the described effect of various means of expression and thematic work gives impetus to the processes in the piece. Paradoxically, this number is characterized by something other than the dynamism of the overall development with an apparent step-by-step approach. It is possible to outline the initial phase more or less accurately—approximately bars 1–16—but the *motus* and *terminus* phases are defined rather conditionally because, in terms of the methods of working with the material, they hardly differ from the initial one. The process of unfolding in work can be conventionally depicted as a curve, as shown in Example 4.

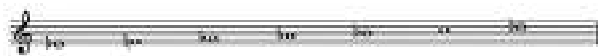


Example 4

There is no pronounced culmination here—the development is very smooth. Thus, it is interesting to see how linear fluidity and dynamism are combined in unfolding the whole number. The tools described above are usually included in this process and help realize linearity and energy of the development. However, two factors most clearly

¹ It would be appropriate to point out that the numbers, according to the author's instructions, should be performed *attaccus*, which to some extent determines the openness of the finals of the parts. This should lead to the beginning of the next play of the cycle.

embody these two seemingly opposite qualities: the pitch structure and the density of the orchestral presentation. At the beginning of the work, a sound system is set that is maintained until the end of the piece. Its appearance is shown in Example 5.



Example 5

The frets are rather variable. The sounds of *E flat* and *B flat* may be distinguished, which play a greater or lesser role at certain moments of the work. For example, at the beginning of the piece, the quintet of these sounds in the low strings becomes the harmonic backbone (example 2), and from bar 15 to bar 19, there is more critical position of *B flat*. However, more typical in the number is “wandering” of sorts along a given sound system, and this is an essential feature that affects the resulting vertical. As it is evident from the example, in its essence, the soundscape of the number is diatonic, which sends a certain “non-conflict” to the sound of the polyphony built on its basis. This allows the composer to freely unfold the musical material despite the uncertainty of the supports and their discrepancies in different voices, often due to imitations. Therefore, as I. Druzhga writes, “the composer remains faithful to the modal principle in harmony” (Druzhga, 2021, p. 139).

Such a stable situation in the harmonic dimension is maintained by isolated cases of sounds outside the given sound system. These sounds, which can be called chromaticisms in relation to a given harmonic system, usually appear for a short time. For example, in bars 21–22, the sound of *G* in the bandura appears as an auxiliary sound of melodic figuration and does not significantly change the “modus” of the sound.

Thus, the pitch structure is the stable component that keeps the music of the whole number in one sound “field” and retains the impression of a specific static despite the variety of techniques of thematic development and orchestral presentation.

On the contrary, changing the density of the orchestral presentation is a device that acts oppositely. In this case, it is the fact that “the timbre and texture possibilities of the orchestra emphasize the staging of events in time” (Stronko, 2013, p. 50). First (bars 1–4), the strings without the violins are introduced, sounding alternately (5 to 8 parts sound together), so the sound is quite transparent. Then, starting from bar 5, the first violins are added (with a fifth *divisi*), and with the introduction of the bandura in bar 10, an orchestral *tutti* sound (not taking into account the nightingale). Thus, there is an accumulation of instruments, which (apart from the thematic work described earlier) enables identifying the introduction and results in enhancing the dynamics of the process.

Example 6

Throughout the work, composer works with the density of the orchestral presentation. The sound generally has two significant “dips”—in bar 11 and bars 17–19. While the first is short, the second seems more critical—it divides the work into two sections. While an equirhythmic counterpoint dominates the first, the second intensifies diagonal movement while maintaining the same technique. This is due, for example, to a more explicit display of imitations. Example 6 shows that the imitations in the strings are not interfered with, and a slight orchestral *crescendo* emphasizes them.

This section is generally characterized by more significant variability in texture density and mobility in connecting or disconnecting the instruments. Thus, similarly to the principles of building intonational material and polyphonic techniques in the first section, the dimension of orchestral presentation makes it possible to mark the subtle features that distinguish the initial stage of development in work from the following “movement.”

In addition, the enormous role of changing the density of the orchestral presentation is revealed at the end. After the *tutti* in bar 33, there is a sharp reduction in the number of parts involved, followed by a relatively rapid orchestral *diminuendo*¹. At the same time, the intonational material

¹ Orchestral *diminuendo* does not exclude the introduction of new instruments, although this is less typical. This is the unusual situation, because with the general reduction of the string parts, a nightingale is added, whose trills add more peace to the music, which is already texturally more transparent. Another reason for the introduction of this instrument will be discussed in the context of the second part of the cycle.

of the string parts does not change at all and does not acquire the features of cadence, so only the orchestral presentation signals the end of the work.

Thus, it is the “play” with the density of the orchestral texture that becomes the means that diversify the sound throughout the work and constitutes internal “dynamic waves” in it.

The second movement—“Popovna Kalyna ...”—is equally energetic and mobile but this is realized in music in contrast with the first movement. The imagery side of the music becomes crucial, and Denysenko subordinated all the expressive mean to this objective. The work illustrates a real bird choir, the voices in tune with each other. This determines the choice of instruments, with almost all used for sound symbolism. In addition to strings and bandura, several percussion instruments appear in the score: bells, tempo blocks, and flexaton. The first instrument was introduced to create a deep background sound, on the “spill” of which “bird choirs” sound. This secures the music from being too “dry” or “fluid.” In addition, the last two instruments are suitable for adjusting to the presented imagery. For example, the tapping of the tempo blocks can be associated with the woodpecker’s chirping. The timbre of this wooden instrument also immediately refers to images related to the forest and trees; that is, it conditionally outlines the location in the context in which the birds’ singing could be heard. The flexaton, with its specific sounds, is included in the score as an instrument suitable for imitating a small birds’ chirping. Although limited in *divisi* compared to the first movement, the strings still carry the primary material and are actively involved in sound imitation. This is true even for the low strings at some point (e.g., the double

The image shows a handwritten musical score for a piece. The score is written on multiple staves. The instruments listed on the left are: Bandura (Banda), Violin I (Vn I) divided into five parts (div. 1-5), Violin II (Vn II) divided into two parts (div. 1-2), Viola (Vla) divided into two parts (div. 1-2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C.B.). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'mp'. There are also some handwritten annotations in parentheses, possibly indicating performance instructions or specific techniques.

Example 7

bass in bars 35–36¹). Bandura once again stands in line with the other instruments and joins them in weaving the soundscapes. The nightingale is also featured in this movement. In this piece, it turns out to be the instrument that vividly embodies the figurative dominance of the work—the other instruments imitate the bird, and this instrument almost “is” it. However, in addition, in the context of the second movement, it becomes clear that the introduction of this instrument at the end of the first movement serves as a means of smoothly connecting it to the second movement.

The given sound direction of the music leads to a more colorful and complex rhythmic structure. There are syncopations and various combinations of rhythmic patterns of the paired and free note values. As a result of such changes, the precise definition of the vertical is significantly weakened, and the main processes are primarily concentrated in the melodic dimension. The metrical grid remains in the work but it is leveled mainly due to the complexity of the rhythm and its various combinations in different voices. The second work of the cycle differs from the previous one in terms of the metro-rhythmic parameter. Unsurprisingly, the texture in this arrangement becomes pronouncedly polyphonic and impresses with its polymelodic combinations of voices.

The intonation side is entirely aimed at conveying the sounds of birds’ singing. The lines of the parts are based on intonations within the second-tertiary range, which are realized in different rhythmic conditions (for example, rhythmically constant movement of seconds in the second part of the first violins in *divisi* in the first

bars; second-tertiary intonations in combinations with sixteenths in the first violins in *divisi* in bars 28–29). The repetition of sounds followed by a jump to an interval of different widths is also a characteristic “pattern” for the piece (for example, in bars 1–7 in the first part of the first violins *divisi*; in bars 15–17 for the bandura). Numerous times there is an ascending passage with anchoring on the upper sound (for example, by the second violins in bar 12 or by the first violins in bar 24). The resemblance to birdsong is achieved by the total repetition of these motifs or their frequent appearance in different parts after a certain period. In the same vein, even more, complicated polyphonic techniques are used—imitations and even canons based on variants of these motifs. Thus, in the first four bars from the letter H, there is a small principle in the prima between the first and third parts of the first violins *divisi*, joined by an imitation in the second part. Later on, the material of these three parts turns out to be a three-voice proposta, to which by the third-fifth parts of the first violins correspond with a visual rearrangement of the material of voices in the score² (Example 7).

It is symptomatic that the score is replete with many overlaps between the instruments. This explicitly illustrates equality in their engagement: for instance, in bars 30–31, the ascending passage is first performed by the third-fifth part of the first violins *divisi* and then imitated by the bandura,

² This is done to ensure that each part of the first violins performs in a three-voice rhapsody “in a new role” and, accordingly, to enhance the effect of echoes. In addition, this creates a spatial effect as a result of the seating of the orchestra, which involves placing the violin performers on the opposite sides from the conductor.

¹ We start the numbering of the bars in each part anew.

duplicated by the first part of the first violins. Thus, in both bars, there is the violins' timbre, which is layered with the effect of the bandura's plucked timbre. By such methods of orchestral presentation, bandura is included in a single complex with the strings, enhancing the brilliant sound of the motif that is repeated in pitch.

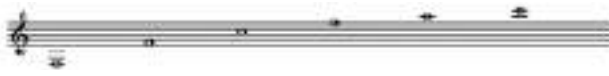
If combining bandura with violins is more or less common because they are the instruments with the exact nature of the sound source—the strings—the next timbre complex is much more unique. It also involves bandura; however, in combination with tubular bells. This occurs on bars 14–19, coinciding with the first appearance of the bandura in this piece.

Moreover, it is interesting that the instruments are used in relatively distant registers, which, in theory, should not create a tendency to combine these timbres. Still, this obstacle has been overcome in an inventive way. The musical material of the bells' part is based on two sounds with a second distance—*E flat* and *F*. The bandura part initially also contains only two sounds—*A flat* and *B flat* at a distance from a note in a medium-high tessitura, combined into repeated motifs. Later, other sounds appear but the sound of *B flat* remains an organ point. When bells sound, the acoustic side of the sound is generally very significant. The spillover strikes on this instrument cause audible resonances. Several initial sounds of the natural scale that arise from the sound of *E flat* in the small octave of bells have a *B flat*, including the second octave, which is a frequent sound in bandura (Example 8).



Example 8

Thus, the bandura seems to amplify the sound of the overtone that is important for the bells, creating a “sound crown” of sorts. Moreover, the composer specifically singled out this timbre complex because other instruments in these bars fade into the background. However, in terms of pitch, the violins are also included in the acoustic complex with the bells—their parts are based on the sounds of *F1* – *C2* – *F1*, which are in the natural sound series of the corresponding sound of the bells (Example 9).



Example 9

This piece generally becomes more dynamic as a result of exciting timbre combinations, a large number of contrasts in the role of instruments in the orchestral texture, its density (e.g., the set of eight parts in bar 23 is abruptly joined by five parts of the first violins in bar 24 with an imitative combination that evokes visual images of the flight of swarms of birds),

and variety of its layers (the previously quoted fragment exemplifies this: there is an orchestral background, or bars 20–31, where the double basses have an orchestral pedal). The waves of development are more tangible, and there are also timbre arches. Thus, tempo blocks and a nightingale appear at the beginning and end of the piece, marking them as such. This illustrates the importance of contrasting the cycle's first and second numbers for the composer.

The third movement—“Summer for Water...”—may be considered the lyrical center of the entire cycle. If the role of rhythm was significant in the previous pieces, here the intonation becomes critical. The intonation layer in this piece is based on a gradual movement, which, in principle, makes it similar to the previous ones. The reference to the first part is particularly noticeable because, for example, the bells in bars 2–3 almost entirely (in a moderately colored manner) quote the melodic line that was the basis of “Makoviya...” The descending sectional movement of seconds upward, which appears here repeatedly (for example, in the second violin solo in bars 31–32), also played a significant role in the opening number of the cycle. However, these intonational elements now sound softer. If, in the first movement, the fast pulsation of the beats made them relatively discrete, here it becomes possible to emphasize greater coherence. For example, in bars 13–14 (Example 10), most of the instruments duplicate the intonationally expressive melody, and only the second violins lead a rhythmically complementary line that only unobtrusively emphasizes the first and last beats of the bars. In addition, they create a harmonic filling, that counterpoints the role of the melodic component.

Example 10 illustrates one of the conceptions of the melodic phrase to which the main thematic work in the piece is linked. It accumulates the characteristic of the movement of seconds, thus, both the thematically vivid and the background material have the same intonations, contributing to the work's monolithic nature. This melodic structure is a cross-cutting theme in the piece. At first, it is “concealed”—in the middle of the texture of the first violins (bars 1–2) and moderately obscured by other elements that draw attention to themselves—the solo violin's curly line, the bells' silver counterpoint, etc. However, it is brought to the fore in “all its glory” when in bar 9, this intonational material (transposed) is played with a tertian compression and in a multi-octave duplication of violins and viola. Texturally, this fragment is constructed similarly to the one illustrated in Example 10. Throughout the work, the main melodic structure is carried out in different rhythmic variants (for instance, in the version with triplets—for the first violins in bars 36–37).

In addition to its chant-like beginning and lyrical imagery, the piece also has a powerful sound component, which stems from its title. Therefore, the composer decided to saturate the piece with sounds representing the water element.

Example 10

The image shows a handwritten musical score for Example 10. It consists of several staves. The top staff has a 3/4 time signature. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is written in black ink on white paper.

At first, this is immediately evident from the renewal of the percussion instrumentation—new characteristic instruments are introduced into the score: bells (already mentioned), xylophone, triangle, and rattles. For these instruments with a sonorous sound, this is a “golden age” because they convey the sounds of water drops in a colorful way like no other. This also applies to the flexaton and, of course, the bandura.

The sound elements are included in the number and the introduction of the bells in bar 2 when it is still superimposed on the sound of the chant material. Then the sound line continues with the appearance of *ostinato* figures on the xylophone in bar 12 and becomes more extensive starting from bar 16 when bandura strumming is added to its trembling sound.

Bar 16 arguably marks the beginning of a new section, because the composer uses techniques that bring the sound imagery to a new level. In addition to the instruments already described¹, she ingeniously involves a layer of strings in the sound imitation. Four parts of the first violins *divisi* quietly play small melodic “patterns” of wavy graphics on pizzicato. Moreover, the rhythm is not written out in them, which gives the composer permission for a specific disordered sound. By this, Denysenko “painted” not only water drops but also its gurgling sounds. Bandura’s aleatoric techniques add to the chaotic sound, which actively contributes to “the closeness of the sound picture to the natural sound environment” (Druzgha, 2021, p. 141).

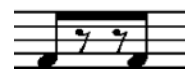
Subsequently, when lyrical, musical material appears, the glittering of the xylophone remains present, enhanced by the “bursts” of the *glissando* flexaton and the noise of the rattles.

The strings’ chanting thematic material at the end also appears on the xylophone—in bars 29–31 and bars 39–41 with duplications in different intervals.

¹ The exceptions are the bells that appear only at the beginning and end of the piece, accentuating them.

Thus, the specificity of this number is in the very natural interaction of seemingly opposite imaginative spheres—the spiritual, human one associated with melody and the “neutral” images of the natural environment. While these two spheres seem to exist separately at first, in the end, the themes of the lyrical sphere merge with the part of the instrument that represents nature. This “humanization” of nature adds a romantic touch to the work’s imaginative palette.

The fourth movement of the cycle—“Kaniv”—echoes the first one with its rhythmic elasticity, based on the constant movement of the eighths. The set of rhythmic patterns in this number even contains direct borrowings from “Makoviya...”. The most noticeable is a “syncopation” involving pauses (Example 11).



Example 11

However, in other respects, this part is in stark contrast to all the previous ones.

First, the instrumental composition should be mentioned. The violins, which played a key role earlier, almost completely disappeared from the group of strings. Only at the end for three bars do the second violins join in, and from bar 34 to the end, the first violin solo with an aleatoric *glissando* line sounds. This is probably how the composer decided to introduce the imitation of a mosquito peep because, together with the *sul ponticello* technique, which generally gives a buzzing sound, it sounds very characteristic. Now the primary musical material is entrusted to the low strings, which give the music a heavier sound. The percussion also changes: the delicate melodic instruments of the previous section are replaced by banging tom-toms and a wooden triangle, and at the end, are supplemented by bongos (bars 35–37).

In accordance with the instrumentation, there is a sharp “roll” to the lower register with its darkened colors. While it is natural for cello and double bass, it is not characteristic of bandura. In the opening bars, it dissolves among the cellos, duplicating them. Throughout the piece, the bandura often dissolves in the string sound, coloring the timbre with a sharper plucking attack. Still, sometimes it is audible, for example, in bars 20–21, when it sounds against the background of rhythmic accompaniment by only double basses and a wooden triangle.

The differences in intonation are very noticeable in “Kaniv.” Jumps—by a quart or a sextuple—become rather standard here, making the melodic lines more unrestrained than the “polite” movement of seconds that dominated earlier. The melodic material that may be conventionally labeled as thematic is primarily based on angular jumps. It is played several times in its basic form (by the first cello in bars 14–15) and in variations (by the bandura in bars 20–21).

Overall, this quick piece is shorter than the previous ones, therefore, it seems even in the tone of development. However, it can be divided into two sections according to its “thematic” richness. The first (bars 1–19) focuses more on presenting conditionally thematic material. The second (from bar 20 to the end), starting with a varied initial material, “splits” it—by the end of the number, only its motifs appear. It should be noted that starting from bar 31 (bandura) and bar 31 (all other parts) and until the end, the music becomes increasingly diluted due to discontinuities in rhythmic clarity, the appearance of moderately improvisational moments in the rhythm and free *glissandos* in the bandura. The changes in the music of the ending are emphasized by the sounds of “mosquito peep” and the only appearance of bells and xylophone in the work. The latter again parallels with “Makoviya...” because, like the nightingale in the first number there, the xylophone in “Kaniv” links the *attacca* to the next movement.

The last part, “August the Sickle” is the shortest (only 18 bars), yet very vivid. It is characterized by imagery, not devoid of humor, and has a rather original sound. The performing cast for the final piece is unusual—it is significantly limited. Only two solo violins remained from the pompous group of strings and bows. The only percussion instruments are the xylophone and tempo blocks. Traditionally, this lineup is complemented by the bandura and the nightingale, an invariable attribute of imagery associated with nature. There is a contrast with the previous piece—all the selected instruments have a high register, which gives the sound lightness and transparency.

Denysenko decided to diversify this short piece with trills (for violins), tremolos (for bandura), and a significant amount of *glissandos*, which appear in all parts simultaneously. Interesting timbre effects are associated with the latter. For example, the *glissando* in tempo blocks in bars 11, 14, and 16 creates associations with the whistling of a sickle

or scythe. Despite its unusual features, as for the final movement, this part creates a specific arch in the cycle.

The number has a lively movement, ensured by the almost constant running of the eighths. This also emphasizes the measured passage of time. Such metrical features are inherent primarily in the first number of the cycle, so the arch is triumphant in this respect.

However, the most pronounced is the thematic arch. The musical fabric of the fifth number of the cycle is entirely based on the central thematic formation from “Makoviya...” Initially, this material moderately varied in comparison to the first piece (the first sectional element is expanded) and is played four times by the xylophone. Then, starting from bar 7, it does not appear at all. Its second element with a characteristic repetition of the *D flat* sound is found in the bandura in bar 8, in the first violin solo with unison-octave duplication by the bandura in bar 10, and again in the octave presentation by the bandura in bars 14–17. It also appears in an abbreviated version by the first solo violin in bar 10 and bar 12 by the second solo violin. In a varied form, the melodic element appears again in the first violin in bars 11–12. Interestingly, almost all of these passages follow the metrical conditions that would dictate this melodic structure if it was to be performed in full, which maintains the sense of *ostinato* movement. The counterpoint that occurs in the second violin solo in bars 8–12 is related to the ascending sequential movement of seconds characteristic of the first movement. In bars 13–16, solo violins perform the same material *ostinato*, and the second violin decorates it with *glissando*. In this number, there is no pitch-fixed intonation that does not come from the first number of the cycle. The concentration and composure of the material even exceed that of the opening movement.

Therefore, the last musical number rounds out the cycle and completes it while retaining its unique features.

The entire cycle *August the Sickle* “cemented,” as was the play “Winter and Spring.” There are always some connections between the parts of the cycle, which are manifested in the thematic or purely intonational field and the metrical relation. These parameters work both in combinations and in substitution, as, for example, in the fourth movement, when the second intonations seem to cease playing a unifying role but the elastic rhythmicity still makes the number related to the others. In this regard, even the contrast between the pieces, which is intended to be a factor of dynamics, performs a unifying function because it reveals the pattern of the cycle: the extreme numbers (No. 1, 4, 5) have a rhythm as a supporting means of expression; the middle ones (No. 2, 3) rely more on the melodic beginning.

In addition, the plays of the cycle are united by the path that the conventionally thematic material takes. An interesting detail is that the process of “assembling” this melody, which occurs in the first movement, is then realized at the level of the entire cycle. In the middle movements,

almost nothing remains of the material—only in the third movement intonations of seconds in the sequential movement hint at it. The melody seemed to be reduced to its original state in the introduction of “Makoviya...” In the concluding part, it was “assembled” and even raised to a higher level, representing an evolution.

It should also be noted that the cycle has a constructive idea permeating it. In the first number, there is an accumulation of various tools. This is accompanied by an increase in bars—37 in the first, 41 in the second, and 45 in the third. Starting from the number “Kaniv,” there is a tendency to radically reduce the orchestral composition and the “dimensions” of the parts. Thus, the fourth number consists of 38 bars, and the last one, as mentioned above, of 18. It can be assumed that this is only a random phenomenon but it may be significant in the context of the harvest theme. Such patterns may be analogous to crops that grow and then are harvested. Then it becomes even more understandable why the composer included *August the Sickle* in the cycle title.

Summarizing the whole cycle *August the Sickle*, the characteristic tendency of the modern use of orchestra instruments, including bandura should be pointed out. In addition, Denysenko engages timbre mixtures and various combinations into a single complex of instruments that seem to be very far apart in their constructive and timbre characteristics.

Given the program of this cycle, which has a connection to folklore, Maryna Denysenko does not try to operate with convex features that would refer to the musical language of Ukrainian folklore. This work illustrates a stage of an inevitable evolution of the composer’s style, which is noted by O. Berehova: “...from the direct quotation in the early period of her work (for example, the Ukrainian folk song *Cherry Blossom* <... > *The Longest Sutra*), author’s arrangements of Ukrainian carols and *shchedrivkas* (*Shchedrivka* for tuba and piano, *Two Christmas Canons* for flute, bassoon, and piano, arrangement of the carol *Peahen steps* for piano, etc.) to more indirect forms of working with folklore material, in particular, such as stylization, the introduction of specific Ukrainian instruments into the score...” This approach of M. Denysenko is likely in line with her theoretical opinion on this issue. Thus, for her, “ethno-code is one of the types of modality that in the mind of the author (composer) evokes certain linguistic and semantic patterns, allusions, psychological and stylistic analogies, and finally, rhetorical figures, the origin of which is deeply rooted in folklore sources, language (poetic and musical) and the core ideas of certain ethnic groups” (Denysenko, 2010, p. 298).

Bandura in the creative concepts of Maryna Denysenko. In order to better understand the status of the bandura in the context of M. Denysenko’s creative experiments, it is necessary to review the processes that occurred in bandura performance in the twentieth century.

Among the varieties of contemporary music performance, bandura creativity is one of the most active and intensively developing spheres. At the beginning of the twentieth century, one could hardly imagine bandura adapted to performing academic music due to its design features and the general mode of performance on this instrument, still closely associated with folk music. The first step towards the academicization of the bandura was the emergence of the practice of translating academic works for this instrument. Iryna Druzgha, who focuses on the modern bandura studies, states that probably the first person who started making such translations (the works of European classics were used for the arrangements) was the famous Hnat Hotkevych (Druzgha, 2021, p. 58). V. Kabachok, Y. Yutsevych, A. Bobyr, M. Helis, Y. Pukhalskyi, S. Bashtan, V. Herasymenko, and other prominent artists continued expanding the performance repertoire of bandura. Their work encouraged the expansion of bandura performance tools and the inclusion of “outside” tools. For example, while in the traditional performance mode, the performer’s left and right hands were used, playing, for example, arrangements of Baroque music broke this performance cliché. This critical stage in the development of bandura art became the basis for the transition to a new level.

In the second half of the twentieth century, Ukrainian traditionalist composers started focusing their attention on the timbre and expressive potential of bandura. Independent academic works for this instrument appear. At first, composers and performers tested new means of playing in the classical-romantic key. In this context, the works of M. Dremluga may be mentioned, in which a combination of folk and professional composer’s stylistics with the latter inheriting from the traditions of M. Lysenko (e.g., *Duma*, suites, sonatas for bandura solo) could be traced. The use of the bandura in the works still has a distinctly national flavor.

Over time, connecting the bandura to the musical processes of contemporary experimental creativity gradually intensified. For example, in the sonata in memory of K. Myaskov for bandura solo, composed by M. Zubytskyi, several unconventional playing techniques are used, such as various percussion effects and elements of theatricalization: foot stomping, vocalization of the bandura player during the game, etc. Such precedents contributed to the process of bandura’s expansion beyond the nationally defined area of musical discourse, as exemplified by Yuriy Oliynyk’s Concerto No. 6 for two banduras and orchestra, titled *Antiphonal*, which refers to the traditions of the Venetian multi-choral concert. In this context, the historical determination of bandura specificity in the above-analyzed works by M. Denysenko becomes more understandable.

The national flavor in the play *Winter and Spring* and the cycle *August the Sickle* is presented symbolically. Based on the folklore orientation of the program content of the works, the bandura, which, as O. Berehova puts it,

“can be considered a Ukrainian cultural image” (Beregova, 2022, p. 97), does not seem accidental. However, the composer’s musical language of these works does not give any apparent grounds to suggest the author’s following the features of folk-song or folk-instrumental creativity. In practice, the musical material of the bandura is autonomous from its national and stylistic features. The composer approaches it as an ordinary academic instrument equal to others. Hence, bandura functions as a connecting link between music filled with European musical vocabulary and Ukrainian folklore images to which the programmatic titles refer.

The academic nature of the bandura is evidenced, first of all, by the specificity of the texture in both works. While in *Winter and Spring*, the bandura acts as an equal “interlocutor” of the piano, in the cycle *August the Sickle*, bandura becomes a part of the orchestra. Subordinated to the orchestral presentation, bandura changes its role according to the composer’s musical objectives: from a bright melodic part, sometimes as a solo, and even as a bearer of thematic material (for example, in the first and fifth movements) to the function of harmonic filling, background (for example, in the third movement). The fact that the composer puts the bandura on par with the other instruments of the orchestra emphasizes the fact that, for the most part, the bandura in the cycle is notated on one sheet of music, which, of course, means a narrowing of the texture that can be recorded. The composer hints that there should not be too much of this instrument, that it should not compete with the orchestra but rather be a part of it.

Denysenko is most interested in the original timbre of the bandura. Attention to timbre coloring becomes another critical feature that characterizes the use of the bandura in her works. The technical specificity of the instrument gives initial impetus for such experiments. Thus, in the instrument literature, bandura has no damper device and sounds free until it is entirely attenuated (Khashhevatska, 2008, p. 76). In certain eras, for example, in classical and romantic music, where the variability of chords and their functions should be displayed (especially if the frequency of harmonic pulsation is high), this feature of the bandura can be considered a disadvantage. Still, the works by M. Denysenko, on the contrary, use the opportunity to obtain luxurious sonorities merged from several passages, chords in a row, etc. In the score of *Winter and Spring*, this is clearly illustrated by the use of free slurs, which are precisely intended to create a precedent for “hanging” on the resulting sonority. In *August the Sickle* bandura often performs melodic passages and passages of various doublets and chords that produce a colorful resonant sound that the bandura performer can only muffle after a rhythmic stop. The colorfully vivid moment in the second part of the cycle, when the bandura comes into acoustic contact with the tubular bells, which were described in detail previously, exploits this specific feature of the bandura. The same is true in regards to the aleatoric techniques

of playing with free movement in the direction indicated by the composer, up or down. The plucking sharp attack of the bandura’s sound more than once becomes the basis for its use in all kinds of duplications (such as in the second and fourth movements).

In addition, M. Denysenko goes further and “dissects” the bandura by using non-traditional ways of playing it—*glissando*, playing with a mute, striking the soundboard, etc. The fact that such techniques are used indicates an interest in the timbral range of the bandura and the composer’s desire to release its timbre without regard to its traditional sound of folk music.

Thus, the use of bandura in creative ideas demonstrates the process of academicizing this instrument, which is manifested in the use of bandura along with other instruments (piano, strings, percussion), in complexes with them, as well as in the ways of presenting musical material and specific playing techniques that reveal the composer’s interest in the uniqueness of the bandura’s timbre and its variants.

Conclusions

When analyzing M. Denysenko’s works with the bandura, the following stylistic features of the composer’s creative method were revealed:

- 1) The tendency to a programmatic nature. This is expressed in the composer’s love for giving programmatic titles to her works.
- 2) The tendency to realize folklore themes without explicit references to the features of traditional genres of Ukrainian folklore in the musical language.
- 3) Tendency to pronounced integrity of the composition. It is achieved in different ways—by building the entire texture on a common material (rhythmic, intonational), as well as by introducing arches, elements that “smooth” the transition between parts (texture, timbre “patterns,” etc.).
- 4) Organization of the musical fabric that reveals the timbre and coloristic features of the instruments (for example, the individuality of the instrumental compositions in both works, drawing attention to the tone by weakening the role of rhythm, etc., standard means of expression in *Winter and Spring*), as well as their ability to “come into contact” with other instruments (for example, the dialogic nature of the instruments in *Winter and Spring* or the timbre complex “bandura and bells” in the second part of *August the Sickle*).
- 5) The use of decentralized harmonic systems and modality in the principles of the harmonic basis of the works.
- 6) The regularities of constructing colorful intonational material that are still based on the movement of seconds and refer to the overall structure of the piece as bricks to a building.

In the play *Winter and Spring*, individual features of M. Denysenko’s works with the bandura are:

– the exchange of roles between bandura and piano at certain moments of the piece,

– the thoughtfulness of the overall structure with the dominance of improvisation (manifested in the consistent construction of the work according to the principle: “thesis—antithesis—synthesis,” which occurs both at the figurative and purely technological levels).

The cycle *August the Sickle* is characterized by the following features:

– a cross-cutting constructive idea of splicing in the first three movements (expressed in the accumulation of instruments, an increase in the number of bars) and cutting in the last movements of the cycle (expressed, respectively, in the reduction of instruments and the reduction of the volume of movements), which can be associated with the splicing and harvesting of crops at the harvest according to the program title of the cycle,

– extensive use of purely orchestral means (methods of presentation, construction of texture) to dynamize the unfolding of musical material in time, its staging (for example, in the first part of the cycle, the variability of the orchestral texture becomes a factor in activating movement,

contrary to the static of the uniform pitch and intonation structures),

– the significant role of polyphonic techniques (the use of equirhythmic counterpoint, various imitations, and canons involving two or more voices),

– numerous instances of inventive sound imagery (for example, the depiction of the sounds of drops and gurgling water in the third movement with the help of bells, a xylophone, or the layering of aleatoric techniques of bandura playing and *pizzicato* strings).

The nature of the use of bandura in the works by Maryna Denysenko testifies to the process of the academicization of the instrument. Using the bandura in the play *Winter and Spring* and the *August the Sickle* cycle, Denysenko makes the bandura a mediator between the musical material of a non-folklore nature and the folklore themes declared in the programmatic titles of the works. In general, her musical pieces demonstrate high mastery of compositional technique and artistic perfection, corresponding to contemporary music trends. This once again confirms the urgent need to revive and explore her work.

References

1. Andreeva, E. (1990). *Udarnyye instrumenty sovremennogo simfonicheskogo orkestra: spravochnik*. [Percussion instruments of the modern symphony orchestra: handbook]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
2. Beregova, O. (1999). *Postmodernizm v ukrayinskij kamernij muzyki 80–90-x rokiv XX storichchya* [Postmodernism in Ukrainian Chamber Music of the 80s and 90s of the Twentieth Century]. Kyiv: NPBU [in Ukrainian].
3. Beregova, O. (2013). Kamerna muzyka ukrayinskykh kompozytoriv u konteksti xudozhno-stylovykh procesiv 1990–2000-x rokiv [Chamber Music by Ukrainian Composers in the Context of Artistic and Stylistic Processes of the 1990s and 2000s]. *Naukovyj visnyk Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P.I. Chajkovskogo*, 106, 207–226 [in Ukrainian].
4. Beregova, O. (2022). Estetyka Maryny Denysenko-Sapmaz u kulturotvorchykh procesax Ukrayiny na mezhi XX–XXI stolit [Aesthetics of Maryna Denysenko-Sapmaz in the Cultural Processes of Ukraine at the Turn of the Twentieth and Twenty-First Centuries]. *The Culturology Ideas*, 22, 92–100 [in Ukrainian].
5. Denysenko, M. (2000). Do pytannya pro komunikatyvni (formotvorchi) vlastyvyosti tembrovogo chynnyka [On the question of the timbre factor’s communicative (formative) properties]. *Ukrayinske muzykoznavstvo*, 29, 125–132 [in Ukrainian].
6. Denysenko, M. (2007). Metaforychnist modalnosti u mystecztvi: “Frutto di abbacare” [Metaphorical modality in art: “Frutto di abbacare”]. *Naukovyj visnyk Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P.I. Chajkovskogo*, 56, 198–206 [in Ukrainian].
7. Denysenko, M. (2010). Etnogenetychna specyfika tvorchoho myslennya u prostori yevropejskoyi kultury. [Ethnogenetic specificity of creative thinking in the space of European culture]. *Ukrayinske muzykoznavstvo*, 36, 291–299 [in Ukrainian].

Література

1. Андреева Е. Ударные инструменты современного симфонического оркестра: справочник. Киев: Музычна Україна, 1990. 77 с.
2. Берегова О. Естетика Марини Денисенко-Сапмаз у культуротворчих процесах України на межі ХХ–ХХІ століть // *The Culturology Ideas*. 2022. № 22. С. 92–100.
3. Берегова О. Камерна музика українських композиторів у контексті художньо-стильових процесів 1990–2000-х років // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2013. Вип. 106. С. 207–226.
4. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя. Київ: НПУ, 1999. 141 с.
5. Денисенко М. Декілька зауважень щодо твору Франкліна Піре. URL: <https://pianoforte.blogspot.com/2014/10/blog-post.html> (дата звернення: 12.11.2022).
6. Денисенко М. До питання про комунікативні (формотворчі) властивості тембрового чинника // *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* 2000. Вип. 29. С. 125–132.
7. Денисенко М. Етногенетична специфіка творчого мислення у просторі європейської культури // *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* 2010. Вип. 36. С. 291–299.
8. Денисенко М. Метафоричність модальності у мистецтві: «Frutto di abbacare» // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2007. № 56. С. 198–206.
9. Денисенко М. «Серпень-серп» для бандури, струнних та ударних. Партитура. Біловий рукопис / архів І. Савчука.
10. Денисенко М. «Зима та весна». П'єса для бандури та фортепіано. Партитура. Біловий рукопис / архів І. Савчука.
11. Денисенко Я. Денисенко Марина Геннадіївна. *Енциклопедія Сучасної України* / ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень

8. Denysenko, Ya. (2007). Denysenko Maryna Gennadiyivna [Maryna Denysenko]. In Dzyuba, I., Zhukovskiy, A., & Zheleznyak, M. (Eds.). *Encyklopediya Suchasnoyi Ukrainy*, vol. 7. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-21630> [in Ukrainian].
9. Druzhga, I. (2021). *Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy* [Modern bandura art: composer searches and performance perspectives.] (Unpublished doctoral dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine) [in Ukrainian].
10. Frazer, J. G. (1923). *Folklor v Vetchom Zavete* [Folklore in the Old Testament]. Retrieved from https://www.booksite.ru/localtxt/fre/zer/frezer_d/fol/klor/folklor_v_vetom/28.htm [in Russian].
11. Golynska, O. (1999). *Mizhnarodnyj muzychnyj festyval "Kyiv Muzyk Fest": materialy presy, fotodokumenty, programy. 1990–1999* [Kyiv Music Fest International Music Festival: Publications, photo documents, programs. 1990–1999]. Kyiv: Tsentr muzinform [in Ukrainian].
12. *Kaniv: 7 istorichnykh mist ta mistechok* (n. d.). [Kaniv: 7 historic cities and towns]. Retrieved from <https://7chudes.in.ua/nominaciyi/kaniv-cherkaska-obl/> [in Ukrainian].
13. Khashhevatska, S. (2008). *Instrumentoznavstvo: pidruchnyk dlya VNZ III–IV r. a.* [Instrumentation: a textbook for universities of III–IV accreditation level]. Vinnytsia: Nova knyha. [in Ukrainian].
14. Kohoutek, C. (1976). *Tekhnika kompozyciy v muzyke XX veka* [Composition techniques in twentieth-century music]. Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Lytvynova, O. (2006). Denysenko Maryna Gennadiyivna [Maryna Denysenko]. In Skrypnyk, G. (Ed.). *Ukrayinska muzychna encyklopediya*, vol. 1 (p. 595). Kyiv: IMFE NANU. [in Ukrainian].
16. Morshhakova, N. (2016). "Tembrove" myslennya Maryny Denysenko: gra cytat, metafor i styliv u kompozyciyax dlya fagotu. [Marina Denisenko's "Timbre" Thinking: Playing with Quotations, Metaphors, and Styles in Compositions for Bassoon]. *Naukovyj visnyk Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P.I. Chajkovskogo*, 114, 359–379 [in Ukrainian].
17. Morshhakova, N. (2017). Tembralno-vyrazovi mozhylyvosti fagotu j teoretyko-kompozycijni poshuky M. G. Denysenko. [Timbre and Expressive Possibilities of the Bassoon and Theoretical and Compositional Search of M. Denysenko]. *Mizhnarodnyj visnyk: kulturologiya, filologiya, muzykoznavstvo*, 1(8), 212–218 [in Ukrainian].
18. Mukha, A. (2004). *Kompozytory Ukrainy ta ukrayinskoyi diaspori: dovidnyk* [Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora: A reference book]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
19. Rikman, K. (2008). "Panegyryk-2" Mariny Denysenko: k probleme muzykalno-sobytyjnogo analiza [Marina Denisenko's *Panegyric 2: On the Problem of Musical Event Analysis*]. *Naukovyj visnyk Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P.I. Chajkovskogo*, 73, 226–234 [in Russian].
20. Rikman, K. (2002). K probleme ladointonacyonnoj sytuacyonnosti v "Panegyryke-1" dlya symfonycheskogo orkestra M. Denysenko [On the Problem of the Lado-Intonation Situationality in the *Panegyric-1* for Symphony Orchestra by M. Denisenko]. *Mystectvovnavchi aspekty slavistyky: naukovi zapysky kulturologichnogo seminaru*, 2 [in Russian].
21. НАН України, 2007. Т. 7. URL: <https://esu.com.ua/article-21630> (дата звернення: 18.11.2022).
22. Дружга І. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
23. Зосим О. Вершини любови. URL: https://zn.ua/ART/vershiny_lyubvi.html (дата звернення: 14.10.2022)
24. Інтерв'ю з О. Козаренком. 27.10.2022. Архів Т. Білянської.
25. Канів: 7 історичних міст та містечок. URL: <https://7chudes.in.ua/nominaciyi/kaniv-cherkaska-obl/> (дата звернення: 26.11.2022)
26. Кияновська Л. Денисенко М., про неї. Без знижки на фемінізацію // *Культура і життя*. 1988. 5 червня. С. 4.
27. Когоутек Ц. Техника композиції в музиці ХХ століття. Москва: Муzyka, 1976. 266 с.
28. Литвинова О. Денисенко Марина Геннадіївна. Українська музична енциклопедія / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2006. Т. 1. С. 595.
29. Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест»: матеріали преси, фотодокументи, програми 1990–1999. / ред. О. Голинська. Київ: Центрмузінформ, 1999. 272 с.
30. Морщакова Н. Тембрально-виразові можливості фаготу й теоретико-композиційні пошуки М. Г. Денисенко // *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2017. Вип. 1(8). С. 212–218.
31. Морщакова Н. «Темброве» мислення Марини Денисенко: гра цитат, метафор і стилів у композиціях для фаготу // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 114. С. 359–379.
32. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.
33. Ржевська М. Риси симфонічної творчості Геннадія Ляшенка // *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2013. Вип. 24. С. 3–8.
34. Рикман К. «Панегирик-2» Марини Денисенко: к проблеме музыкально-событийного анализа // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 73. С. 226–234.
35. Рикман К. До питання про музичну подійовість у сучасній композиторській творчості // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2007. Вип. 56. С. 88–94.
36. Рикман К. К проблеме ладоинтонационной ситуационности в «Панегирике-1» для симфонического оркестра М. Денисенко // *Мистецтвознавчі аспекти славістики: наукові записки культурологічного семінару*. 2002. Вип. 2.
37. Садовенко С. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ — початку ХХІ століття // *Культура і сучасність: Альманах*. 2010. Вип. 2. С. 173–177.
38. Спогади С. Гоменюк. 29.11.2022. Архів Т. Білянської.
39. Стронько Б. Темпоральні аспекти оркестровки // *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2013. Вип. 24. С. 46–53.
40. Слюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html (дата звернення 15.10.2022).

21. Rikman, K. (2007). Do pytannya pro muzychnu podijovist u suchasnij kompozytorskij tvorchosti [On the Question of Musical Eventuality in Contemporary Composing]. *Naukovyj visnyk Nacionalnoyi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chajkovskogo*, 56, 88–94 [in Ukrainian].
22. Rzhavska, M. (2013). Rysy symfonichnoyi tvorchosti Hennadiya Lyashenka [Features of Hennadii Liashenko's Symphonic Work]. *Mystecztvoznavchi zapysky*, 24, 3–8 [in Ukrainian].
23. Sadovenko, S. (2010). Neofolklorizm u konteksti muzychnoi kultury Ukrainy drugoyi polovyny XX — pochatku XXI stolittya. [Neofolklorism in the Context of the Musical Culture of Ukraine in the Second Half of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries]. *Kultura i suchasnist: Almanax*, 2, 173–177 [in Ukrainian].
24. Stronko, B. (2013). Temporalni aspekty orkestrovky [Temporal aspects of orchestration]. *Mystecztvoznavchi zapysky*, 24, 46–53 [in Ukrainian].
25. Syuta, B. (n. d.). *Ukrayinska muzyka molodshoyi generaciyi kompozytoriv*. [Ukrainian music by the younger generation of composers]. Retrieved from http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html [in Ukrainian].
26. Tsenova, V. (Ed.). (2007). *Teoryya sovremennoj kompozycyy: uch. posoby* [The Theory of Modern Composition: Tutorial]. Moscow: Muzyka [in Russian].
27. Tymoshhenko, N. (2018). *Fagot v ukrayinskij kamernij muzycki kincy XX — pochatku XXI st.: vykonavski shkoly ta kompozytorska tvorchist* [Bassoon in the Ukrainian chamber music of the late twentieth and early twenty-first centuries: The schools of performance and compositional creativity] (Unpublished doctoral dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].
28. Kyyanovska, L. & Denysenko, M. (1988, June 5). Pro neyi. Bez znyzhky na feminizaciyu. [About her. No discount for feminization]. *Kultura i zhyttya*, 4 [in Ukrainian].
29. Zosym, O. (1999, May 28). *Vershynu lyubvy* [The Apexes of Love]. Retrieved from https://zn.ua/ART/vershiny_lyubvi.html# [in Russian].
30. Denysenko, M. (2014, October 14). Dekilka zauvazhen shhodo tvoriv Franklina Pire [A few remarks on the work of Franklin Pire]. Retrieved from <https://pianoforte.blogspot.com/2014/10/blog-post.html> [in Ukrainian].
31. Denysenko, M. (2021, October 4). *Chasu sklyanka... : Retsenziia na knyzhku: Apalkov Oleksandr. Prostaia fylosofya, yly Kak yzdatvat zhurnal y zachem pysat knyhy: non-fikshen*. [Chasu sklyanka... : a book review on: Apalkov, O. Simple philosophy, or How to publish a journal and why to write books] [in Ukrainian].
31. Теория современной композиции: уч. пособ. / отв. ред. В. Ценова. Москва: Музыка, 2007. 624 с.
32. Тимошенко Н. Фагот в українській камерній музиці кінця XX — початку XXI ст.: виконавські школи та композиторська творчість: дис. ... канд. мистецтвознав. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 200 с.
33. Фрэйзер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом Завете. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/fre/zer/frezer_d/fol/klor/folklor_v_vethom/28.htm (дата звернення: 26.11.2022).
34. Хашчеватська С. Инструментознаство: підручник для ВНЗ III–IV р. а. Вінниця: Нова книга, 2008. 256 с.
35. Денисенко М. Часу склянка... : Рецензія на книжку: Апальков Олександр. Простая философия, или Как издавать журнал и зачем писать книги: non-фикшен. URL: <http://avtura.com.ua/review/2567/> (дата звернення: 04.10.2022).

Савчук І., Білянська Т.

Бандура у композиторській творчості Марини Денисенко кінця 1990-х — початку 2000-х: жанрово-стилістичний контекст задумів

Анотація. Здійснено спробу узагальнення використання бандури в композиторських задумах Марини Денисенко, відомої української композиторки (1962–2022). Характер використання бандури в творах мисткині свідчить про процес академізації інструмента. Використовуючи бандуру в п'єсі «Зима та весна» й циклі «Серпень-серп», Марина Денисенко робить бандуру своєрідним посередником між музичним матеріалом нефольклорної природи та фольклорною тематикою, заявленою в програмних назвах творів. Загалом твори М. Денисенко демонструють високий рівень володіння композиторською технікою й художню довершеність, що відповідає актуальним тенденціям в сучасній музиці. Це ще раз підтверджує крайню необхідність відроджувати й досліджувати її творчість. При аналізі творів Марини Денисенко за участю бандури було виявлено такі стилістичні риси творчого методу композиторки: тяжіння до програмності, до реалізації фольклорної тематики без явних посилань на риси традиційних жанрів українського фольклору в музичній мові, до вираженої цілісності композиції. Для її задумів у полі інструментальної бандури характерне використання децентралізованих ладових систем, модальності в принципах ладової основи творів. Такими є закономірності побудови різнобарвного інтонаційного матеріалу, який, утім, спирається на секундові ходи як на основні структурні мікроелементи. Було розкрито компоненти авторської стилістики камерно-інструментальних творів за участю бандури, серед яких — обмін ролями між бандурою і фортепіано в певні моменти твору; продуманість цілого при домінуванні імпровізаційності, значна роль поліфонічних технік (використання еквіритмічного контрапункту, різноманітних імітацій, канонів за участю двох і більше голосів); численні факти винахідливої звукообразності (наприклад, зображення звуків крапель і булькотіння води в третій частині за допомогою дзвіночків, ксилофона, або нашарування звучання алеаторних прийомів гри у бандури і струнних *pizzicato*).

Ключові слова: Марина Денисенко, академічна бандура, «Зима та весна», «Серпень-серп», жанрово-стилістичні типи творчості.

Стаття надійшла до редакції 17.02.2023

Марина Протас Maryna Protas

Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник, відділ кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Doctor of Art Studies, senior research fellow, chief research fellow, Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

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

Критика культурного популізму

Огляд рефлексій західної аналітичної думки

Critique of Cultural Populism

An Overview of Reflections on the Western Analytical Thought

Анотація. Постмодерна доба, відлік якої, так само, як contemporary art, більшість аналітиків веде від повоєнного (після Другої світової війни) часу, породжує чимало парадигмальних стратегій та визначень діатриби, які конкурують між собою. Зокрема, термінологічно хисткими є дефініції «постмодернізм», «post-постмодернізм», «метамодернізм», який певна частина критиків воліє вважати «високим», «пізнім», «викривленим», або «псевдомодернізмом» чи «digi-модернізмом». У процесі цієї активної дискусії суспільству з періодичною регулярністю повідомляють про «смерть», «кінець» мистецтва й арт-критики. В цьому контексті виру дискурсів, які відверто змагаються один з одним, є один доволі суттєвий контекстуальний пласт, пов'язаний із критикою культурного популізму, предмет якого складає протистояння двох соціальних конструктів: демократії та біовлади. Гостроти дискусії додає ситуація тотальної кризи сучасної культуротворчої діяльності, і, зокрема, неоліберальні візуальні практики, що від міленіуму потрапили під жорсткий патронат транснаціонального арт-бізнесу, креативні проекти яких корегує ринок та бенчмаркінгова політика. Остання повністю витиснула / замінила політику естетики, тож усе це негативно впливає на теперішній розвиток світового мистецтва, ставлячи під питання майбутнє національного образотворення України, яке може бути анігільоване в «постетнічному» субстраті global public art. Тому у складних умовах протистояння російській навалі українська наука і мистецтво мусять вивчати цей величезний кластер проблем, зокрема в тому контексті, як його подає західноєвропейська аналітична думка, щоб зміцнювати власний самоідентифікаційний потенціал культурного і мистецького нарративу, пропонуючи Заходу власну позицію і бачення звільнення креативної діяльності від маніпулятивного пресингу культуріндустрії.

Ключові слова: культурний популізм, апропріація, дескілінг, сучасне мистецтво, соціополітичний поворот, мережева естетика.

Постановка проблеми. В останні роки митці все частіше стикаються з небажаними наслідками легітимованого методу апропріації, не погоджуючись із відвертим плагиатом та порушенням їхніх авторських прав на твори, привласненими їхніми ж колегами по мистецькому цеху, які тиражують пастиш світом. Тоді як в арт-критиці або іншій науковій діяльності плагиат є неприпустимим, і навіть самоцитування жорстко викорінюють, бізнес-стратегії транснаціонального мистецького ринку, особливо в царині global public art, відверто толерують реплікацію привласнених креативних ідей. Відбувається знецінення творчої праці митців, яку перетворюють на ремісниче копіювання колись й кимось створеного. Так, кальки творів Ісаму Ногучі, Аніша Капура, супреми Малевича або вдачі знахідки візуальних практиків сьогодення стали нав'язливою манією реплікації популярних об'єктів, розтиражованих чи не

в кожному парку скульптур або дизайнерському рішенні певного простору. Всі ці пастиш-тенденції створюють вагомий підстави для роздумів про негативний вплив культурного популізму, який схвалює і поширює заангажована арт-критика з академічною аналітикою, толеруючи апропріацію / омаж як сучасний емансипаційний прийом візуальних практик. Але фактично штучно сформована арт-бізнесом тенденція є ще одним тривожним сигналом загострення культуротворчої кризи доби постправди, пов'язаної з редукцією фундаментальної парадигми глобалізованого артизму, що вимагає прискіпливої, незалежної від бізнес стратегії, уваги науковців. Початок критичного переосмислення досвіду post-постмодернізму, навіть і переодягненого в невдалу дефініцію «метамодернізму», був покладений ще на зламі міленіумів західними фахівцями. Утім, сьогодні їхній досвід необхідно розглянути і теоретично опрацювати

в науковому просторі України, культуротворчий потенціал глобалізованої продукції якої вимагає переосмислення і корегувань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У 2017 році критик і культуролог Копенгагенського університету Міккель Расмуссен у статті «Нотатки про соціально заангажовану арт-критику» наголосив: постмодерністське мистецтво є обезкровленим і не можна не помічати, що з падінням Берлінського муру капітал перетворився на транснаціональний, формуючи арт-риннок та керуючи у власних інтересах бенчмаркінговими стратегіями, перетворюючи неоліберальну цивілізацію на глобалізований «безкласовий» політизований субстрат, який споживає contemporary art [1]. Через це утвердилася стала інфляція таких понять, як «творчість», «креативна участь», що розширило економічні можливості неоліберальних спекуляцій вже через втрату професійних навичок. Тобто тепер є актуальною не естетична автономія мистецтва, а його бізнесовий попит, і неважливо, що стверджується він ціною фахової редукції, відвертого дескілінгу. Тож концепція Річарда Флоріди про креативний клас креативних міст міленіуму, коли кожна арт-інституція стимулює глобалізаційний public-рух, фактично «тоталізований дизайн», за дефініцією Гела Фостера, призводить до культурного попудізму, адже в міленіум маркетингова культура *Nowbrow* перемогла, як це декларував критик «The New Yorker» Джон Сібрук, з яким жорстко полемізував Гел Фостер, визначаючи його топонімію «не лише глушінням інтелектуальної культури», але «переходом до комерційної культури, яка більше не розглядається як предмет зневаги, а стає “джерелом статусу”» [2, с. 4]. Подібно до цього, Інтернет остаточно втратив «емансипаційну ауру», і байдужа phatic-мережева естетика ширить деструкцію, еднаючи кітч із global-усередненим пастишем арт-свідомості. Саме так це декларував Леслі Фідлер за три десятиріччя до Сібрука в доповіді «Cross the Border — Close the Gap» на симпозиумі з сучасної літератури у Фрайбурзькому університеті 1968 року, де використовував термін «постмодернізм» як стратегію розриву між високим і масовим мистецтвом [3] (саме ця доповідь наступного року вийшла друком у чоловічому журналі «Playboy»). Ідеї Фідлера, зокрема з усунення прірви між глядацькою аудиторією, критиком і митцем, а, відповідно, між фаховим і аматорським, стали ґрунтом для поширення дескілінгу, порно, апропріації, девіантних жестів, підводячи артизм до соціополітичного активізму двотисячних та бездумної інкорпорації мережевої естетики нашого часу. Врешті, сам некролог на смерть «першого постмодерніста» у 2003 році був нетрадиційним, де Сем Таненгауз, зауважуючи, «як Леслі Фідлер повернув американську критику з ніг на голову», — підсумовував: «Постмодернізм означав, що модернізм помер, і сам Фідлер кукурікає на його могилі» [4]. Фідлер анулював кордони, викинув на смітник історії естетику,

ідеали, фаховість, врешті, етику, перетворюючи, за словом Гегеля, свободу на «фурію зникнення», позаяк «порнографія, <...> вестерн і наукова фантастика стали формою поп-арту <...> що розуміються як різновид розваги, ближче до пороку, ніж до мистецтва» [3]. Втім, не можна вважати, що така позиція була доміантною в американському суспільстві, адже ще на початку 1990-х років директор щоквартальника «American Arts Quarterly» Джеймс Купер дотримувався іншої думки і вимагав тверезих оцінок від тих консерваторів, котрі не бачать, що contemporary art, «забувши ідеали Мане, Дега, Сезанна та Родена, перетворилося на постачальника всього деструктивного, тупого, потворного, порнографічного, марксистського, на провідника антиамериканської ідеології» [5, с. 3]. Тим не менш, попри подальший успіх контемпорарі арт-практик, спротив культурному попудізму триває.

Ще у 2011 році професор культурології з Університету Лафборо (Loughborough University) Джим МакГіган, який викладав у багатьох країнах світу, зокрема у Віденському міжнародному центрі культурних досліджень, критикуючи поглинання / інкорпорацію «крутим», як він називає, капіталізмом неоавангардних стратагем опору і в такий спосіб нейтралізуючи «мейнстрімову культуру в усьому світі сьогодні», в одній зі статей закликав сучасників реанімувати незалежну критику культурного попудізму в ім'я суспільних інтересів, спираючись на багатовимірний аналіз широкого кола проблем. Він пише: «Протягом 1980-х культурологічні дослідження у Британії — та в інших країнах — набули некритичного попудістського повороту. Досі поле досліджень було зосереджено з явно інвективним вектором на популярній масовій культурі й мистецтві як сферах ідеологічного змагання. Тим не менш, зростання хвилювань через описовість і адекватність визначення процесів культурного споживання <...> втратило економічну та політичну складову в циркуляції культури в суспільстві. Тож тенденція культурного попудізму стала менше перейматися статусом-кво і мимоволі фактично схвалила неоліберальний розвиток протягом останніх тридцяти років. Відповідно, основні культурологічні дослідження перестали критично аналізувати поточний культурний стан, натомість утворюючи тенденцію ототожнювання себе з ним» [6]. І при цьому культурна індустрія арт-ринкового виробництва поглинула стратегії авангардного опору, дозволяючи митцям цілком контрольовані випадки щодо них як «санкціоноване інакомислення» візуальних практик, які на межі тисячоліть зробили «соціополітичний поворот», примусивши провідних арт-критиків констатувати смерть мистецтва і мистецької критики.

Схожої критичної позиції щодо культурного попудізму додержується доктор філософії Кім Чарнлі, професор Плімутського коледжу мистецтв (Plymouth College of Art (до 2008 року мав назву Коледж мистецтв

та дизайну, яку в умовах «тотальної дизайнізації» мусили скоротити як тавтологічну, адже арт став дизайном [7]. Кім Чарнлі вивчає процеси політизації колаборативних арт-практик після соціополітичного повороту, коли «вільний естетичний простір накладається на соціальну та інституційну реальність мистецтва», де домінують «складні взаємозалежності етичних, естетичних і політичних питань у межовому просторі між мистецтвом і соціальним», а «напруженість, яка існує в мисленні навколо політизованого collaborative art, є прикладом теоретичних позицій Клер Бішоп і Гранта Кестера» [7, с. 37, 38]. Врешті, в культуротворенні домінує колоїдна завесь соціального буття, реляційної естетики, політики, «полегшеного артизму» (Р. Барт) та дизайну, що прийнято вважати нормою. Хоча Клер Бішоп висловлює цілком гідну думку: мистецтво не можна оцінювати з позицій етики чи політики і при цьому не розглядати його як естетично-автономне, бо ця «тенденція зводить мистецтво до моральних критеріїв і заохочує створювати нове мистецтво за образом цих критеріїв» [8, с. 183]. Г. Кестер звинувачує К. Бішоп у зраді авангардної мети стосовно зняття межі між елітарною творчістю і повсякденним буттям соціуму, і що Бішоп буцімто намагається «контролювати» кордони, відновлюючи елітарність мистецтва. Проте чомусь автори дискусії не враховують інше: історичний авангард навіть у найбільш техніцистських абстрактних пошуках був націлений на опір буржуазному консюмеризму, на розвиток «космічної свідомості» людини майбутнього. Тепер про ідеалістичну утопію ніхто не згадує, використовуючи лише формальні пошуки, що нашаровують на формальну концепцію феноменології речі. Чи, може, намагаються сучасні візуальні практики культивувати те загадкове «космічне» у свідомості, аби не зарадити мріям історичного авангарду? Нажаль ні, тепер уникають необхідності займатися естетикою творчого процесу. Втім вважати, що початком авангардної ентропії є розчарування митців в системі, як обстоював цю думку Г. Кестер, оглядаючись на Ж. Рансьєра, значить не помічати головнішого: мотивація митців змінилася, позаяк вона вбудована в бенчмаркінг соціополітичної системи, а рівень свідомості у стані гістерезису поступово регресує, породжуючи явище дескілінгу. Тепер арт-бізнес стимулює кон'юнктурні інтереси, прагнення бути відомим і за можливим, як створена ним «зіркова» сучасна еліта.

Тим часом, оскільки культурний рівень самих меценатів також катастрофічно регресує, на що звертав увагу, зокрема, Перрі Андерсон, то гроші вкладають не в талант, а в те, що дає прибуток, навіть якщо це не відповідає критеріям мистецтва, але якось пов'язано з дизайном, який набув тотальної влади. Відповідно, виникають дискусії, що стосуються виявлення різниці між «політикою естетики» та «естетикою політики», зокрема щодо контемпорарі-проектів візуальних практик.

Проте митці, маніфестуючи «антикапіталістичний авангард», не бажають втрачати своїх меценатів, приймаючи сервільні правила гри культуріндустріальної ідеології, для якої важливим є лише нескінченний прибуток капіталу. Та якщо в ХХІ сторіччі фашизм / рашизм маскується під антифашизм, руйнуючи безпекову архітектуру світу, то що казати про contemporary art, який начебто прагне оновити естетику гуманізму, але насправді митці залежать від економіко-політичних умов олігархічних систем, підтверджуючи думку М. Фуко про владу. Занепад естетичного мислення на тлі соціополітичної безпринципності, на що звертали увагу численні аналітики, зокрема Кім Чарнлі, обговорюючи соціальний та етичний поворот contemporary art, відбувається як «розпад або зникнення зв'язку між категоріями, що дозволило мислити естетичне в його особливому відношенні до трансформаційної політики» [7, с. 43]. Тому думка Ж. Рансьєра про те, що «сьогоднішні заклики звільнити мистецтво від естетики є помилковими, бо призводять до придушення як естетики, так і політики в етиці», оскільки «естетика — це не дискурс. Це історичний режим ідентифікації мистецтва», хоча він дотичний політики за суттю, позаяк існує напруження між «перетворенням мистецтва на форми колективного життя» і «збереженням автономії від усіх форм воєнничих чи комерційних компромісів», — такий погляд залишається на часі, позаяк в мистецтві і культурі сучасності, що здійснили соціальний чи «етичний поворот», панування моральних суджень не має позитивного ефекту, навпаки цей поворот утворює аморфну зону, «в якій розчиняється не тільки специфіка політичної та художньої практики, але й те, що утворило саму серцевину "старої моралі": відмінність між фактом і законом, між тим, що є і що повинно бути» [9, с. 109]. Чи варто за таких обставин гніватися на акти плагіату, які покриває сумнозвісна апропріація, якщо сам митець підтримує цей поворот? Проти перетворення мистецтва на активістські форми життя, де раціоналізація пам'яті анігілює саму «мінімальну душу» чуттєвої матерії та одночасно викривлює ставлення до реальності, мистецтва, пам'яті, естетичного і власне життя, виступав Ж.-Ф. Ліотар, наголошуючи, що ідеї його головної праці так і не зрозуміли. Він, критикуючи зацикленість культури на інформаційній поверхні, пропонував повернутися до таємниці глибин відчуттів і уявити, що не існує пам'яті і понять раціо, натомість відчутти звук, запах, колір й усі афекти матерії відчуттів, — лише так душа прокинеться чуттєво, не будучи знищена мистецьким жестом актуалізації проблем соціополітичного буття. Отже, афект почуттів, за Ліотаром, трансформується у спонтанний ефект повернення — поза часом, простором, свідомим або спомином — і він є головним аргументом місії мистецтва, адже сама фізична поява арт-твору має печатку зникнення сутнісного явлення, «ось чому такий жест завжди навіює ностальгію і спрямовує до анамнезу» [10, с. 210].

Метою статті є аргументована підтримка заклику західноєвропейських аналітиків щодо реанімації незалежної критики культурного популізму в аналітичних дослідженнях постмодерністських практик, а отже й — необхідності критики теперішнього гібридного симулякра *global public art* задля того, щоб забезпечити національне культуротворення від хиб некритичного сприйняття *contemporary epistem*, яке має ентропійний вплив на поточний процес самоідентифікації.

Виклад основного матеріалу. Ж.-Ф. Ліотар писав не лише про втрату великих наративів, він також говорив і про важливість давньогрецького айстезису, «чуттєвого відчуження», завдяки якому людська душа і творчість сповнюють повноцінне життя. Ба більше, Ф. Джеймсон у передмові до книги Ліотара констатував: Ліотар не казав про самодостатню появу мистецького постмодернізму в загальній ситуації постмодерну, а мав на увазі трансформації високого модернізму, точніше появу в ньому інших модернізмів [11, с. xvi]. Такі думки Ліотара не мають «попиту» в адептів постмодернізму, які, попри формально виголошений плюралізм арт-вислову, надають перевагу вузьким епістемам в інтересах арт-бізнесу. Тим не менш, позицію вченого, який зберігав надію на повернення естетично-автомному мистецтву майже втрачених почуттів, необхідно тримати в активі, щоб відійти від популізму, нігілізму та врешті здолати тотальну кризу посткультури. Думка Ліотара залишається на порядку денному, бо він прагне попередити колапс: «Сьогоднішня “сучасність” не чекає від айстезису, ніби він подарує душі спокій прекрасної згоди; вона чекає, що він у останню мить вирве її з небуття. <... > Нігілізм не лише кладе край дієвості великих емансипаційних наративів, не лише спричиняє втрату цінностей та смерть Бога, що робить метафізику неможливою. Він кидає підозру на основну естетичну думку. Айстетон є подією, бо душа існує, тільки якщо він її спонукає; а коли його немає, вона розсіюється в небутті неживого. Твори мають обов’язок вшанувати цю чужу і ненадійну умову» [10].

У цьому контексті необхідно зважити на те, що ігнорування естетичної «ненадійної умови» в останні роки і призводить до того, що фокусом особливо гострого розбрату стає метод постмодерністської апропріації, проти чого дедалі частіше постають сучасні митці, коли бачать у колег відверте привласнення ідей своїх творчих проєктів. Позиватися до суду немає сенсу, оскільки постмодернізм легітимував право на цитатність, центоколаж й «*cultural jumping*», що культивує культуріндустрія світу. Наприклад, колишній вихованець скульптурного факультету Харківського художньо-промислового інституту (1979–1986) Юрій Ткаченко, який тепер керує пензенським скульптурним парком «Легенда», водночас беручи участь у нескінченній кількості симпозіумів світу і не маючи часу на творчі розмірковування, просто калькує те, що у когось побачив.

Здавалося б, звичайна практика, яка траплялася і раніше, тепер в умовах гіперінтерактивності соціуму, починає набувати вигляду зловісного роздратування. Через те 2023 року мексиканський скульптор Педро Мартінес Осоріо (Pedro Martinez Osorio) на зламі лютого–березня в соціальних мережах гнівно повідомляв, що на Міжнародному скульптурному симпозіумі Ісфahanу, що тривав у ці дні, Ю. Ткаченко скопіював його скульптуру «*Victoria Alada de Nezahualcóyotl*» 2020 року. Осоріо додавав до фотографій його і Юрія робіт допис: «Порівняйте твори, ганьба автору, який називає себе творцем...». Те саме відбувалося майже в ці ж дні з витинанками української мисткині Дарії Альошкіної, яка у розпачі побачила експонованими в Бремені абсолютні кальки зі своїх творів («Вікно», «Казкова» та ін.), які буквально дослівно повторила Наталія Стефанюк, зриваючи оплески присутніх на «презентації» витинанок у Бременському соборі Святого Петра. Як до цього всього ставитися? Очевидно, що успішні бізнес-проекти, особливо ті, які успішні у закордонній публіці, привертають увагу менш популярних у креативному і бізнесовому аспекті митців, тому вони не ймуть сорому і, використовуючи ринкові стратегії бенчмаркінгу, просто калькують, реплікують, створюють пастиш, симулякр, що, безумовно, не подобається справжньому автору ідеї. Таких прикладів було і буде накопичуватись багато в різних видах мистецтва відтоді, як на зламі 1980-х — 1990-х метод апропріації був поширений спочатку не до колег, а до цитувань давньої класики в сучасній концепт-транскрипції (як це робила афроамериканська мисткиня Рене Кокс, глузуючи з расистської культури білих, зображуючи «Тайну вечерю» да Вінчі, де вона, оголена, виконувала роль Христа, а Юду грав білий чоловік, на що суспільство зреагувало дуже болісно, а мер Нью-Йорка Руді Джуліані визнав виставку антикатолицькою). Але емоції посилились ще більше, коли метод торкнувся творів сучасних колег. Та оскільки постмодернізм легітимував апропріацію, то тепер «мережева естетика» контемпорарі циркулює ще й у царині постетики тих, хто вважає цілком можливим калькувати і привласнювати чужі ідеї. Чи є така ситуація сприятливою для розвитку мистецтва? Безумовно — ні. Культуротворення скочується до рівня пародії батрахоміомахії, на яку перетворили гомерівський епос під час кризи світогляду антиків наприкінці VI — на початку V століття до н. е. Те саме відбувається і тепер, але нетворчий плагіат є наслідком посткультурної стагнації, яка охопила арт-виробництво і арт-критику відтоді, як британський ландшафтний дизайнер Том Тернер у 1996 році оприлюднив книгу «Місто як ландшафт: *post*-постмодерний погляд на дизайн і планування», де наголосив: «Оскільки *post*-постмодернізм — абсурдний термін, ми повинні сподіватися на щось краще. Епоха Синтезу є можливістю. Послідовне, красиве та функціональне середовище — це чудові речі, які

можна створити різними способами. Модерністська епоха «одного шляху, однієї істини, одного міста» померла. Постмодерністська епоха «все підійде» вже на виході. Розум може завести нас далеко, але він має межі. Давайте приймемо *post*-постмодернізм — і помолімося за краще ім'я» [12, с. 10]. Том Тернер, між іншим, зауважив про необхідність балансу, позаяк: «Цивілізація тримається на балансі: між розумом і вірою, матеріалізмом і духовністю, традицією і уявою, егоїзмом і альтруїзмом», але якщо «до 1950 року розум прагнув єдності з правдою Бога», то плюралізм постмодернізму відрізняє поява нескінчених пост-: постіндустріалізм, посткапіталізм, постколоніалізм..., що веде до «темряви хаосу», а можливо і до перед-Ренесансу. В будь-якому разі, *post*-постмодернізм стає реакцією розуму на ефемерність, фрагментацію, розриви, тому поряд з еклектикою виникає обмеженість всюдозволеності. Щоправда, Том Тернер дещо наївно надає перевагу «благоговінню, що зумовлене минулим; бо жертвуючи (розмаїттям) можна ініціювати краще майбутнє», позаяк *post*-постмодернізм, на переконання архітектора, зможе одухотворити простір дизайном, плануючи парки для «тих, хто кладе руку на серце і готовий стверджувати “я вірю”». Віра завжди була найсильнішим суперником розуму: віра в Бога; віра в традиції; віра в інституцію; віра в людину; віра в націю» [12, с. 8]. Але реальність опинилась більш прагматичною. Тож 2009 року англійський філософ Алан Кірбі в монографії «Дигімодернізм: як нові технології демонтують постмодерн і змінюють нашу культуру» [13] з тонким сарказмом майстерно довів, що наше технократичне суспільство увійшло у стан дигімодернізму, бо надто залежне від електроніки, різних девайсів, фактично є залученим у воскреслий великий наратив (що начебто помер у 1970-х, за Ж.-Ф. Ліотаром), який постійно транслюють соціальні мережі, ЗМІ, ріаліті-шоу тощо. Тому, каже він, теперішня доба страждає на поверхове мислення, на кшталт Інтернет-естетики, з постійним використанням смартфона, що вводить людину у стан фанатичного незнання, постійної тривоги і мовчазного аутизму, де остаточно згасає навіть нарцисизм постмодернізму з параноїдальними мутаціями модернізму. В цих умовах тотальної апатії естетично вартісні твори не продукуються, підкреслює А. Кірбі, тому ще 2006 року він у монографії «Смерть постмодернізму і те, що після» визначив світову культуру псевдомодернізмом, бо власне постмодернізм помер ще протягом 1980-х (відлунням чого і стає поява апропріації, про що згадує Артур Данто в останній монографії «Що є мистецтво»). Таким чином, під питанням опиняється теза Юргена Габермаса, який визначав проєкт модерну незавершеним [14]. І виникає інше питання: чи слід вважати чергову смерть (*post*)постмодернізму водночас смертю модернізму, з усіма його двійниками і симулякрами, на кшталт того, що пропонували 2010 року два голландських філософа Тімотеус Вермойлен і Робін ван

дер Аккер, які спочатку оприлюднили есе «Нотатки метамодернізму» (*Notes of Metamodernism*) [15], а 2017 року видали збірку статей, залучивши до дискусії відомих аналітиків [16], і де від міленіуму вони так само фіксують «нову чутливість» сучасників, яка коливається між наївністю і прагматичним ідеалізмом, між епістемою модернізму і постмодернізму. Тобто нова конфігурація старої теми пояснюється реакцією суспільства на нестабільність — політичну, економічну, еколого-кліматичну, тоді як префікс *meta*- мав відсилати до філософії Платона і його методу метаксії, що в діалозі «Симпозіум» Сократа і наставниці Діотими пояснюється актом хиткого перебування суб'єктів між смертним і божественним, між жахом земного хаосу й ейфорією відчуття тонких енергій. Цю ідею метамодернізму намагались підхопити, але без явного успіху. В 2011-му англійський фотограф і митець Люк Тернер опублікував «Маніфест Метамодернізму», де закликав до трансдисциплінарності у метаксичному русі, ніби сучасність знову прагнула досягти колись омріяного *Gesamtkunstwerk*. Так він виголошує в пунктах 6 і 7: «Теперішнє — це симптом народження двійни: безпосередності сприйняття і поступового його згасання. Сьогодні ми ностальгісти тією ж мірою, в якій ми також і футуристи. Нові технології дають можливість одночасного сприйняття і розігрування подій з безлічі позицій. Ця виникаюча мережа сприяє зовсім не згасанню історії, а її демократизації, висвітлюючи розгалужені стежки, якими її грандіозні оповідання можуть мандрувати тут і тепер. Художники можуть вирушити на пошуки істини так само, як наука прагне до поетичної елегантності. Вся інформація є основою знання, емпіричного чи афористичного, незалежно від її справжньої цінності. Ми повинні розкрити обійми науково-поетичному синтезу і просвітницькій наївності магічного реалізму. Помилка породжує сенс. Ми пропонуємо прагматичний романтизм, що не скутий ідеологічними засадами. Таким чином, метамодернізм слід визначити як мінливий стан між і за межами іронії та щирості, наївності та обізнаності, релятивізму та істини, оптимізму та сумніву в пошуках множинності несумірних і невовимих горизонтів. Ми маємо рухатись вперед і коліватись!» [17]. Люк Тернер вже в інтерв'ю 2014 року для *AQNB* оцінює цей свій текст так: «Маніфест, який я написав, був ніби іронічно-безглуздою мовою в стилі ранніх маніфестів модернізму, і при цьому серйозною заявою» [18]. А 2015 року Тернер публікує ще низку робіт (зокрема статтю «Метамодернізм: короткий вступ»), де розмірковує про метамодернізм та майбутнє сучасного мистецтва. Проте принципового аналізу з якісною прагматикою він запропонував не зміг, тому ідею не підхопили.

Тож прогнози про чергову смерть *contemporary art* і далі мають підстави. Слід нагадати, що першу кончину постмодернізму у 1980-х пов'язують із цифровою революцією і поразкою демократичних рухів

зламу 1960-х — 1970-х, із хвилею розчарувань, поза-як біополітику капіталу і влади, за М. Фуко, демократія не змогла контролювати; друга смерть постмодернізму сталася на зламі тисячоліть, коли його привид в особі post-постмодернізму супроводжував соціополітичний поворот арт-активізму з різними інтервенціями перформансів, увесь спектр яких досліджувала Клер Бішоп в монографії «Artificial hells» [19]; врешті, третю смерть в аспекті контемпорарного візуального руху аналітики (серед них Оссіан Ворд) констатують саме тепер, коли демократія, з якою митці постійно плутали всі свої ігрові реформи з пуерилізмом (Й. Гейзінга), вступила в зону тяжкої кризи. Тому сьогодні стали нормою апропріація і фаховий дескінг, адже маніпуляція з нарративом, що обумовлює певний стиль поведінки і мислення, лише посилює позиції культурного попудізму, який підтримує ангажована критика, оскільки «постмодернізм може бути всім, чим захоче», як писав у відомому тексті «Стан постмодерну» Жан-Франсуа Ліотар. Цієї тези дотримується і ексдиректор галереї Tate Вільям Едвард Гомперц, бо там, де ідея твору відірвана від естетики, арт-об'єкт анігілює в постконцептуальну ефемерність, тому contemporary art може бути всім, чим захоче митець [20]. А якщо епоха великих нарративів відійшла, і тепер важлива кожна, навіть слабка чи девіантна, думка, то її не треба підганяти під великі стилі минулого чи політичні ідеї на кшталт «комунізм», «капіталізм». Змінився статус пізнання в постіндустріальному суспільстві, де увага прикута до події, акціонізму, інформації, концепту, а не до осмислення сутності. Невипадково британський філософ Пітер Осборн констатує, що сучасні візуальні практики після соціокультурного повороту скрізь є постконцептуальними, і це трансформує творчість митців. Тому з'явився феномен Young British Artists, який став маркером того, що саме Велика Британія тепер є законодавцем мейнстрім арт-руху. А зірковий час США вичерпав себе. Втім дизайн, з якого глузував Рем Колхас, уявляючи утопічне місто-генерик, сьогодні отримує стратегічні повноваження. Принаймні так пише у своїй статті 2021 року доктор філософії та графічний дизайнер Мігель Ангель Рубіо Толедо (Miguel Angel Rubio Toledo), професор архітектури і дизайну Університету Мехіко. Він визначає статус сучасного дизайну трансдисциплінарною системно-стратегічною галуззю комунікаційних відношень, що трансформує колективне несвідоме соціуму. Тому, абсолютизуючи функції дизайну, він наголошує: естетична еволюція в умовах трансдисциплінарності дизайну перетворюється у «колективній уяві на нові форми взаємин між суб'єктами та об'єктами», адже «об'єкти усюди оточують людину, спонукаючи вибудувати сенс і усвідомлювати структуру й порядок у своїй повсякденній діяльності»; через те дизайн, поєднуючи повсякдення з естетикою при «конструюванні соціального колективного несвідомого з об'єктів», виконує

роль сучасної проксемії (лат. *proximus* — близько; теорія американського антрополога Едварда Твітчелла Голла-молодшого (Edward Twitchell Hall Jr.), який дослідив і сформував структурні особливості соціального простору) [21, с. 3]. Таким чином «тотальна дизайнзація», про негативні наслідки якої попереджав Гел Фостер ще на початку нового тисячоліття, принесла свої культуріндустріальні плоди, оскільки західна культура повністю зациклена на реіфікації фізичного і культурного простору, де феноменологія речі не залишила місця феноменології духу. (Стосовно проксемії слід додати: від 1960-х, коли її розробив Е. Голл, цю теорію і досі вивчають, захищаючи докторські: S. Schmidt, 2013, «Проксеміка та міжкультурна комунікація: невербальна комунікація в навчанні», Докторська дисертація для здобуття ступеня доктора іспанської філології, Universitat Autònoma de Barcelona). Відповідно, і висновок Мігеля Ангеля Рубіо Толедо очікувано завищений, позаяк робить з дизайнера великого трансдисциплінарного стратега з навколишнього і внутрішньо-несвідомого буття соціуму, тим паче, що в його науковій оптиці «реальність постає як процес хаосу та порядку динамічних естетичних взаємодій», де ентропію уникають через «формування можливостей невизначеної реальності завдяки системно-стратегічному дизайну»: «Загалом, стратегічний системний дизайн виробляє системні стратегії процесів покращення повсякденних умов життя, що робить дизайнера не тільки досвідченим фахівцем у створенні об'єктів, але й стратегом з розробки та можливості вирішення різноманітних проблем, у тому числі соціальних» [21, с. 4]. У 2000 році професор Стенфордського університету Роберт Конквест у книзі «Роздуми над сплюндрованим сторіччям», присвяченій ХХ століттю, наголошував: ідеї, на які поклали грандіозні надії, виявилися оманом, що спустошує розуми, рухи і цілі країни, відкидаючи людство у варварство, хоча такі ідеї виглядали вартими довіри у світовому масштабі. Західна «плюралістична» культура, на його думку, жодною мірою не претендує на досконалість, перебуваючи у фазі притирання, дискусій, а частіше — в нерішучості, нерозумінні. Для мистецтва така розмитість обернулася концептуальним відходом до «могутньої порожнечі», де влада і гроші привертають митців, демонструючи драму зрощення політики і капіталу з мистецтвом [22, с. 49, 252–257]. Це викривляє артепістему, деформуючи сутнісну свободу творчого вислову митців, критиків, академічних науковців, позаяк масовізація фахової думки в контексті парадигми global public art насаджується культуріндустріальною логікою транснаціонального арт-ринку, яким керує глобалізований капітал, перетворюючи мистецтво, митця й аналітика на банальний товар. Тому від міленіуму комодифіковане арт-виробництво у світі сприймають лише як бізнес, інтегрований у політику і економіку, тоді як капіталізація сфери мистецтва ігнорує національні інтереси

незаангажованого культуротворення, уніфікуючи мистецький вислів, позбавляючи його само-ідентифікаційної сутності, поширюючи фаховий десклінг [23, с. 29].

Висновки. Отже, сьогодні на часі критична соціально-філософська аналітика культурного популізму, зокрема переосмислення епістеми contemporary art, з акцентуванням негативного впливу ринкової ідеології біокапіталізму на колективну свідомість націй, що виявляє себе репресивним тиском у вигляді естетики глобалізму, реїфікації творчого вислову та фахового десклінгу. Таким чином, критика культурного популізму, яку не полишають відомі західні науковці від моменту активізації дискусій щодо «смерті постмодернізму», з надією убезпечити цивілізаційну культуру від колапсу, є корисною саме тепер в українських реаліях воєнного стану, коли активізувались процеси самоідентифікації нації, коли науковці, критики та митці намагаються віднайти адекватні сучасним викликам оновлені парадигми і арт-епістеми для повноцінної відбудови України, перемога якої в російсько-українській війні не викликає жодних сумнівів. Відповідно, за ініціативою громадянського суспільства було створено «Маніфест сталого миру: Світ після нашої перемоги», де констатовано: «Світ вже не буде таким, як був до війни, тому наша

мета — не повернутися до передвоєнного стану, а врятувати його вади ... Настав час Україні та світові відповісти на запитання, яким буде цей кінець війни» [24]. Це стосується і проблем культуротворчих, серед іншого й образотворення, де необхідно вже зараз проаналізувати як чинники помилок / ентропійних векторів розвитку, так і перспективні шляхи подолання гістерезису цивілізаційної посткультури. Враховуючи те, що багато західних аналітиків наполягають на тому, що події в Україні також активно змінюють світ, трансформуючи світоглядно-культуротворчий ландшафт полілогу в бік повернення духовно-естетичного ціннісного судження, в тому числі «збалансованої» когніції культури, мистецтва, де мусить послабити домінуючий вплив бізнес-стратегіа арт-ринку, — така ситуація покладає на науковців, критиків і митців України високу відповідальність. Адже, говорячи словами Валерія Пекаря, проголошеними в річницю повномасштабного вторгнення РФ в Україну: необхідно вже зараз «говорити про післявоєнну картину світу», позаяк «війна триватиме й не може завершитися, поки немає післявоєнної картини світу, і кожен день цієї війни оплачений кров'ю кращих людей України. < ... > Позиція України важлива, на неї очікують» [25].

Література

1. Rasmussen M. B. A Note on Socially Engaged Art Criticism // *Field*. 2017. No. 6. URL: <http://field-journal.com/issue-6/a-note-on-socially-engaged-art-criticism> (access date: 04.02.2022).
2. Foster H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London; New York: Verso.
3. Cross the Border — Close the Gap. *Art & Popular Culture*. URL: http://www.artandpopularculture.com/Cross_the_Border_%E2%80%94_Close_the_Gap (access date: 05.02.2023).
4. Tanenhaus S. Fear and Loathing. How Leslie Fiedler turned American criticism on its head. URL: <https://slate.com/news-and-politics/2003/02/remembering-leslie-fiedler.html> (access date: 04.02.2022).
5. Cooper J. F. The Right Agenda: Recapture the Cultures // *American Arts Quarterly*. 1990. Spring/Summer. P. 3–49.
6. McGuigan J. From cultural populism to cool capitalism // *Art & the Public Sphere*, 2011. Vol. 1(1). P. 7–18. https://doi.org/10.1386/aps.1.1.7_1
7. Charnley K. Dissensus and the politics of collaborative practice // *Art & the Public Sphere*. 2011. Vol. 1(1). P. 37–53. https://doi.org/10.1386/aps.1.1.37_1
8. Bishop Cl. The Social Turn: Collaboration and its Discontents' Contains // *Artforum*. 2006. February. P. 178–183. <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>
9. Rancière J. *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge: Polity, 2009. 176 p.
10. Lyotard J.-F. *Anima Minima // Moralités postmodernes*. Paris: Galilée, 1993. P. 199–210.

References

1. Akker, R. van den, Gibbons, A., & Vermeulen, T. (eds.). (2017). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. London, New York: Rowman & Littlefield International.
2. Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and its Discontents' contains. *Artforum*, February, 178–183. Retrieved from <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>
3. Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London & Brooklyn, NY: Verso.
4. Charnley, K. (2011). Dissensus and the politics of collaborative practice. *Art & the Public Sphere*, 1(1), 37–53. https://doi.org/10.1386/aps.1.1.37_1
5. Cliff, A. (2014, May 19). An interview with Luke Turner & Nastja Säde Rönkkö. *AQNB*. Retrieved from <https://www.aqnb.com/2014/05/19/an-interview-with-luke-turner-nastja-sade-ronkko/>
6. Conquest, R. (2003). *Rozdumy nad spliandrovanym storichchiam [Reflections on a Ravaged Century]*. Kyiv: Vyd-vo Solomiyi Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
7. Cooper, J. F. (1990). The Right Agenda: Recapture the Cultures. *American Arts Quarterly*, Spring/Summer, 3–49.
8. Fiedler, L. (1968). *Cross the Border — Close the Gap. Art & Popular Culture*. Retrieved from http://www.artandpopularculture.com/Cross_the_Border_%E2%80%94_Close_the_Gap
9. Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London; New York: Verso.
10. Gompertz, W. E. (2012). *What Are You Looking At?: 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*. London: Penguin.

11. Jameson F. Foreword // Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition* / transl. by Geoff Bennington & Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. xvi.
12. Turner T. *City as Landscape: A post-Postmodern view of design and planning*. London: Taylor & Francis, 2004. 256 p. <https://doi.org/10.4324/9781315024868>.
13. Kirby A. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum, 2009. 288 p.
14. Habermas, J. Modernity: an unfinished project. In *The Postmodern Reader* (ed. C. Jencks). London: Academy Editions, 1992. P. 158–169.
15. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism // *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. P. 1-14.
16. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, ed. by Akker R. van den, Gibbons A., Vermeulen T. London, New York: Rowman & Littlefield International, 2017. 260 p.
17. Манифест Метамоде́рнізму. *The Syncretic Times*. URL: <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/> (дата звернення: 05.02.2023).
18. Cliff A. An interview with Luke Turner & Nastja Säde Rönkkö. *AQNB*, 19 May 2014. URL: <https://www.aqnb.com/2014/05/19/an-interview-with-luke-turner-nastja-sade-ronkko/> (access date: 09.02.2023).
19. Bishop C. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London; Brooklyn: Verso, 2012. 390 p.
20. Gompertz W. E. *What Are You Looking At?: 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*. London: Penguin, 2012. 450 p.
21. Rubio M. Systemic strategic design: from aesthesis to every day's life. *Academia Letters*. 2021. Article 1056. <https://doi.org/10.20935/AL1056>
22. Конквест. Роздуми над сплюндрованим сторіччям / гер. з англ. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 371 с.
23. Protas M. Socio-philosophical critique of the global public art's visual order: the context of national self-identity // *American Journal of Art and Design*. 2022. Vol. 7(1). P. 29–38. DOI:10.11648/j.ajad.20220701.15
24. Sustainable peace manifesto. Never again 2.0. URL: <https://sustainablepeacemanifesto.org/uk/> (access date: 05.02.2023).
25. Пекар В. Наша перемога і російська поразка. *Site.ua*. Дата оновлення: 24.02.23. URL: <https://site.ua/valerii.pekar/nasa-peremoga-i-rosiiska-porazka-iy333wv?fbclid=IwAR1c9O03twDq9aP41RcrnC3Q87OjkrN7QAFDQ946gmb7glSKu2Mshm9LsA> (дата звернення: 05.01.2023).
11. Habermas, J. (1992). Modernity: an unfinished project. In *The Postmodern Reader* (ed. C. Jencks) (pp. 158–169). London: Academy Editions.
12. Jameson, F. (1997). Foreword. In Jean-François Lyotard. *The Postmodern Condition*, transl. by Geoff Bennington & Brian Massumi (p. xvi). Manchester: Manchester University Press.
13. Kirby, Alan. (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum.
14. Lyotard, J.-F. (1993). Anima Minima. In *Moralités postmodernes* (pp. 199–210). Paris, Galilée.
15. Manifest Metamodernizmu (2016, February 22). [The manifesto of metamodernism]. *The Syncretic Times*. Retrieved from <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/> [in Ukrainian].
16. McGuigan, J. (2011). From cultural populism to cool capitalism. *Art & the Public Sphere*, 1(1), 7–18. https://doi.org/10.1386/aps.1.1.7_1
17. Pekar, V. (2023). Nasha peremoga i rosijska porazka [Our victory and the defeat of Russians] *Site.ua*. 24.02.23. Retrieved from <https://site.ua/valerii.pekar/nasa-peremoga-i-rosiiska-porazka-iy-333wv?fbclid=IwAR1c9O03twDq9aP41RcrnC3Q87OjkrN7QAFDQ946gmb7glSKu2Mshm9LsA> [in Ukrainian].
18. Protas, M. (2022). Socio-philosophical critique of the global public art's visual order: the context of national self-identity. *American Journal of Art and Design*, 7(1), 29–38. DOI:10.11648/j.ajad.20220701.15
19. Rancière, J. (2009). *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge: Polity.
20. Rasmussen, M. B. (2017). A Note on Socially Engaged Art Criticism. *Field*, 6. Retrieved from <http://field-journal.com/issue-6/a-note-on-socially-engaged-art-criticism>
21. Rubio, M. (2021). Systemic strategic design: from aesthesis to every day's life. *Academia Letters*. Article 1056. <https://doi.org/10.20935/AL1056>
22. *Sustainable Peace Manifesto*. (2023). Retrieved from <https://sustainablepeacemanifesto.org/uk/>
23. Tanenhaus, S. (2003, February 4). Fear and Loathing. How Leslie Fiedler turned American criticism on its head. *Slate*. Retrieved from <https://slate.com/news-and-politics/2003/02/remembering-leslie-fiedler.html>
24. Turner, T. (2004). [1996]. *City as Landscape: A Post-Postmodern View of Design and Planning*. London: Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9781315024868>.
25. Vermeulen, T., van den Akker, R. (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1-14.

Protas M.

Critique of Cultural Populism: An Overview of Reflections on the Western Analytical Thought

Abstract. The postmodern age, which, like the age of contemporary art, is considered by most analysts to have started in the period after Second World War, can be viewed as an umbrella term that encompasses many competing paradigmatic stratagems and diatribe definitions, including the terminologically instable definitions of “postmodernism,” “post-postmodernism,” “metamodernism,” which some critics prefer to consider “high,” “late,” “distorted,” “pseudo-modernism” or “digi-modernism.” In the process of this ongoing discussion, society is periodically informed about the “death” or “end” of art and art criticism. In this context of raging discourses that openly compete with each other, there is one rather significant contextual layer related to the critique of cultural populism, the subject of which is the confrontation between two social constructs: democracy and biopower. The acuteness of the discussion is amplified by the situation of almost total crisis of the modern cultural activity, in particular, of the neoliberal visual practices, which since the millennium have come under the strict patronage of the transnational art business, whose creative projects are corrected by market and benchmarking policies. The latter has completely supplanted/replaced the politics of aesthetics, so all this has a negative impact on the current development of global art, calling into question the future of the national image of Ukraine, which can be annihilated in the “post-ethnic” substratum of global public art. Therefore, in the difficult conditions of resistance to the Russian invasion, Ukrainian humanities and art must thoroughly study this huge cluster of problems, in particular in the context presented by Western European analytical thought, in order to strengthen its own self-identification potential of the cultural and artistic narrative, offering the West its own position and vision of creative liberation activity from the manipulative pressure of the culture industry.

Keywords: cultural populism, appropriation, deskilling, contemporary art, sociopolitical turn, network aesthetics.

Стаття надійшла до редакції 20.02.2023

Iryna Yatsyk Ірина Яцик

Research fellow, Department of Theory and History
of Culture, Modern Art Research Institute of the
National Academy of Arts of Ukraine

Наукова співробітниця відділу теорії та історії
культури, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: iryna.iatsyk@gmail.com | orcid.org/0000-0001-7918-7522

Performative Practice and Sculpture The GAZ Art Group (Ukraine)

Перформативна практика та скульптура Творчість мистецької групи GAZ (Україна)

Abstract. The paper examines the works of the GAZ art group, a Ukrainian creative duo of Vasyl Grublyak and Oleksii Zolotar¹. In the context of modern art in Ukraine, their pieces exemplify the relationship between two genres of art: performance and sculpture. The main conceptual principles of the art actions *RuTyna* (2014), *Ritual of Approval* (2014, 2015), *Armory Room* (2014), and their practical implementation were considered; interpretation options were suggested. It was hypothesized that despite the obvious socially-critical orientation of the GAZ group's art actions, the ideas of experimenting with space and analysis of its transformations are at the essence of their creativity. The connection between the artistic activity of the GAZ group and the current sociopolitical context was established, with a perspective for interdisciplinary study within the academic programs of spatial art, aimed at exploring a wide range of options of three-dimensional form, including installation art, sculpture, performance art, multimedia, and digital production.

Keywords: performative practices, visual art, sculpture, Ukrainian artists, works of the GAZ art group.

Introduction

In the practice of contemporary art, the meaning of *sculpture* now includes not only static objects but also movement, sound, video, and in some cases even performance art. The artists, contemplating on form, on the human body, on space, and on the interplay between them, go beyond the established limitations of one of the earliest forms of art. Among the telling results of this process is, for instance, that the artists turn to “three-dimensional art” increasingly often, with the latter concept incorporating various expressive means and being a much wider notion than the traditional understanding of the object in space.

During the twentieth century, many variants of the interplay between performance art and sculpture emerged, each producing art pieces that changed the notion of art and its role in society. Combinations of the elements of artistic language stimulated many artistic discussions, which focused on specific points of social tension. Oskar Schlemmer's Bauhaus legacy, the practice of Joseph Beuys and the concept of social sculpture coined by him,

the phenomenon of a “living sculpture” (e.g., the art practice of Gilbert & George, who are self-professed “living sculptures”), and other examples of combining various media and expressive means broadened the horizon of viewers' perception and transformed entrenched ideas about the essence of art, modified the reaction on the current art events and on the sociocultural transformation, including overcoming the national-scale trauma (as was the case of the German society after the Second World War).

The new period of Ukrainian history that started after 2014, also marked a radical turn to acknowledging the need for decolonization and for reorienting the general development of the Ukrainian state in the European direction. These tectonic processes gave impetus to entire cultural sphere of Ukraine. This is the wider context for the art practice of the GAZ art group, which mostly is three-dimensional art incorporating the elements of other expressive means.

Literature Review

RoseLee Goldberg was one of the first scholars who studied artists' different attitudes to space. In her publication “Space as praxis,” she analyzes the point of interaction between performance art, sculpture, and conceptual art from the standpoint of the various conceptions of space. In the paper, the tendency for diffusion of different arts is specifically

¹ In 2022, Oleksii Zolotar changed his surname, abandoning the Russified version of Zolotariov, which was formed by adding the Russian suffix *-iov* to the Ukrainian suffixless surname Zolotar (literally, a goldsmith).

stressed (Goldberg, 1975). Art researcher Hannah Abdullah focuses on Anselm Kiefer's and Joseph Beuys' performances in the context of addressing its traumatic national history by the post-war German society. In her study "Kiefer and Beuys: Cathexis and Catharsis," the common ethical and historical background is highlighted, which is similar in the works of both artists (Abdullah, 2016). Abdullah concludes that they had a common aim, namely acknowledging and accepting the Nazi-era past, and describes the role of performance art in creating certain social, psychological, and political effects. A collection of 13 essays *Articulate Objects: Voice, Sculpture and Performance* edited by Aura Satz and Jon Wood, focuses on understanding spatial art in its interconnections with the other art forms, using multidisciplinary approaches from the domains of art history, cultural history, comparative literature studies, and art, theatre, and curatorial practices (Satz & Wood, 2009). The monographic research *New Ukrainian Sculpture* by Galyna Sklyarenko presents a unique assessment of the development of this plastic art in Ukraine. Sklyarenko provides the analysis of the works by eight Ukrainian sculptors: Nazar Bilyk, Dmytro Grek, Petro Gronsky, Egor Zigura, Oleksi Zolotar, Illya Novgorodov, Vitalii Protosenia, and Daniil Shumikhin (Sklyarenko, 2021). Ukrainian curator and art researcher Kateryna Ray collaborated with the GAZ art group during the various stages of the realization of their projects; also, she participated in the management of the Radius art space by contributing significantly to its communication with the audience and conveying the articulated messages to the professional community and the viewers. In many of her accompanying texts (Art city, 2014, October 30) and videos (Art city, 2014, October 30; Art city, 2014, October 29) for the GAZ art group actions, Ray captured the standpoints of Grublyak and Zolotar, in which their artworks were rooted in, thus prompting further, more through studies of their art practice. In addition, this paper cites several personally conducted interviews with Vasyl Grublyak (V. Grublyak, personal communication, May 15, 2016). and Oleksii Zolotar (O. Zolotar, personal communication, May 17, 2016).

Aim of the paper

The present paper outlines and discusses the manifestations of performance art and their interplay with three-dimensional art, as exemplified in the practice of the GAZ art group.

Results and Discussion

This paper is the first academic study of the art practice of the GAZ art group. This Ukrainian art group was founded in 2013 by the artists Oleksii Zolotar and Vasyl Grublyak during their shared residency at the Biriuchyi Island in Southern Ukraine. They aimed at fulfilling a wide range of art ideas that emerged during their personal communication. RoseLee Goldberg in her seminal monograph *Performance Art: From Futurism to the Present* mentions

the ethical motive as one of the stimuli for the development of performance art in post-war Europe. According to Goldberg, "Only ten years after a debilitating major war, many artists felt that they could not accept the essentially apolitical content of the then overwhelmingly popular Abstract Expressionism" (Goldberg, 1988, p. 140). Accordingly, even before the Revolution of Dignity (2013–2014) in Ukraine, Zolotar's and Grublyak's desire for a more articulate expression of their civic convictions resulted in the creation of the GAZ art group.

In contemporary scholarly studies, the concept of "creativity" is being replaced by the concept of "practice" increasingly often. The latter notion enables incorporating into the wider idea of artistic creativity the factors influencing the artist or an art group that previously were omitted and considered irrelevant by scholars. Hence, the augmented context for the artwork emerges that may include its various manifestations, interpretations, social reactions to it, and its aftermath, the nature of which goes far beyond the purely artistic context.

Thus, it can be suggested that the practice of the GAZ art group in an unexpected manner combines working with space, form creation, and different variants of organization of space; with the most precise definition for their corpus of their work being *spatial art*.

Art history provides a large number of examples of artworks, in which the established boundaries between traditional arts, for instance, sculpture and performance, were blurred. It can be hypothesized that the art experiments with space and its dynamics were the key element of this interaction. Oskar Schlemmer's art practice exemplifies these experiments, all the more so with regard to his considerable contribution to the development of what would later be labeled performance art. Schlemmer complexly explored space in its different dimensions: from the two-dimensional space in fine art, three-dimensional space in sculpture and objects, and up to space-time, which in physics is a component of the general theory of relativity and describes our physical reality. These experiments were manifested in theatre productions, which subsequently were marked as setting the groundwork for the performance art form of the future. Analyzing Schlemmer's legacy, Goldberg mentions that, "'Space: as the unifying element in architecture' was what Schlemmer considered to be the common denominator of the mixed interests of the Bauhaus staff. Indeed what characterized the 1920s discussion on space was the notion of *Raumempfindung*, or 'felt volume,' and it was to this 'sensation of space' that Schlemmer attributed the origins of each of his dance productions" (Goldberg, 1977, p. 34).

Over the years of active work, the GAZ art group created various art objects and realized a number of art actions. This study focuses on their artworks where the main expressive means were turning to actionism, happening, and to the elements of contemporary performance art forms.

In his art practice, Oleksii Zolotar mostly uses the artistic language of clear forms. This, on the formal level, reminisces with the traditions of the Ukrainian avant-garde, which Zolotar himself listed as his inspiration (O. Zolotar, personal communication, May 17, 2016). Such ambition to continue this art dialog is characteristic of Zolotar, who strives, among other objectives, to establish art communication with his predecessors in the history of sculpture in Ukraine, namely with the historical avant-garde and with the Soviet monumental sculpture. The art forms of these dialogs vary greatly.

The complex trajectory of the development of sculpture in Ukraine during the twentieth century, on the one hand, was full of ideologically grounded monumental projects, and on the other hand, had a lot of space beyond these projects. The latter includes the legacy of the Soviet Ukrainian sculpture, both realized pieces (preserved or destroyed) and existing only in sketches, which remains a little-known page of Ukrainian art. Simultaneously, without sufficient processing of the legacy of the previous era, the new Ukrainian sculpture develops (Sklyarenko, 2021). Viewed through this asynchronous perspective, the 2020 project of the GAZ art group—*Wind Rose. A Document*—is aimed at initiating a dialog concerning the phenomenon of “Twentieth-century Ukrainian sculpture.” It may be suggested that in his art practice, Zolotar strives to claim the space, while he is yet to realize the monumental form there (at least, this was the impression from his works created before the large-scale Russian invasion to Ukraine). The search for a focal point, for a locus of concentration by the means of creating a certain dominating volume is central in Zolotar’s experiments. His fulfilled projects (at the time of this publication), namely *Movement of Suprematism* (2011), *Horizon of Events* (2021), and *Geometrical Archaic* (2022) prove his progress in this direction.

Between 2018 and 2022, Vasyl Grublyak actively engaged the idea of light in his works, making it a main formative element in creating his imagery. Minimalism and a function are the characteristic ideas of his works. Grublyak asserts, “*I am interested in light as a media, as if a potter works with clay.* Equally interesting is its ‘vocabulary’ potential—as a universal non-semiotic way of communication between the living beings” (V. Grublyak, personal communication, May 15, 2016). It may be assumed that the artist creates a “text” with the lights, which in his pieces are not the means of illumination but a subject matter and an object, similarly to the works by the members of California’s Light and Space Movement. For instance, in 2019, Grublyak was included in the M17 Sculpture Prize nominees list with his *Egregore* project, in which he contemplates the problem of interaction at the level of community, as well as the ethical issues of development of artificial intelligence. The solution, which Grublyak found for all these ideas, is shaped as a voluminous structure with an open contour that rather represents infinity than a complete form. For creating an image that is vivid, Grublyak turns

to a concept of “*egregore*,” popular in the nineteenth-century occult belief systems (marginal from the contemporary scientific standpoint). In the dimension of art, turning to such analogies allows broadening the association chain that opens the door to understanding the art concept as a hypothetical interconnection of society and nature, which is close to the ideas of Volodymyr Vernadsky.

In their major works, the GAZ art group focuses on multi-level experiments with space, cultural landscape, social interplay, and transformation of society. Among their milestone projects, which are to a large extent a practice of actionism with the elements of performance, the following ones should be noted:

- *RuTyna*, in the framework of the “Biriuchy” symposium (2014);
- *Armory Room*, in collaboration with “University,” with participation by Andriy Zelinskyi (2014);
- *Ritual of Approval*, in collaboration with Oleksiy Sai, exhibited in Kyiv and Mariupol (2014, 2015).

Yet, despite the close links of these artworks with their socio-political context, this does not define the GAZ art practice as merely a socially critical one. An in-depth analysis of space may be a primary foundation for the idea of each project; hence, taking this into account, the art practice of the GAZ group may be considered a valuable contribution to the development of spatial art in Ukraine.

Their first action with the elements of performance was *RuTyna* (a pun for “Russian” and “routine”). The project was realized during the symposium of contemporary art at the Biriuchy Island during the fall of 2014, the first year of the hybrid phase of the Russian invasion to Ukraine. The series of shocking aggressive acts by the Russian Federation, including the annexation of the Crimean Peninsula on March 18, and active warfare in the Donbas region since April 12, started a long-term process of restructuring the collective consciousness of society and ultimate acknowledgment of this neighboring state as a hostile one. In this context, the art symposium was to be held, with regard to the new reality of existing on the potential new border/frontline status of the Kherson region, where Biriuchy Island is situated.

In a week, Grublyak and Zolotar constructed a 6-meter structure, the outline of which resembled the Lenin’s Mausoleum in the Red Square. This structure was a direct reference to the first temporary wooden tomb that was hastily built after one of the initiators and organizers of the Red Terror, a central figure for the personality cult in the Soviet system of hierarchies passed away.

This multi-stage project (that included performance) focused on the problematization of the idea of power in general and the ideological symbols in particular, as well as on the realization of this desire for power through the “purification by fire” ritual. The wooden structure was erected in the midst of the steppe on the Biriuchy Island split. Grublyak’s and Zolotar’s positioning of the letter combination “*RyTyna*” corresponded to the placement of the letter

combination “Lenin” in the original wooden tomb. I intentionally refer to the word “Lenin” as a letter combination, as during the Soviet rule, this word became sacred in many dimensions of life of several generations, signifying occupation and being a central symbol for the personality cult and ideology. *RuTyna* was solemnly burned on the closing day of the symposium. This act of burning was titled “Confusion”,¹ with Zolotar recalling, “We had many ideas about how to destroy the artifact. In the end, we decided to symbolically purify it by fire” (O. Zolotar, personal communication, May 17, 2016).

The artists’ ambition “to raise the level of consciousness in society”, declared in a number of their texts, may be viewed in the framework of opposition of the social and the private. For example, Zolotar, whose works demonstrate a search for a point of concentration (sculptures *Wind Rose*, *Encounter*, *Event Horizon*), engages into ongoing work with a structure and contour. In its art practice, the GAZ group experiments with a structure and contour of social interaction. Wikipedia, which may be viewed as a set of reflections of various national collective consciousnesses, in its Russian version states that “Vladimir Ilyich Lenin’s Mausoleum (during 1953–1961—Lenin’s & Stalin’s Mausoleum) is a as mausoleum, a resting place within the Kremlin wall on the Red Square in Moscow, where the body of Vladimir Lenin is preserved since 1924 in a transparent sarcophagus” (Mavzolei Lenina, n. d.). This sentence contains an abundance of symbolic meanings, with the nouns “resting place–sarcophagus–body” fitting into a certain semantic structure. The aim of *RuTyna* was to establish an interplay with this highly ideologically and emotionally loaded symbol, symbolically annihilating this matryoshka-structured matrix as an embodiment of the hierarchy of violence.

In the conceptual description of *RuTyna*, this was declared as a “liberation,” which automatically implies the previous “oppression” of the Ukrainian society by the Soviet reality (as those who are already free do not need any liberation). Therefore, this project may be viewed from the perspective of the post-colonial discourse. This performance, realized a year before the Law of Ukraine No. 317-VIII “About condemning Communist and National-Socialist (Nazi) totalitarian regimes in Ukraine and banning propaganda of their symbols” was officially adopted (Law of Ukraine No. 317-VIII, 2015), outlined in the dimension of art the themes which later became dominant on the public discourse. The stages of realization of this art action were the following: the process of creating the object with a certain symbolic load and the act of its annihilation, during which the energy of destruction was released. The latter is symbolically perceived as a concentrated release that provides relief and liberation.

¹ The title is a reference to the well-known quote of Vitaly Churkin, Russia’s ambassador to the United Nations, who infamously referred to the MH17 crash as to a “confusion,” not an act of terrorism.

Andriy Zelinskyi with his piece “Fighter” participated in the *Armory Room* project of the GAZ art group. The core themes of the project were defense and weapons viewed from the standpoint of interplay of the individual and the collective, from the standpoint of a search for the “demarcation line,” which delineates the borders, and in the artistic sense—defines the structure of the social discourse that shapes this contour. The format of this event was a touring exhibition. In a van, the key objects of the action were presented—the plaster casts of the automatic weapon. They became the starting point for inspiring interaction with the audience (a communicative aspect). “Turning to the well-known forms of artistic expression, using the charm of ‘visual aids,’ being as laconic and readily accessible as a textbook through the absolute form of a military artifact, the participants of the action ‘assign’ the homework both for those ‘who acknowledges’ and for those ‘who are yet to grasp’ the transformation that our state is going through” (Art city, 2014, October 30). The format of “Armory Room” is closer to happening that implies events or situations with the participation of the artists, yet not totally under their control. Happenings often include improvisation and, unlike performances, do not have a scenario.

The choice of plaster from the Donetsk Basin, and more specifically, in then-Artemivsk², as a medium for the automatic rifles was coincidental. “We as artists view the automatic rifles not as a weapon to kill but, probably, as a sculptural form. Maybe, rather as a form that has specific connotations (O. Zolotar, personal communication, May 17, 2016). The concept of a ‘negative’ form is significant in the artists’ practice. In Ukrainian art, Nazar Bilyk previously turned to realizing a negative form with the means of art; however, for Grublyak and Zolotar a negative form is a concept to be explored as a metaphor of denial. In the ‘Armory Room’, the plaster casts, which are its central objects, are the result of a technological process that included molding as one of its stages. This was, in fact, a process of creating a ‘negative’ volume, when the shape of the automatic rifle practically ceased to exist. After this symbolic ‘annihilation’ back as in the studio, this form was filled, in a symbolic dimension, with the other senses; in the physical dimension, it was filled with Ukrainian plaster from what would later become Bakhmut, known worldwide for its fierce battles and heroic defense operation. According to the latest scientific data, the deposits of gypsum in Ukraine are ‘practically inexhaustible’ and are comparable to the deposits in the United States and Canada” (Lyalko & Popov, 2017, p. 197). This connection opens another possibility for the *Armory Room* interpretation, namely the ecological discourse.

The *Ritual of Approval* was realized twice in 2015. The first time was in Kyiv, at the building of former tram

² As of 2014, the city was still Artemivsk. The historical name of Bakhmut was reinstated in 2016.

depot; the second time—in Mariupol, under the auspices of the IZOLYATSIA foundation, in the framework of the interdisciplinary ZMINA platform. The range of problems raised in the project encompasses several aspects of the interplay between society and an individual, including individual choice and decision-making. “We filled the main hall with the spot lighting, smoke, and placed a vacant presidium table. As the soundtrack, the artist used the recordings of applause back from the 1930s and 1960s that were a must at all the meetings of the Central Committee of the CPSU and signaled greetings and ‘approval’ to all the speeches of the General Secretaries during the Soviet era. In the artists’ opinion, ‘the applause was playing an important socio-political function for a long time—it is a symptomatic link between the ‘victim’ and the leader. This way, the ‘power hierarchy’ of sorts is produced, lacking which that state, supposedly, would collapse. On the one hand, the aim of the applause is to express oneself as an expert authority and to claim certain social status. On the other hand, by joining the ‘applauding’ audience,” an individual loses the possibility to preserve personal secrets” (Art city, 2014, October 29). The accompanying text for the video mentioned a “hierarchy of power” as one of the elements. This symbol, in the artists’ opinion, is an axis of two-way influence in a totalitarian society. In this art project, the notion of a “vertical” is reinvented, signifying a hierarchy in the broad sense, which is built with a certain collective action. Dwelling on the practice, common in Soviet society, the artists actualize the problem of personal choice and responsibility in modern Ukraine.

The central form for most of their art actions is a ritual, with the artists actively participating, taking on a position comparable to the position of a pagan priest, responsible for the course of the ritual. These art actions, despite them being deeply rooted in a play, demonstrate the search for a structure for the cultural space of Ukraine in the future. In particular, the agency of the Ukrainian society in shaping its own history and culture is underlined. For the analysis of such artistic vision, the theory of Victor Witter Turner is applicable, who stated that in any society a “social drama” permanently happens; thus, a ritual is an instrument for regulation, when the social drama reaches its peak. By turning to a method of art action, at times with the elements of performance, the artists problematize the totalitarian past and the phase that Ukrainian society is undergoing now—a post-totalitarian phase. In this context, their practice may be considered an art of post-totalitarian reflection (Sydorenko, 2008, p. 134) that developed in Ukraine during the 2000s. Still, a tendency for a “delayed” reflection has become more pronounced only after 2014, with the new generation of artists, and to a certain extent retrospectively.

In her book *New Ukrainian Sculpture*, Galyna Sklyarenko explores Zolotar’s works in detail, drawing interesting analogies and comparisons, i. e. with the trends of the 1960s Western plastic art and their contemporary interpretation in regard to the form. In addition, she provides

a description of several fulfilled projects by the GAZ art group. Sklyarenko observes that, “in parallel to the purely sculptural pieces, since 2013 another trend developed in his [Zolotar’s] work, when the motifs of social criticism are realized in the forms of installations, art actions, and assemblages” (Sklyarenko, 2021, p. 168). This statement seems rather controversial, as the collaboration within the GAZ art group is not parallel to the artists’ solo creativity. Their pieces conceived and realized collectively result from processing certain ideas. Despite the outwardly play-based nature of their creativity and extensive use of provocations (that may be perceived as a counterpoint to a “serious activity”), a carefully crafted balance of a social gesture in its many manifestations and of an art action with the elements of performance are inherent to the works of the duo. Performative practices broaden the understanding of the core idea of a piece both in the individual and in collective work by Zolotar and Grublyak, which is a search for a form to express the full potential of space. Interpretation of their collective work should not be limited to mere analogies to irony because irony, as a satirical means counterpoising the true sense to the one expressed, is uncharacteristic of their practice.

The art actions by the GAZ art group are rather inverse in relation to their separate artistic activities. As a creative duo, the GAZ art group undertakes a search for the perfect structure at the level of society, achieving this with certain artistic acts, radical in their expressive form: annihilation (burning, as in *RuTyna*), disorientation (*Ritual of Approval*), and coercion (*Armory Room*). “Working in a group differs from solo work significantly. The concept, its realization, the sense and form are envisioned in the dialog and discussions. It is a living process. For that reason, we leave some room for the last corrections to be made directly at the venue of the performance. The viewers are not only present at the performance but participate in it. Their reactions to the events is always different and hardly foreseeable. This produces an energy boost originating from the events during the art action. Also, in our opinion, one of the features of performance art is its flux, its ‘ephemerality,’ when only photos and videos prolong its existence in the future” (V. Grublyak, personal communication, May 15, 2016).

As for the latter statement, the previous literature already raised the issue of documenting performance art; thus, existing academic approaches to this process and the concepts for further study of performance art through its photographs, videos, and other sources of information were analyzed. In view of the consistent focus on post-colonial issues, the art actions of the GAZ art group of this period are worth to be “reactivated”. Philip Auslander, a renowned researcher of performance art, suggests recreating this type of works (Auslander, 2018). For the spatiotemporal pieces of the GAZ art group, this approach, in the new socio-political context of the full-scale Russian invasion against Ukraine, could be a new impetus to activate their collaboration, to appeal to a larger, global audience.

In the context of studying the crossover points between the art forms of sculpture and performance, the Radius art space significantly contributed to merging these two arts. This art residency, founded by Oleksii Zlotar in 2019, was aimed at intensifying international cross-cultural interaction and establishing strong links throughout the art community. The residency was specifically focused on experimenting with three-dimensional art and on working with volume in its many representations. In the context of interplay between performance art and sculpture in Ukraine, the joint project by Oleksii Zlotar and Alexander Holm should be mentioned. It was titled *Gennem et specielt Glas* (“Through the special glass”). The combination of performance art and sculpture creates an environment for the interplay of sound, form, and performance art. As a result of interaction of these elements, a rich artistic image of the contemporary art community emerges, which can be experienced on several sensory levels. In the project, the chronotope of the Ukrainian early Middle Ages suddenly crashes into the contemporary challenges produced by globalization and the rising impact of the Internet. The project addressed the categories of time and space, their transformations, metamorphoses, and performed artistic reflections on the most topical contemporary understanding of the time-space continuum. According to Zolotar, at the beginning of their collaboration, he and Grublyak have not fully apprehended the common ground of their separate art practices (namely, sculpture and performance art), which is a telling sign of the potential for interplay between these arts (O. Zolotar, personal communication, May 17, 2016). Eventually, this project reveals the very essence of the transformational processes reflecting the current understanding of the world.

It should be noted that the contribution of the Radius art space in the Ukrainian art process during the years 2019–2021 suggests opportunities for future research. The present study only captures and documents the ongoing dynamics of the artists’ collaboration in the cross-cultural dimension, not only resulting from a co-existence of different art forms in the same space but also at the level of senses.

Conclusions

In sum, the GAZ art group was formed for meeting a number of plastic objectives and for creating the compositions rich in imagery. In the studied projects, in the context

References

1. Abdullah, H. (2016). Kiefer and Beuys: Cathexis and Catharsis. In Weikop, C. (Ed.) *Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer* (Tate Research Publication, 2016). Retrieved from <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys>

of performative practices, the following common traits may be emphasized: tendency for actionism and direct action; experiments with space; clearly articulated messages for the projects, which are distinctively socio-politically oriented.

It was determined that in Zolotar’s and Grublyak’s separate practices, as well as in their collaboration within the GAZ art group, they question the issue of Ukrainian identity and experiment with the expressive forms for their vision in the dimension of art. The impulse that may emerge in the process of contact and communication between the audience (participants) of their art events inspires the urge for social change, to an extent possible in the sphere of functioning of art ideas. This method is the most correspondent to the ideas of social sculpture as Joseph Beuys understood it, and this is the appropriate vantage point to analyze the art practices of Grublyak and Zolotar. However, this social critique is not the main component of their creativity but rather an additional direction to channel their creative efforts by combining various genres of art, in this case, performance and sculpture.

In their projects, the authors aim to search for the visual form that would illustrate the social relations in Ukraine with the vocabulary of artistic imagery adequate for the transformational changes brought by the new phase of the Russo-Ukrainian war in 2014¹. Putting emphasis on a certain social aspect, for instance on liberating from the totalitarian past, on the need for protection, or on the struggle between the personal and the collective, the artists create a complete artistic image—an entire “piece of reality” that hosts some art events and actions. In their practice, the form is undergoing the processes that may be described as a transformation and refraction (combining both the form of social consciousness and the spatial form), and their experiments with space are concordant with the *Raumempfindung* ideas, as it was envisioned in Bauhaus.

The practice of the GAZ art group, with its turning to the artistic vocabulary of the art action, with the elements of performance art and happenings, may be rightfully considered in the context of postcolonial studies.

¹ The Russian aggression against Ukraine may be formulated in terms of multi-phased war that includes the layers of information/propaganda campaign, various hybrid actions, staged realization of first local and then a full-scale invasion.

Література

1. Закон України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» від 9 квіт. 2015 р. № 317-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/card/317-19> (дата звернення: 22.02.2022).

2. Art city (2014, October 29). *Rytual skhvalessnia* [Ritual of approval]. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=EFwi7n-YAwBU> [in Ukrainian].
3. Art city (2014, October 30). *Zbroina kimmata. Chastyna persha* [Armory Room. Part one]. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sBlGLIe3oas&t=2s> [in Ukrainian].
4. Auslander, P. (2018). *Reactivations: Essays on Performance and its Documentation*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
5. Goldberg, R. (1975). Space as Praxis. *Studio International*, 190/977, 130–135.
6. Goldberg, R. (1977). Oskar Schlemmer's performance art. *Artforum*, 16(1), 32–38. Retrieved from <https://www.artforum.com/print/197707/oskar-schlemmer-s-performance-art-35972>
7. Goldberg, R. (1988). *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York, NY: H. N. Abrams.
8. Law of Ukraine No. 317-VIII (2015). "Pro zasudzhennia komunistychnoho ta natsional-sotsialistychnoho (natsyystyko) totalitarnykh rezhymiv v Ukraini ta zaboronu propahandy yikhnoi symboliky" vid 9 kvit. 2015 r. № 317-VIII ["On condemning Communist and National-Socialist (Nazi) totalitarian regimes in Ukraine and banning propaganda of their symbols"]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/card/317-19> [in Ukrainian].
9. Lyalko, V. & Popov, M. (2017). *Suchasni metody dystantsiinoho poshuku korysnykh kopalyn* [Novel Remote Sensing Methods for Minerals Prospecting]. Kyiv: Instytut heolohichnykh nauk NAN Ukrainy; Naukovyi tsentr Aerokosmichnykh doslidzhen Zemli [in Ukrainian].
10. *Mavzolei Lenina* (n. d.). [Lenin's Mausoleum] *Wikipedia*. Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki/> [in Russian].
11. Satz A. & Wood J. (Eds.). (2009). *Articulate Objects: Voice, Sculpture and Performance*. Oxford: Peter Lang.
12. Sklyarenko, G. (2021). *Nova ukrainska skulptura* [New Ukrainian sculpture]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
13. Sydorenko, V. (2008). *Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnykh spriamuvan: Rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolittia* [Visual art: From avant-garde changes up to the newest trends]. Kyiv: VKh[studio] [in Ukrainian].
14. Turner, V.W. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York, NY: PAJ, Performing Arts Journal Publications.
2. Інтерв'ю з В. Грубляком (2016, 15 травня). Особистий архів Ірини Яцик, Київ.
3. Інтерв'ю з О. Золотарем (2016, 17 травня). Особистий архів Ірини Яцик, Київ.
4. Мавзолей Ленина // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 07.12.2022).
5. Рай К. Відеодокументування акції «Збройна кімната», 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sBlGLIe3oas&t=2s> (дата звернення: 14.01.2023).
6. Рай К. Відеодокументування акції «Ритуал Схвалення», 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EFwi7n-YAwBU> (дата звернення: 03.02.2023).
7. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століття. Київ: ВХ[студіо], 2008. 188 с.
8. Склярєнко Г. Нова українська скульптура / авт. ідеї і куратор проекту І. Абрамович. Київ: ArtHuss, 2021. 304 с.: іл.
9. Сучасні методи дистанційного пошуку корисних копалин / за ред. В. І. Лялька і М. О. Попова. Київ: Інститут геологічних наук НАН України; Науковий центр Аерокосмічних досліджень Землі, 2017. 220 с.
10. Abdullah H. Kiefer and Beuys: Cathexis and Catharsis // *Heroic Symbols 1969* by Anselm Kiefer, ed. Christian Weikop (Tate Research Publication, 2016). URL: <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys> (access date: 12.12.2022).
11. *Articulate Objects: Voice, Sculpture and Performance*, ed. by Satz A., Wood J. Oxford: Peter Lang, 2009. 265 p.
12. Auslander P. *Reactivations: Essays on Performance and its Documentation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018; 137 p.
13. Goldberg R. Oskar Schlemmer's performance art // *Artforum*. 1977. Vol. 16(1). P. 32–38. URL: <https://www.artforum.com/print/197707/oskar-schlemmer-s-performance-art-35972> (access date: 20.01.2023).
14. Goldberg R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York: H. N. Abrams 1988. 216 p.
15. Goldberg R. *Space as Praxis* // *Studio International*. 1975. No. 190/977. P. 130–135.
16. Turner V.W. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ, Performing Arts Journal Publications, 1982. 127 p.

Яцик І.

Перформативна практика та скульптура. Творчість мистецької групи GAZ (Україна)

Анотація. Проаналізовано діяльність мистецької групи GAZ, яку утворили два українські художники — Василь Грубляк та Олексій Золотар. Досліджено зв'язок двох видів мистецтва (перформансу та скульптури) на прикладі творчості цього колективу в контексті сучасного мистецтва України. Розглянуто основні концептуальні засади мистецьких акцій «RuТина» (2014), «Ритуал схвалення» (2014, 2015), «Збройна кімната» (2014) та їхнє практичне втілення, запропоновано варіанти інтерпретації. Висунуто припущення, що попри очевидну соціально-критичну спрямованість акцій групи GAZ, в основі їхньої творчості закладено ідеї дослідження простору та аналізу його трансформацій. Виявлено зв'язок мистецької діяльності групи GAZ та актуального соціополітичного контексту з перспективою для міждисциплінарного вивчення в межах академічних програм просторового мистецтва, які спрямовані на дослідження широкого спектру варіантів тривимірної форми, включно з мистецтвом інсталяції, скульптурою, мистецтвом перформансу, мультимедіа та цифровим мистецтвом.

Ключові слова: перформативні практики, візуальне мистецтво, скульптура, українські художники, творчість мистецької групи GAZ.

Андрій Коляда Andrii Koliada

Аспірант, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв УкраїниPostgraduate student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: kolyada.andrij@gmail.com | orcid.org/0000-0003-2165-1462

Сучасний музичний театр як інструмент правозахисту «ПЕНІТА.опера» і соціальний проект «Довічно важливо»

Contemporary Music Theater as an Instrument of Human Rights Protection PENITA.opera and Vitally Important Social Project

Анотація. Розглянуто соціальний проект «Довічно важливо», присвячений довічно ув'язненим жінкам в Україні, що складається з оперної вистави, фотовиставки та серії конференцій в декількох містах України. Вивчено передумови виникнення проекту, а саме проблему ставлення до довічно ув'язнених в Україні та законодавство, яке регулює їхні права та можливість дострокового звільнення. Здійснено цілісний аналіз музичної вистави «ПЕНІТА.опера» у її зв'язку з актуальними соціальними проблемами українського суспільства. Виявлено, що сучасні мистецькі проекти є дієвим інструментом у започаткуванні важливих суспільно-політичних дискусій. Водночас нетипова тематика сучасної опери вимагає її жанрово-видової трансформації, видозміни усталених мистецьких форм. Прикметно, що короткостроковий за своїм задумом комплексний проект після його формального завершення продовжив своє життя у форматі репертуарної вистави Київської національної оперети. У висновках визначено роль соціальних мистецьких проектів у створенні поля для суспільних дискусій. Персонажі документальної опери та фотовиставки викликають емпатію у глядача, а самі мистецькі проекти об'єднують навколо себе однодумців, які через комунікаційні засоби доносять нові цінності до широких кіл суспільства, долучаються до медійної дискусії та впливають на суспільну думку та засадничі зміни в законодавстві. З початком повномасштабного російського вторгнення тема колоній, ув'язнення та пригноблення набула нової актуальності, а проект «Довічно важливо» став частиною потужного постколоніального руху в Україні.

Ключові слова: соціальне мистецтво, проект «Довічно важливо», правозахист, документальна опера, постколоніалізм.

Постановка проблеми. Прагнення українського суспільства бути частиною європейської співдружності вимагає глибоких і нерідко непростих змін в національному законодавстві. У частини доволі консервативного українського суспільства необхідність таких змін може викликати щонайменше незрозуміння, а щонайбільше — активний опір. Водночас засобом для початку важливих суспільних дискусій може стати мистецький твір, який через емоційний вплив на глядача або слухача здатен похитнути або й змінити його старі переконання та вплинути на формування нових ціннісних орієнтирів.

Одне з проблемних питань для українського суспільства — це його пенітенціарна система, зокрема ставлення до в'язнів, можливість перегляду вироків, особливо пожиттєвих, і недостатня увага до відновлення та реабілітації засуджених. Українське законодавство віддзеркалює

всі ці виклики і вимагає системних змін, для яких потрібен суспільний консенсус щодо того, що «незручні люди» також мають право брати участь у суспільному житті, а не бути виключеними з усього його простору, замкненими в колоніях за високими парканами.

Мистецький твір на відповідну тему — це один зі способів привернути увагу до засуджених людей та ініціювати широку суспільну дискусію, поставити складні питання, ба навіть залучити засуджених до спільного творчого простору. Саме тому об'єктом дослідження став соціальний мистецький проект «Довічно важливо» і здійснена в його межах музично-театральна постановка «ПЕНІТА.опера», які звертають увагу до цієї проблеми і допомагають залучити громадськість до осмислення стратегій реабілітації ув'язнених та відновлення їхніх прав та гідності.

Актуальність дослідження полягає в тому, що на матеріалі проекту «Довічно важливо» та «ПЕНІТА. опера» висвітлено проблему довічного ув'язнення жінок в Україні, оприявлено механізми впливу мистецьких творів на соціальні зміни, що покликані сприяти захисту прав і свобод кожної людини, розбудові гармонійного суспільства. Також правозахисний ракурс дозволяє по-новому поглянути на сутнісні зміни в сучасному музичному театрі та на його документальному відгалуженні. А оперний сюжет про жіночу колонію як мистецьке узагальнення з максимальною наочністю обґрунтовує необхідність постколоніальної оптики в українських гуманітарних дослідженнях.

Мета статті — дослідити механізми впливу мистецтва на соціальні зміни, а саме інструменти, за допомогою яких соціальна опера про довічно ув'язнених жінок може вплинути на суспільну думку про них, змінити усталені суспільні конвенції, що відгороджують упосліджених людей від активної участі у житті громади, прискорити відповідні зміни у законодавчо-правовому полі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Незважаючи на те що сучасна гуманітарна наука приділяє велику увагу соціальній проблематиці в мистецтві та жанровим трансформаціям у сучасній опері, для нашого дослідження головною референтною базою стала доволі активна медійна реакція на події проекту. Загалом, тексти, які інформували, рецензували та аналізували проект «Довічно важливо», можна поділити на три групи: 1) рефлексії на постановку «ПЕНІТА. опера» [6; 8; 11]; 2) правозахисні публікації про довічно ув'язнених і невідповідність українського законодавства європейським пенітенціарним стандартам [3; 4; 5; 9]; 3) статті, автори яких намагалися знайти баланс між двома сторонами — мистецькою і правозахисною — цією проблеми [1; 2; 10].

За результатами аналізу можна зробити висновок, що медійні публікації в основному позитивно оцінюють ініціативу та реалізацію проекту. Автори статей висловлюють думку, що такі проекти є необхідністю в умовах незбалансованої правової системи, яка не завжди забезпечує реабілітацію та повернення до суспільства засуджених. Варто також зазначити, що вказані публікації здебільшого зосереджені на одному конкретному проекті, їм бракує охоплення ширших контекстів як у ситуації з правозахистом та реабілітацією довічно засуджених у всій країні, так і стосовно визначення місця, яке посідає «ПЕНІТА. опера» в сучасному музичному театрі. Публічній медійній реакції також бракує критичного ставлення до проекту, суттєвих зауважень до його компонентів та способів реалізації, що може свідчити про поверховість або недостатність викликані ним дискусії.

Отже, публікації вказують на важливість таких ініціатив, як проект «Довічно важливо», в контексті правозахисту та реабілітації довічно засуджених жінок

в Україні. Вони підкреслюють, що залучення мистецтва може стати ефективним інструментом у розв'язанні цієї проблеми. Водночас важливо і далі досліджувати й обговорювати різні аспекти цієї проблеми, щоб розробити ефективні стратегії для майбутніх соціально-мистецьких проектів. Оскільки основні події ініціативи «Довічно важливо» відбувалися протягом 2019 року, часова дистанція уможливає простеження змін, які відбулися під впливом цього проекту на українське суспільство періоду повномасштабного російського вторгнення.

Вибір методів дослідження обумовлено тим, що проект «Довічно важливо» має міждисциплінарний характер і вимагає комплексного підходу, зокрема аналізу постановки «ПЕНІТА. опера», публікацій у пресі і оцінки відповідності українського законодавства викликам сучасного суспільства (використані статистичні дані про кількість довічно засуджених жінок в Україні та їхнє становище в системі виконання покарань). Різні аспекти статті дотичні також до проблем соціології мистецтва, гендерної проблематики, інклюзивного мистецтва, що підтримує повернення дискримінованих суспільних груп до повноцінного соціального життя.

Методи дослідження спрямовані на доведення дієвості музичного театру як засобу реабілітації і ресторативного правосуддя — такого типу правосуддя, яке ґрунтується на принципі відновлення пошкодженого, а не лише покарання винних осіб. Ресторативне правосуддя передбачає участь потерпілого або обвинуваченого та інших зацікавлених сторін у процесі обговорення проблеми та визначенні шляхів її врегулювання. Мета ресторативного правосуддя полягає в тому, щоб відновити стосунки між сторонами, зменшити шкоду, запобігти повторенню злочинів, та забезпечити зміну поведінки винних осіб.

Виклад основного матеріалу. За даними офіційної статистики, українська система виконання покарань має один з найвищих показників довічного ув'язнення у світі. За даними статистики, у 2020 році в Україні налічувалося близько 3,5 тисячі довічно засуджених. Переважна більшість з них — чоловіки, які відбувають покарання за тяжкі злочини. Водночас проблема довічного ув'язнення жінок є особливо актуальною, оскільки частіше за все жінок засуджують за злочини, що пов'язані зі статевою або економічною експлуатацією.

У світі проблему довічного ув'язнення вирішують у різний спосіб. У країнах Європейського Союзу до нього звертаються у виняткових випадках, водночас є країни, де довічне ув'язнення забороняє закон. У США в деяких штатах використовують пенітенціарну пробацію як альтернативу довічному ув'язненню. Пробація дозволяє особам, які вчинили злочин, працювати та жити у своєму оточенні, є ефективним засобом ресоціалізації та реінтеграції засуджених осіб у суспільство [9].

Таким чином, довічне ув'язнення є важкою та багатоскладовою проблемою. У такій ситуації соціально-мистецькі проекти, спрямовані на правозахист та реабілітацію засуджених, стають надзвичайно важливими.

Музичний театр — це вид мистецтва, у якому поєднано музику, танець, акторську гру, сценографію та режисерське рішення. Протягом століть він виконував найрізноманітніші функції, а в останні десятиліття дедалі частіше стає інструментом соціальних змін, місцем для розмови про наріжні проблеми сучасного суспільства. Соціальна тематика сучасних музичних вистав сприяє відкритому обговоренню важливих питань сьогодення. Один із найновіших українських прикладів цього — постановка експресіоністської опери Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода», здійснена компанією ART.RAZOM (її заснувала режисерка і продюсерка Марина Рижова) у форматі соціальної опери, коли власне оперна вистава складає одну з дій, а додатковою, не менш важливою дією стає дискусія-інтерактив про проблеми домашнього насильства — аб'юзу і газлайтингу (прем'єра вистави відбулася в Оперній студії Національної музичної академії України 2022 року, а 2023 року виставу молодого режисера Олександра Співаковського — вже у супроводі оркестру під орудою Наталії Стець, а не фортепіано — було показано на Сцені 6 київського Довженко Центру).

Важливо додати, що музичний театр є формою театрального мистецтва, в якій музика відіграє провідну роль у відтворенні емоцій та настроїв. Емоційна складова музичного театру, яку можна вважати універсальною людською мовою, сприяє залученню до цього мистецтва різних суспільних груп і страт.

Соціальному проекту «Довічно важливо» вдалося поєднати «фізиків і ліриків», власне — юристів і митців. Ідею, підтриману багатьма українськими й міжнародними організаціями, у 2018 році сформулювала драматургиня і сценаристка Тетяна Киценко. До проекту громадської організації «Театральна платформа» у різний спосіб долучилися Culture Bridges, Європейська мережа із захисту прав ув'язнених (European Prison Litigation Network), Харківська правозахисна група, Національна спілка композиторів України і Національний ансамбль солістів «Київська камерата».

Центральною частиною проекту стали п'ять показів «ПЕНІТА.опера» — двічі у Києві, а також в Одесі, Харкові і Дніпрі (2019). Спочатку Тетяна Киценко написала лібрето опери на основі її інтерв'ю з довічно засудженими жінками [7], після цього Золтан Алмаші створив музику для струнного квартету і солісток. Паралельно тривав пошук команди постановників, до якої зрештою увійшли режисер Максим Голенко, режисер з пластики і виконавець єдиної чоловічої ролі Максим Булгаков, а також сценограф Максим Афанасьєв. Незважаючи на те, що опера була створена на основі реальних історій довічно ув'язнених у Качанівській колонії

жінок, адміністрація колонії не дозволила там показ вистави нібито через те, що її перегляд може спровокувати хвилю суїцидів.

«ПЕНІТА.опера» та проект «Довічно важливо» є прикладами того, як сучасний музичний театр може впливати на суспільство та законодавчі зміни. Оперна вистава і проект загалом не тільки розповідають про проблеми та виклики, з якими стикаються жінки в колоніях, а й стають майданчиком для обговорення цих питань, сприяють налагодженню суспільного діалогу. Зрештою, такі проекти, безумовно, стають значними кроками до розв'язання цих проблем.

За своїм жанром «ПЕНІТА.опера» — це одноактна камерна опера з чіткими поділом на номери. Як заявляє один з її авторів композитор Золтан Алмаші, її форма нагадує форму зінгшпіля. Такий вид камерної опери дуже зручний для гастрольних показів, він гарантує мобільність вистави і не вимагає великих витрат на транспортування декорацій чи повторну реалізацію.

Два «квартети» дійових осіб — квартет струнних (у проектних виставах брав участь Квартет імені Левка Ревуцького у складі: Маріана Скрипа, Едуард Скрипа, Андрій Тучапець, Золтан Алмаші) та відповідні кожному його інструменту образи чотирьох ув'язнених жінок (Хороша Скрипка — Вікторія Ромашко, Погана Скрипка — Ася Середа, Альт — Лі Берлінська, Віолончель — Тетяна Лавська), а також чоловічий персонаж, що уособлює Серце (Максим Булгаков), — тісно взаємопов'язані між собою, а часом навіть перетинають «кордони» історій власних персонажів.

Для сценічного вирішення опери характерний тотальний символізм. Увертюра опери «Безкінечне очікування», основна частина її сценографії у вигляді круглої похилої сцени-годинника, навіть сама структура опери стають своєрідними метафорами довічного ув'язнення. Коло, що обертається під нахилом у бік глядача, символізує безнадійність ситуації, певну замкненість, виштовхування людини до соціальних низів. Червоні «нитки», що виходять із цього кола, підкреслюють важливі драматургічні моменти, зокрема, вкоріненість у замкнений простір або втрату дитини (довічно засудженим жінкам заборонено народжувати дітей).

Білий сценічний одяг з червоними елементами у співачок-акторок вочевидь натякає на доволі шаблонно-схематичне уявлення про чисту жіночу душу (білі сукні і білизна), забагрянену гріхом (червоні деталі). Варто відзначити також відеоряд на екрані (задник сцени), що дозволяє глядачеві краще зрозуміти стан героїнь, пояснює їхній настрій часом абстрактними, а іноді й прямими вказівками на конкретні події або почуття того, хто говорить або співає в цей момент.

Цікавим також є мовне вирішення опери. Мова «ПЕНІТА.опера» жива, тут спілкуються і співають українською, російською, суржигом, уживають ненормативну лексику з елементами тюремного жаргону.

Це дає змогу пересічному глядачеві подумки вийти з глядацької зали та перенестися до іншої реальності, яка насправді існує, навіть якщо більшість із нас воліють її ігнорувати чи просто не звертати уваги.

Щодо музики, то тут вражає різноманіття жанрів та їхні несподівані поєднання, що наближає характер цієї опери до природи оперети (хоча композитор у своїх коментарях говорить про взаємопов'язаність всіх жанрів у цьому творі та надає нам лише приблизне уявлення щодо природи жанру цього твору). Мінімалістичними засобами тут передано радше настрої та забарвлення сцени, а переосмислення традиційних пісень-арій наштовхує на думку про чергову трансформацію оперного жанру на початку XXI століття.

Нетипові поєднання стереотипних жанрових конструкцій підсвідомо примушують почути «новими вухами» навіть здавалося б традиційні мотиви, відчуття їхню абсурдність або недоречність в сучасному творі. Унаслідок цього мимоволі відбуваються естетичні переоцінки та оновлення мови сучасного музичного театру.

Твір складається з 24 частин¹ (їх у «ПЕНІТА.опера» стільки, скільки годин у добі), увертюри та фінальних поклонів. Важливим є співставлення та поєднання частин, те смислове «тертя», яке виникає на межі між окремими номерами, а також ті «арки» між окремими частинами, які вибудовують творці вистави. До прикладу, впадає в око «арка» між частиною 1 «Санаторій», де глядачу пропонують дізнатися про всі переваги тюремного життя, та частиною 17 «Не санаторій», де удавані переваги постають у цілком новому світі, переваги перетворюються на «переваги» у лапках. Частина 2 «Пісня Ідилії» та частина 19 «День Бабака» починаються цитатою з «Божественної комедії» Данте Аліґ'єрі: «На півшляху свого земного світу...». Початкові рядки «Пекла» вибудовують арку-місток, вони, немов Вергілій у Данте, ведуть глядача від думки про те, що «всі, хто сидять в тюрмі, заслуговують на це, їм там добре і там їхнє місце», через опис тамтешнього побуту та життя жінок до думки: «А чи так воно насправді? Чи була справедливість у їхньому вирокі?». Дуже схожі, здавалося б, за формою та змістом, у різних частинах твору вони сприймаються у цілком іншому ключі. Це враження підсилюють цеглини, які солістки ставлять перед собою, немов відмежовуючись від соціуму.

¹ 24 номери «ПЕНІТА.опера» мають такі назви: 1. «Санаторій»; 2. «Пісня Ідилії»; 3. «Дозвілля»; 4. «Медея та Еет»; 5. «Дитинство»; 6. «Це глина»; 7. «Заміжжя»; 8. «Пісня про зубату вагіну»; 9. «Пісня Віолончелі»; 10. «Танок Долі»; 11. «Пісня про принца»; 12. «Злочин»; 13. «Історія Віолончелі»; 14. «Пісня про ніж»; 15. «Після балу»; 16. «Суд»; 17. «Не санаторій»; 18. «Вівці»; 19. «День Бабака»; 20. «Танго з рододендроном»; 21. «Наснилося»; 22. «Пісня про дітей»; 23. «Бажання»; 24. «Пісня про щастя».

Цікавим є поєднання тексту з грецької міфології та мелодії шансонної пісні у четвертій частині «Медея та Еет», яку виконує Віолончель. Такі далекі культурні явища в обставинах жіночої колонії парадоксальним чином більш ніж доречно та точно передають світ ув'язнених. У частині 12 «Злочин» майстерно поєднано звуки гостріння ножів, що лунають як гіпгопово-реповий біт, та накладений на нього речитативно-реповий монолог засудженої. Драматичним апогеєм опери стає частина 16 «Суд», де музикант квартету зачитує з крикливо-істеричною інтонацією статті з Кримінального кодексу України, у той час як ув'язнені ходять колом. Завершується частина гучним падінням книжки на підлогу — кримінальну справу закрито.

Останні п'ять частин — «Танго з рододендроном», «Наснилося», «Пісня про дітей», «Бажання», «Пісня про щастя» — є центральними за драматичним напруженням та емоційним впливом на глядацьке сприйняття. Вони прямо ставлять питання про можливість змінити себе в неволі, про те, чи є в цьому сенс, якщо за будь-якої відповіді до кінця життя доведеться сидіти за ґратами. Недаремно саме тут розміщено і сцену абортів як неможливості продовження життя за таких умов та й загалом доречності народження нового життя у «тому» світі. Остання частина, як логічне і, можливо, трішки романтизоване завершення опери, показує роздягання жінок до спідньої білизни як їхнє очищення від минулих злочинів, а реальний дощ на екрані та символічний дощ-конфеті як знак омивання та очищення завершують оперу.

Висновки. Російсько-українська війна і потужний опір російській культурній експансії вкотре довели українському суспільству, що не існує мистецтва поза політикою. Гостра соціально-політична ситуація підштовхує до пошуків нових партнерств — навіть між тими організаціями й інституціями, які раніше рідко взаємодіяли. Соціальний проєкт «Довічно важливо» і реалізована в його межах оперна вистава «ПЕНІТА.опера» довела, що від співпраці митців і правозахисників виграють всі, а насамперед суспільство.

Очевидно, що мистецький вплив на соціальні зрушення не є прямолінійним. Суттєве залучення медій до висвітлення подій проєкту було покликане звернути увагу насамперед на суспільну проблему (можливість перегляду вироків довічно ув'язнених жінок) і лише після цього — на соціально-документальну оперу як подію мистецьку, яка стала несподівано яскравим явищем в полі сучасної української культури.

Навіть беручи за основу документальний матеріал, автори опери далекі від того, щоб претендувати на роль «хронікерів». Їхній вплив на глядача, хоч і включає раціональні аргументи, базується насамперед на емоційному впливі на аудиторію, прагненні викликати розуміння і співчуття до героїнь. Зрештою, такі мистецькі проєкти нагадують про людей, яких більшості суспільства легше не помічати, про їхні проблеми, необхідність взаємоповаги

і пошановання гідності кожної людини. Одночасно з напрацюванням суспільного консенсусу необхідно починати серйозну розмову про зміни на законодавчому рівні. Отже, можемо зафіксувати три етапи впливу мистецького твору/події на соціальні зміни: емпатія — дискусія — законодавча фіксація змін, або емоційно-чуттєва реакція — раціональне обґрунтування — формальна фіксація нових ціннісних орієнтирів суспільства.

Приклад «ПЕНІТА.опера» доводить, що сучасний музичний театр може стати дієвим інструментом правозахисту, джерелом високоякісної мистецької творчості та соціальної свідомості. Соціальна опера може спонукати до розв'язання соціальних проблем, підвищувати рівень обізнаності у них, сприяти суспільному діалогу, викликати емпатію до дискримінованих суспільних груп та надихати на реальні зміни у конкретних громадах.

Перевага мистецького твору полягає у його здатності доносити певні ідеї через зрозумілі всім історії, емоційно залучати аудиторію і надихати її на роздуми.

Література

1. Головненко А. «Пеніта опера» — мотив для колонії та філармонії // *Коридор: журнал про сучасну культуру*. Дата оновлення: 01.08.2019. URL: <http://korydor.in.ua/ua/stories/penita-opera-motiv-dlya-kolonii-i-filarmonii.html> (дата звернення: 30.03.2023).
2. Голоси довічного ув'язнення у соціальному проекті «Довічно важливо» // *Cultures Bridges*. [2019, грудень] URL: http://culturebridges.eu/success_stories/dovichno-vazhlyvo (дата звернення: 30.03.2023).
3. Горчинська О. Жінки за ґратами. Що ми про них знаємо? // *NV*. Дата оновлення: 14.05.2019. URL: <https://nv.ua/ukr/opinion/-50021389.html> (дата звернення 30.03.2023).
4. Діденко А. «Довічно важливо». Загальна ситуація // *Права людини в Україні: Інформаційний портал Харківської правозахисної групи*. Дата оновлення: 11.11.2019. URL: <https://khp.org/1573477230> (дата звернення 30.03.2023).
5. Діденко А. Мистецько-науково-практичний проект «Довічно важливо» // *Права людини в Україні: Інформаційний портал Харківської правозахисної групи*. Дата оновлення: 15.11.2019. URL: <https://khp.org/1573807325> (дата звернення 30.03.2023).
6. Жежера В. Покаяння окаянних // *Критика*. 2019. Число 5–6. С. 24–25.
7. Киценко Т. Пеніта ля трагедія: лібрето до опери // *ukrdramahub: портал сучасної української драматургії*. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/penita-lya-trahediya> (дата звернення: 30.03.2023).
8. Найдюк О. Метаморфози сучасної опери: документальна оперета «Пеніта» про довічно ув'язнених жінок // *LB.ua*. Дата оновлення: 13.10.2020. URL: https://lb.ua/culture/2020/10/28/469228_metamorfozi_suchasnoi_operi.html (дата звернення: 30.03.2023).
9. Пенітенціарна пробація // *Пробація України: офіційний веб сайт*. URL: https://www.probaton.gov.ua/?page_id=136 (дата звернення: 30.03.2023).

Соціальна опера може звернути увагу на ті теми, які зазвичай не надто популярні в публічному дискурсі або медіях. Формування аудиторії таких вистав сприяє об'єднанню однодумців, які під час таких подій безпосередньо зустрічаються в одному залі або просторі. Водночас творці та учасники таких подій можуть стати промоутерами важливих соціальних змін: збирати кошти, організовувати заходи та брати участь для важливих для громади співзвучних проектах.

Проект «Довічно важливо» доводить, що його втілення не було би можливе без співпраці різних зацікавлених сторін: митців різного фаху, мистецьких спілок, культурних менеджерів, правозахисників, правників-науківців з різних країн світу, активістів та медіа. Соціальна опера кидає виклик стереотипам вже тому, що й сама не є стереотипним явищем. Руйнуючи суспільні бар'єри і упередження, вона водночас бореться із застарілою мистецькою естетикою та консервативним поглядом на можливості і завдання сучасного музичного театру.

References

1. Didenko, A. (2019, November 11). "Dovichno vazhlyvo". *Zahalna sytuatsiia [Vitally Important. Overall situation]*. *Prava liudyny v Ukraini: Informatsiyni portal Kharkivskoi pravozakhysnoi hrupy*. Retrieved from <https://khp.org/1573477230> [in Ukrainian].
2. Didenko, A. (2019, November 15). *Mystetsko-naukovo-praktychnyi proiekt "Dovichno vazhlyvo" [Art-scientific-practical project Vitally Important]*. *Prava liudyny v Ukraini: Informatsiyni portal Kharkivskoi pravozakhysnoi hrupy*. Retrieved from <https://khp.org/1573807325> [in Ukrainian].
3. *Holosy dovidchnoho uviaznennia u sotsialnomu proekti "Dovichno vazhlyvo" (2019, December)*. [Voices Behind Bars Unite in Vitally Important Social Project]. Retrieved from http://culturebridges.eu/success_stories/dovichno-vazhlyvo [in Ukrainian].
4. Holovnenko, A. (2019, August 1). "Penita opera" — motyv dlia kolonii ta filarmonii [Penita Opera — a motive for the colony and the Philharmonic]. *Korydor: zhurnal pro suchasnu kulturu*. Retrieved from <http://korydor.in.ua/ua/stories/penita-opera-motiv-dlya-kolonii-i-filarmonii.html> [in Ukrainian].
5. Horchynska, O. (2019, May 14). *Zhinky za hratamy. Shcho my pro nykh znaiemo? [Women behind bars. What do we know about them?]*. *NV*. Retrieved from <https://nv.ua/ukr/opinion/-50021389.html> [in Ukrainian].
6. Kytzenko, T. (2019) *Penita lia trahediia: libretto do opery [Penita la tragedia: libretto for an opera]*. *ukrdramahub: portal suchasnoi ukrainskoi dramaturhii*. Retrieved from <https://ukrdramahub.org.ua/play/penita-lya-trahediya> [in Ukrainian].
7. Naidiuk, O. (2020, October 13). *Metamorfozy suchasnoi opery: dokumentalna opereta "Penita" pro dovidchno uviaznennykh zhynok [Metamorphoses of modern opera: Penita documentary operetta about women imprisoned for life]* *LB.ua*. Retrieved from https://lb.ua/culture/2020/10/28/469228_metamorfozi_suchasnoi_operi.html [in Ukrainian].

10. Семерин Х. Театр насильства // Ukraine. Culture. Creativity. Дата оновлення: 09.07.2020. URL: <https://uaculture.org/texts/teatr-nasylstva/> (дата звернення: 30.03.2023).
11. Сіренко Л. «Де шукати сучасну оперу?» # 4: Золтан Алмаші та опера «Пеніта» // The Claquers Classical Music Podcast. Дата оновлення: 09.08.2020. URL: <https://theclaquers.com/posts/4055> (дата звернення: 30.03.2023).
8. Penitentsiarna probatsiia (2019). [Penitentiary probation] *Probatsiia Ukrainy: ofitsiyni veb sait*. Retrieved from https://www.probat.gov.ua/?page_id=136 [in Ukrainian].
9. Semeryn, Kh. (2020, July 9). Teatr nasylstva [Theater of violence]. *Ukraine. Culture. Creativity*. Retrieved from <https://uaculture.org/texts/teatr-nasylstva/> [in Ukrainian].
10. Sirenko, L. (2019, August 9). "De shukaty suchasnu operu?" # 4: Zoltan Almashi ta opera "Penita" ["Where to find modern opera?" # 4: Zoltan Almashi and the Penita opera] *The Claquers Classical Music Podcast*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/4055> [in Ukrainian].
11. Zhezhera, V. (2019). Pokaiannia okaiannykh [Repentance of the wretched]. *Krytyka*, 5–6, 24–25 [in Ukrainian].

Koliada A.

Contemporary Music Theater as an Instrument of Human Rights Protection: PENITA.opera and Vitally Important Social Project

Abstract. The paper discusses Vitally Important Social Project addressing women imprisoned for life in Ukraine, which consists of an opera performance, a photo exhibition, and a series of conferences in several cities of Ukraine. The grounds of the project were considered, namely the problem of attitude towards life prisoners in Ukraine and the legislation that regulates their rights and the possibility of early release. The study offers a holistic analysis of the music theater performance PENITA.opera in its connection with the current social problems of Ukrainian society. It was revealed that contemporary art projects are an effective tool in launching important social and political discussions. At the same time, the unusual themes of contemporary opera require its genre and type transformation, and the modification of established art forms. It is noteworthy that the short-term complex project, after its formal completion, has continued its life in the format of a repertoire performance of the Kyiv National Operetta. In conclusion, the article defines the role of social art projects in creating a common field for public debate. The characters of the documentary opera and photo exhibition evoke empathy in the viewer, and the art projects themselves bring together like-minded people who, by means of communication, convey new values to the public, join the media discussion, and influence public opinion and prompt fundamental changes in legislation. Since the beginning of the full-scale Russian invasion of Ukraine, the topic of colonies, imprisonment, and oppression has gained new relevance, and Vitally Important Social Project has become a part of a powerful postcolonial movement in Ukraine.

Keywords: social art, Vitally Important Social Project, human rights, documentary opera, postcolonialism.

Стаття надійшла до редакції 3.02.2023

Віктор Рубан Viktor Ruban

Аспірант, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв УкраїниPostgraduate student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukrainee-mail: viktor.ruban@rpitp.com | orcid.org/0000-0002-7902-7411

Сучасний танець у взаємодії з соціальними групами

Інституційний аспект реалізації та культурний вплив

Contemporary Dance Interacting with Diverse Social Groups Institutional Aspect and Cultural Impact

Анотація. Інституційно сучасний танець в Україні представлений лише у навчальних програмах державних закладів освіти мистецького спрямування. Через це сучасний танець та хореографія визначають й осмислюють за формальними ознаками — через стилі, форми і напрями. Навіть феномени та проекти сучасного танцю, що відбуваються в Україні, майже не зазнають рефлексії у контексті процесу розвитку танцювальної культури, культури тілесності загалом, мистецтва танцю, хореографії та сценічного мистецтва. Це дуже звужує розуміння реального впливу та ролі сучасного танцю в згаданих контекстах. Через представлення мистецького проекту сучасного танцю «Маленький принц» та дотичні до нього проекти компанії Moving Arts Project (Нідерланди) у взаємодії з різними соціальними групами району Трансвааль міста Амстердам, досліджуючи культурний вплив, інституційний аспект його реалізації та їхній взаємозв'язок, зроблено спробу ширше представити практики сучасного танцю, їхню інтегрованість у культурні процеси, показати взаємодію сучасного танцю з іншими інституціями, а також зробити побіжний огляд інституційної представленості сучасного танцю у Нідерландах, його стану й актуальних викликів.

Ключові слова: сучасний танець, сучасне мистецтво, інституція, мистецькі практики, соціальні групи, культурний вплив, соціальний вплив.

Постановка проблеми. У розвинених країнах, як-от Німеччині, Франції, США, Великій Британії, Нідерландах тощо, розвиток сучасного мистецтва, його інновації є пріоритетними напрямками культурної політики. Звичайно, розвиток сучасного мистецтва безпосередньо визначає розвиток креативних індустрій (дизайну, IT, індустрії розваг, моди, кіно, фестивального бізнесу та інших), а також нових технологій загалом. Однак цю пріоритетність у культурній політиці низки держав радше можна пов'язати із такими глибшими завданнями сучасного мистецтва, як: 1) осмислення актуальних викликів суспільства; 2) візії митців стосовно можливого майбутнього, що є наслідком актуального життя суспільства; 3) інформування глядачів щодо чутливих тем; 4) активізація засобами мистецтва діалогу між різними соціальними групами; 5) моделювання різних ситуацій, експеримент і осмислення можливих сценаріїв розвитку подій; 6) вплив на розвиток естетичних концепцій, що живуть і домінують у масовій культурі, та багато іншого.

Усе згадане має наслідком не просто власне осмислення культурних проблем, а й сприяє розвитку чуттєвої культури громадян, критичного мислення та здатності до інтелектуалізації культурного поля. Це у довгостроковій перспективі забезпечує більш зважений, осмислений процес органічного формування культурних стратегій держави, значно підсилює стійкість, сталість та життєздатність суспільства.

До Революції гідності і до початку російсько-української війни сучасний танець та перформативне мистецтво в Україні залишалися маргіналізованими, їх не сприймали як важливу складову формування вітчизняної культури [5]. Лише завдяки екстремальним подіям прийшло усвідомлення важливості дослідження не тільки інституціалізованих, більш традиційних форм сценічного мистецтва, але і нових форм у контексті розвитку культурного поля, осмислення засобами мистецтва сьогодення. Це необхідно також і задля підвищення інформаційної безпеки та протидії інформаційним атакам у гібридній війні.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Щодо публікацій на тему культурологічних досліджень впливу сучасного танцю на культуру, аналізу сучасного танцю у його взаємозв'язку із культурними процесами чи соціальними групами, то їх майже не існує в Україні. Єдина колективна монографія «Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс)» [4] розглядає сучасний танець серед інших у контексті художньої культури та хореографічного мистецтва, але здебільшого у сфері фахових педагогічних та мистецьких процесів, окремо від взаємодії з соціальними групами. Важливо зазначити, що ця праця [4, с. 10–16] подає розрізнені, а часом і суперечливі трактування поняття «сучасний танець» в українськомовних дискурсах. Щодо ж інституційного аспекту, то через те, що в Україні сучасний танець досі перебуває на етапі формування інституалізації, спеціалізованих його інститутів не існує — тобто конкретних, визнаних державою підрозділів або агенцій, які працюють у цій царині та опікуються саме сучасним танцем і розвитком хореографічного мистецтва загалом.

Отже, сьогодні кількість досліджень про сучасний танець в Україні, на жаль, є низькою, визначення сучасного танцю у суспільному вжитку зводиться до сучасних популярних форм та масової культури, а імена хореографів сучасного танцю забуваються одразу, щойно ті перестають презентувати щось нове. Окрім цього, фактична майже відсутність культурознавців цього поля спричиняє те, що художні жести, які могли б потенційно стати частиною надбання нематеріальної спадщини сучасного танцю України, безслідно зникають або стають здобутком нематеріальної спадщини та репертуару сучасного танцю інших країн.

Тож для того, щоб почати заповнювати цю лакуну саме у культурологічній площині, **метою цієї статті** є на прикладі конкретної роботи європейської команди митців (створеної у тісній взаємодії зі звичайними мешканцями міста) показати, яким є потенціал мистецтва сучасного танцю, адже це не просто «відірвана від пересічного життя» діяльність зі створення культурного продукту, а й віддзеркалення суспільних процесів і подекуди каталізатор та рушій суспільних перетворень. Надважливою складовою такого процесу є усвідомлення самими митцями сенсу й підвалин своєї праці, рефлексування «стейкхолдерами» (які можуть перетворитися на учасників) потрібності мистецтва і його здатності впливати на життя поза звичними розважальними рамками.

Виклад основного матеріалу дослідження. Важливо зазначити, що у цій статті йтиметься не про сучасну масову культуру, зокрема телешоу, які використовують вигадану редуковану назву «контемп», копіюючи лиш за формою різні елементи з доробку хореографів другої половини минулого століття (таких митців, як Тріша Браун, Матс Ек, Піна Бауш, Анна

Тереза де Кеєрмакер та інших), і не про актуальні популярні стилі, які «сучасні» лише номінально, а фактично є новим життям танцю субкультур 1970-х — 1990-х років (хіп-хоп, хаус, крамп, техно, поп, тектонік чи інші) та ще давніших соціальних та народних танців різних країн світу (сальса, аргентинське танго, бачата, raga dancehall тощо).

Ця стаття — про сучасний танець у сенсі доробку хореографів і танцівників, які працюють для створення саме нового репертуару танцювального мистецтва та присвячують свою роботу розвитку практик мистецтва танцю і хореографії. Вона торкається також сенсу праці хореографів, танцівників та дослідників, які осмислюють і переосмислюють практики танцю, руху та тілесності сучасної людини. І ця праця виходить за межі «мистецтва заради мистецтва», вона буде корисною також для створення певної мови спілкування та взаємодії між різними групами у суспільстві, може сприяти соціальній згуртованості, ба, навіть виконувати певні «арт-терапевтичні» функції, допомагаючи людям відновлюватись, краще пізнати самих себе і тих, хто навколо.

Слід зазначити, що класична хореографія, як і народна, розвиваються, але є доволі канонізованими видами хореографічного мистецтва. Проте загалом танець і хореографія — не надто усталений вид мистецтва, і сучасний танець окрім згаданого доробку з різних підходів до роботи тіла, пошуку нової танцювальної лексики, структурування хореографічного матеріалу, композиційних рішень, пов'язаний не тільки з формуванням нового репертуару, роботою з ширшими мистецькими темами та пошуком нових форм танцю, форматів взаємодії з глядачем, тощо. Живе мистецтво (фр. *l'art vivant*) та сучасний танець зокрема за визначенням потребують ґрунтовної підготовки художнього жесту (вистави, гепенінгу, мистецької акції, партисипаторного чи сайт-спесифік перформансу тощо). Сучасний танець — дуже сприятливе художнє медіа для експерименту, адже містить максимальну концентрацію актуальності думки, подій, послань на культурні та соціальні феномени. Утім, водночас він є найменш фіксованою і захищеною у часі формою мистецтва — позаяк відбувається «тут і зараз». Майстри танцю, працюючи з глядачем через власну тілесність, жест та рух, у процесі створення художніх робіт оперують дуже особистими переживаннями.

Переглядаючи чимало програм і робочих планів викладання сучасного танцю, сучасної хореографії, можна помітити, що значною мірою вони орієнтовані саме на виконавську майстерність та формальний підхід — власне, на роботу з певними формами або явищами сучасного танцю. Це можуть бути техніка Грем [3, с. 45–47], техніка Хортон [3, с. 77–78], техніка Лімона [3, с. 28–29, 36, 42–43] або техніка Кляйн (хоча треба зазначити, що техніка Кляйн насправді навіть не представлена в навчальних програмах в Україні), партерні техніки та багато інших. Це призводить до того, що робота

студентів, які навчаються хореографії, направлена передусім на майстерність виконання руху через повторення. Відтак, студенти надто слабо орієнтуються в процесі осмислення цієї практики.

Тому є необхідність відходити від формального підходу до танцю (зосередження на стилях, напрямках, копіюванні технік за формою тощо) і переходити до підходу концептуального (до осмислення технік та практик, формування дискурсів і концептів). Цього наразі не відбувається, зокрема, через відсутність арт-критиків сучасного танцю, фахових видань та культурологічних студій (навіть авторства самих діячів сучасного танцю).

Досліджувати виклики сучасного мистецтва та зокрема сучасного танцю — критично важливо, це дозволить вирватись з «кола забуття», побачити, «де ми є», «як і куди нам рухатись далі», а також для визначення моделей інституалізації для розробки та адвокації на законодавчому рівні системи інститутів, інституцій, і організацій [2, с. 11–23], які саме в Україні підсилюватимуть тяглість та розвиток і сучасного танцю, і сучасного мистецтва, і сучасної культури загалом.

Створення інституцій [1, с. 13] вкрай необхідне для забезпечення сталості і тяглість розвитку будь-якого виду мистецтва. Те, що різні учасники сфери сучасного танцю могли б перетинатися на спільній території, може істотно збагатити культурний контекст, розвиток сучасної культури та сучасної думки. Відповідно до можливостей, потреб і викликів, сучасні форми сценічного, перформативного мистецтва, експериментального танцю, театру потребують більш рівноправного доступу до ресурсу й інфраструктури (сцени, театри, репетиційні бази) на паритетному рівні із більш традиційними формами, такими, як драматичні театри, опера і балет тощо. Представленість та паритетність багато в чому залежать і від розвитку культурознавчої науки, яка формує поле категорій, термінів та визначень, що відображуються і застосовуються у законах, підзаконних актах, трудовому законодавстві й освітніх програмах.

У цій статті буде представлено мистецький проєкт сучасного танцю компанії Moving Arts Project [9] як один із яскравих прикладів взаємодії з різними соціальними групами. Буде досліджено його культурний вплив, інституційний аспект його реалізації та взаємозв'язок між проєктом і групами. Це дозволить через призму проаналізованого проєкту в Нідерландах ширше представити практики сучасного танцю та їхню інтегрованість у культурні процеси, наблизитись до питань взаємодії сучасного танцю з іншими інституціями та до його інституційної представленості у конкретній європейській країні.

Імерсивна site-specific танц-театр-вистава «Маленький принц» — бентежна казка про спільне життя, контакт, незручні запитання та підступну доброзичливість [7]. «Маленький принц» — уже шоста частина з серії проєктів НЕІМ в околиці Трансвааль, ініціатива М.А.Р. Це глибоке мистецько-соціальне дослідження

було реалізоване у березні-липні 2019 року в околиці Трансвааль, яка є частиною східного Амстердаму, у шести локаціях, і його основна аудиторія — мешканці цієї депресивної частини нідерландської столиці.

Разом із місцевими жителями та організаціями, професіоналами, експертами та художниками, а також Маленьким Принцом як лялькою (з якою перформував Олександр Брауер, танцівник компанії Duda Paiva Company), мистецький колектив Moving Arts Project (М.А.Р.) засобами театру, танцю, музики та гумору досліджував, що означає спільне життя — через призму «Маленького принца», книжки Антуана де Сент-Екзюпері: її герой потрапляє в сучасне суспільство й опиняється посеред міського району Амстердама. Він зустрічає «жовті жилети» та кліматично нейтральних благодійників, розмовляє із королем, маючи вітер Борей за спиною, може потанцювати з Лисом і пограти з дітьми. Але, хоч він і милий прибулець, Маленькому Принцу також доведеться битися на майдані разом з іншими містянами.

Що означає спільне життя? «Як це? Ви просто живе разом, так просто?» Як принц, який подорожує з планети на планету, «бульбашками» роздроблених Нідерландів, автори і учасники проєкту з відкритим поглядом переосмислювали те, що на перший погляд здається очевидним. Це динамічне дослідження включало майстер-класи, перформанси, лекції, дискусії — використовуючи засоби візуального мистецтва, танцю та театру. Результати всього процесу стали інгредієнтами перформативного театралізованого завершення на амстердамській вулиці Крюгерплайн.

Активну участь у розробці концепції брала Даян Елшаут, вона була режисеркою, а також кураторкою процесу створення хореографії та розробки драматургії. Разом із колегами Нод Ферхаве і Джанін Тюссен із організації М.А.Р. вони працюють із мешканцями околиці Трансвааль уже доволі тривалий період. За словами Елшаут [11], у процесі роботи команда ставить питання до власних позицій, і під час цих рефлексій було помічено, що дуже великою проблемою і важливою темою у Нідерландах узагалі та в Амстердамі зокрема є поляризація суспільства. Тому було вирішено дослідити цю проблему на рівні однієї з міських околиць, де є багато різних груп, які живуть разом, і їхнє співжиття багате на виклики.

У «Маленькому принці» герой подорожує з планети на планету, з «бульбашки» до «бульбашки», а коли обговорюють поляризацію, в Нідерландах часто звучить саме слово «бульбашка». Воно використовується у тому сенсі, що люди захищають власний обмежений соціальний простір і не сприймають інших, не схожих на них, за межами свого невеличкого світу.

Обговорюючи проєкт детальніше, впала в око ще одна важлива деталь: під час подорожей Маленький Принц із книжки Сент-Екзюпері зустрічає переважно

білих чоловіків близько п'ятдесяти років. А це не точно відображає актуальне соціальне середовище. Тож персонажів вирішили дещо змінити. Характерну «культурну розмитість» презентувало те, що головний герой був представлений як лялька з поролону, на яку було легше спроектувати власну уяву та побачити власну інтерпретацію.

Процес підготовки і реалізації тривав близько семи місяців і був багатошаровим: пласт активностей на вулиці, пласт створення декорацій та оформлення місця, де відбуватиметься вистава, пласт обговорення основних тем — та пласт власне лінії творення самої вистави. Для підготовки також проводили воркшопи, орієнтовані на дизайн або конструювання. Значну частину декорацій та елементів, що оформлювали простір під час вистави, створили учасники цих воркшопів або випадкові перехожі. Так само і тексти, що їх використовували далі, з'являлися під час вечірніх дискусій у проекті, і вони також стали частиною тексту у виставі: все було інтегровано у роботу.

Презентація проекту відбулася 28 червня 2019 року у найспекотніший день століття. Попри локдаун через COVID-19, презентували виставу загалом вісім разів (два тижні по чотири презентації на тиждень).

У виставі були задіяні не лише професійні перформери і перформери-аматори, а й люди, які досі ніколи нічого подібного не робили — ані у мистецьких проєктах, ані у перформативних. Зі значною частиною учасників працювали вперше. Робота з таким змішаним складом (професіонали разом із непрофесійними учасниками) — дуже непроста, особливо коли йдеться про танець.

За жанром її можна визначити як перформанс танцтеатру, адже вона включає елементи і танцю, і театру. Лялька, задіяна у виставі, дає дуже багато можливостей, які розкриваються саме через роботу з рухом і хореографію. Власне танець у виставі — це декілька суто танцювальних номерів: танцювальний номер усіх дорослих, танець усіх дітей, а також танцювальний етюд двох професійних перформерів: «зустріч Лиса і Маленького Принца» за канонами танцю modern. Діти зробили власну хореографію під пісню, текст якої написали також самі. Дорослі ж учасники прийшли до кураторки й озвучили бажання створити танець на власну пісню за мотивом «I want to break free» гурту Queen. А хореографія була створена спільно з учасниками: до танцювальних були додані їхні певні власні специфічні рухи. Це додало атмосфері легкості, якої прагнули творці, і їй не довелося створювати штучно, адже було задоволення від співпраці, участі, взаємодії.

Крім того, на кожній репетиції були танцювальні розігриви: певні практики роботи з тілом і рухом із танцювального досвіду мого та залучених перформерів, до яких ми інтегрували ідеї та потреби, які озвучувала група залучених жителів околиць (на свідоме

відсторонення та злагодження у взаємодії, контакт з власним тілом, опанування ритмічності руху, вивільнення і пошук різних якостей руху та як надихатись одне одним у груповій роботі, на композицію та імпровізацію, тощо). Таким чином, учасники могли ознайомитися з різними сучасними практиками танцю і роботи з тілом.

Під час роботи трапився несподіваний, але дуже важливий момент. Творці прагнули створити брехтівський перформанс: коли персонажі свідомі того, що вони представляють, і можуть виходити з режиму перформування під час вистави. Презентацію готували на площі, яка є активною частиною повсякденної реальності — і усвідомлення політичних наслідків для життя району стало частиною драматургії перформансу. Знадобилося чимало часу, щоб пояснити учасникам всі лінії та шари вистави. Підхід перформера, який працював із лялькою, не поєднувався з брехтівським підходом, тож довелося переробити весь перформанс і визначитися з окремими репліками. Це дозволило дуже чітко фіксувати рамку для конкретних сцен, а також залучати глядачів, які також могли ясно усвідомлювати момент перформування.

Непростою виявилася робота з початком вистави, який мав задавати тон брехтівського перформансу, де багато специфічної взаємодії з глядачем. Якщо від самого початку публіці не буде ясно заявлено, що саме та як відбуватиметься протягом вистави — аудиторія сприйме її за аматорство і балаган і навіть не включатиметься у дійство. Тому для всього перформансу було дуже важливо, щоб початок був дуже чітким і добре відпрацьованим, а це було непросто через постійну зміну акторів і необхідність пояснити всім питання позиціонування, уваги, дистанції — з іншими учасниками та з глядачем. (За словами Даян Елшаут: «Всі дуже скоро майже зненавдидали цей початок, а це недобре для вистави».) Тож цю частину опрацьовували аж до передостаннього дня перед прем'єрою, «коли нарешті всі зрозуміли, що, де, коли і для чого» [11].

Творці працювали з кількома соціальними групами окремо. Наприклад, із власниками будинків будували планету «про життя», із дітьми — планету «про відчуття власного еґо», торкаючись проблем лідерства і взаємодії. Також будували планету «про силу та владу» зі вразливою частиною мешканців району (людьми похилого віку, людьми з ментальною інвалідністю): ця частина роботи була особливо складною. Можливості таких людей утримувати увагу — доволі нетривалі, тому неабияким викликом було встановити контакт, а також знайти разом щось стале, що можна залучити до перформансу. Також працювали із біженцями над планетою «про відчуття приналежності». Усі ці планети були фізичними об'єктами, які створювали і розміщували у просторі району, де вони й залишилися.

За будь-якої змоги творці перформансу працювали на вулиці, окрім лише репетицій театральної частини, які потребували захищеності стін. Вся решта процесу

завжди відбувалася безпосередньо в міському просторі. Інсталяції різних об'єктів та конструкцій у просторі, а також різні ігри стали сценографією для прем'єри — і це був ніби один рівень перформансу. Під час самого репетиційного періоду прибрали теми, довкола і для яких будувалися конструкції, але раніше створені простори використали для дискусії із жителями району. У цих просторах обговорювали різні теми, які виявлялись актуальними, запрошували на обговорення експертів з різних дотичних питань — і частина цих обговорень лягла в основу текстів, що звучали під час перформансу. Були також інтерв'ю та матеріали із експертами.

Для того, щоб проєкт справді був інклюзивним, треба докласти дуже багато зусиль, бо між людьми багато відмінностей, дуже різняться уявлення про те, як поводитися, що вважати правильним / неправильним, різні бачення політичних питань тощо. Люди, які живуть поруч, часто не зустрічаються одне з одним через «бульбашки» звичного оточення. Звісно, проєкт загалом будувався довкола цієї проблематики, що дозволило багатьом нарешті зустрітися та познайомитись.

Загалом, під час репетиційного процесу на поверхню виходить дуже багато напруження, яке є фоновим. Для тих, хто цей процес запускає та веде, це складна робота — направляти ці енергії та водночас бути чіткими, відкритими та прозорими у своїх намірах, гостинно приймаючи різні енергії у єдиному спільному просторі процесу. Найважче і найскладніше — зберегти цей простір як такий, де кожна з цих енергій може залишатись собою, а також іноді відстоювати місце та позиції енергій, які є найскладнішими. Їхні представники отримують критику найпершими, і це доволі природно — але як зробити так, щоб ці люди не пішли? Все це не проста робота.

Для організації М.А.Р. двома визначальними поняттями є «брати участь» (take part of), а також «ставати частиною» (take part in). Як люди беруть участь у житті міста; як бути частиною життя міста; хто, коли, стосовно чого і на яких платформах має змогу говорити і хто є слухачами на цих платформах? Усі ці запитання лежать в основі мистецької практичної діяльності групи. Творці дізналися про те, що відбувається дослідження «Доступ до (життя) міста», яке показало, що визначення політики та заходів життя міста значною мірою створюється майже без залучення самих людей, для яких ці заходи розробляють. Це призводить до того, що такі заходи, навпаки, діють проти потреб цих груп і завдають їм ще більшої шкоди. І проєкт «Маленький принц» має прямий стосунок до цієї проблематики, висвітлюючи, зокрема, те, як політики та регулювання різних аспектів життя міста впливають на щоденне життя громадян.

Учасники перебувають у постійному діалозі: це не просто проєкт, який відбувся і розчинився, він орієнтований на питання життя у спільноті. І у цьому безперервному процесі час від часу стається перформанс,

а життя спільноти триває. Якщо у районі відбуваються якісь заходи, місцеві кличуть митців, і ті беруть участь. «Ми спів-існуємо разом із цією спільнотою, підтримуємо одне одного, допомагаючи одне одному, вибудовуючи мережу», — каже Даян Елшаут [11].

«Ще одна важлива річ відбувається, коли працюєш на вулиці — ми не завжди лише працюємо, — діляться творці перформансу. — Ми також відпочиваємо, проводимо час на вулиці і стаємо у певному сенсі частиною “вуличних меблів”, до яких ти можеш просто заговорити. Одинокі люди знають, що ми тут, приходять і розмовляють із нами. Також у нас завжди є гарна кава та чай, ми пригощаємо усіх охочих, спілкуємося, запитуємо про різне. Іноді вони просто годинами сидять біля нас, іноді ми їх просимо щось допомогти. Жителі району самі помітили: “тусуватись разом” (неформально проводити час без конкретної зафіксованої мети) є частиною методу нашої роботи. Через те, що ти просто чимось зайнятий, але не суперсконцентрований на чомусь одному, а просто щось робиш, людям легше приєднатися і брати участь, відчувати себе частиною чогось цілісного, навіть якщо це про відчуття причетності до спільноти жителів району чи площі. Таким чином ми стаємо місцем зустрічі. І у цьому місці люди зустрічаються навіть без спеціальних зусиль, спрямованих на контакт».

Звісно, проєкт розташовувався у певній частині міста, але він був не лише про цю частину міста, і його теми пов'язані з більш загальними темами та питаннями. Справді, працювали не на ізольованому острові, а з містянами, які є частиною країни і, відповідно, жителями світу. Глядачі були переважно мешканцями району, але були і приїжджі з інших районів міста та з інших міст. На думку Даян Елшаут, мистецтво не має бути герметичним для вузького кола чи закритих спільнот, а ставати резонансним за межами спільноти, мати глядача ззовні спільноти, щоб побачити справжню цінність проєкту, дати зворотний зв'язок ззовні [11].

Після завершення авторів запросили зробити проєкт у музеї «New West». Також «Маленький принц» став одним із чотирьох представлених кейсів у книжці [10]. Крім того, було знято фільм, де проєкт став прикладом нестандартного методу роботи зі складними соціальними групами для гармонізації їхнього життя (хоча творці й не розглядали свій проєкт у такому ключі). Відбулося і продовження проєкту: «Ночівля з Маленьким Принцом» («The Embedded Prince»). Головний герой книжки мав особливий талант: починав розмовляти із людьми, і вони повністю відкривались йому. Тож ідея проєкту полягала в тому, що Маленький принц може завітати до людей на одну добу з ночівлею і стати частиною родини на 24 години. На його планеті є Вулкан, є Троянда і Заходи Сонця — надважливі елементи, через які він з усіма обговорює життя. Це робиться для того, щоб зробити ще глибший крок у розуміння, більше зануритися й інтегруватися у спільноту.

Коли політика й організація подій іде «зверху», а не навпаки від «середовища», з'являється багато короткотермінових проєктів від великих інституцій, які є свідченням та доказом того, що інституції «були там і там, робили те й те, для тих чи інших соціальних груп» й відзвітували про свою роботу. Якщо говорити про інституціоналізацію, то такий процес є загрозовим для маленьких, вбудованих до спільнот чи місць мистецьких груп, адже нові регулювання про розширення географії роботи штовхають їх на короткотермінові проєкти в інших місцях. З одного боку, нові люди — нові можливості, та, з іншого, — це спонукання до проєктної роботи з її обмеженнями.

Фактом є те, що великим інституціям, покликаним працювати зі складними групами, насправді складно їх залучити. До того ж, зазвичай такі організації розгортають діяльність довкола проблем. Так, це також важливо. Але неодмінно мають бути і місця, де можуть зібратися різні люди не довкола проблем, а довкола спільних викликів і зацікавлень, щоб створити спільний проєкт, мистецький твір, у якому кожен може долучитись у межах власних можливостей та вмінь. І «Маленький принц» став прикладом саме такої роботи у книзі про дослідження способів розробки політик міста.

Важливий момент щодо підтримки й фінансування таких проєктів: М.А.Р. отримали кошти на реалізацію від локальних організацій, спрямованих на роботу зі спільнотами, зокрема для освітніх проєктів. Чотирирічна субсидія від «Amsterdams Fonds voor de Kunst» спрямована на освітні активності. Хоча їхня мистецька діяльність не є освітньою, але найбільше підтримує саме фінансування освітніх проєктів. «Це не значить, що ми маємо вести танцювальні класи: два дні на тиждень для дорослих, два для дітей. Ні-ні, ми так не працюємо», — пояснює Даян Елшаут.

Ще одним з інститутів підтримки розвитку танцю є театри. Деякі з театрів намагаються створити можливості для продовження розвитку діячів танцю. Наприклад, можна отримати на певний термін посаду *associated artist* (асоційований митець), і такі митці можуть у межах додаткової програми активностей театру працювати з хореографами й танцівниками, розвиваючись як ментори, даючи поради для розвитку, зворотний зв'язок, рефлексуючи спільно.

Також танцювальні компанії або колективи завжди залишають простір для підтримки та розвитку талантів, адже це є частиною вимог загальної культурної політики Нідерландів. Нідерланди взагалі мають неієрархізовану структуру інституцій та організацій. Наприклад, тут немає національних театрів, як у Німеччині чи в Україні, які отримують гарантоване фінансування на національному рівні та особливий статус з-поміж інших театрів. Є міські театри, де можуть працювати декілька танцювальних і театральних компаній разом, але значно менше, ніж у інших країнах Європи. Тобто переважна частина діячів танцю є незалежними і працюють на фріланс-основі.

Як розповідають учасники М.А.Р., останні 12 років культура не у пріоритетах державної політики Нідерландів. Розуміння цінності культури та мистецтва було дуже принижене відтоді, як неоліберальні політсили взяли верх у парламенті. Відтоді митців прирівняли до підприємців, які не повинні звертатися за субсидіями, а мають заробляти самі.

Крім того, є п'ять академій танцю, кожна з яких має власну специфіку. Також завдяки Болонській системі Нідерланди сприяють дослідженням, унаслідок чого дослідження стає щораз важливішою частиною процесу роботи з танцем. Це також підвищило рівень розуміння того, чим може бути танець, яким він може бути, де він може презентуватися та як, яке місце танець може посідати у суспільстві тощо.

Існують певні організації, які працюють із турменеджментом молодих талантів театрами Нідерландів. Є також «Nederlandse Dansdagen», він об'єднує всі нідерландські таланти, проводить конкурси, визначає переможців: найкращі вистави, хореографів тощо. Відбуваються танцфестивалі, як-от *всесвітньовідомий фестиваль «July-dance»*, фестиваль «Spring-dance», міжнародні танцплатформи. Вони дуже важливі: на цих фестивалях програмні директори, продюсери та менеджери можуть побачити мистецькі роботи. Це також простір обміну знаннями. Крім великих фестивалів, діють менші ініціативи окремих митців, режисерів чи мистецьких колективів, які започатковують або організовують незалежні невеликі фестивалі. Працюють національні центри танцю, а також будинки таланту різного конкретного специфічного спрямування. Є певні стипендіальні програми, які дозволяють привозити з інших країн провідних діячів, «кого варто танцювати». І це величезна кількість підтримки на 20 млн населення країни.

У ЄС, згідно з дослідженнями, є визначеним рекомендований показник, що мистецтво та культура мають отримувати підтримку в розмірі 1 % загального бюджету країни [6]. У Нідерландах це 0,7 %, і навіть із цієї суми танець отримує найменше. Тобто позиції танцю у представленості та розподілі ресурсів є не дуже певними чи сильними. Є Компанія національного балету, і вони захищені, але зрештою танець найменш оплачуваний, отримує найменші субсидії. Танець раніше мав сильніші позиції, але наразі їх втратив.

У нідерландських університетах є напрям досліджень театру, і він важливий у пошуку того, яким танець також може бути, як може розвиватися, як саме тіло як медіум виразності може комунікувати з глядачем, із суспільством. І якщо згадати про те, що лобювання дуже важливе для того, щоб створити умови для танцю, основу для розвитку — то ситуація навіть у відносно благополучних Нідерландах є дуже непевною. У країні є організація, яка лобює дотримання європейського 1 % на культуру й мистецтво, а також посилення позицій

танцю та надзвичайної важливості його ролі у суспільстві. Є також професійні спілки, які виборюють більш гідні умови оплати танцівників і хореографів. Це не стосується фінансування безпосередньо, але зачіпає лобювання визнання цінності праці митців. Має бути розуміння, що танець не «з'являється з повітря»: необхідно докласти чимало зусиль, знань, роботи й інтелекту також.

Інтерес становлять також індивідуальні організації. Вони збирають стейкхолдерів середовища танцю, влаштовують дискусійні платформи для обговорення потреб середовища, займаються також адвокацією, підтримують простір, де можна знайти інформацію про кастинги, ініціюють програми мистецьких резиденцій, стимулюють обмін. Такі організації є двигуном, який створює можливості зсередини танцювального світу. «Взагалі, з того я бачу у роботі у Європі, танець є недостатньо впевненим у собі», — резюмує Даян Елшаут [11].

Танець не спирається на слова: побачивши виставу, не можеш вийти і процитувати її словами. Хіба сказати: «Це було неперевершено». Це демонструє водночас ефемерність впливу танцю та його вразливість. Тому сучасному танцю потрібні голоси, що лобюють його потреби. І це лобі повинно виступати не лише за приватні інтереси, а за потреби танцювального середовища загалом. Національні балетні компанії, які мають визнання та ресурси, могли б активніше боротися за потреби інших. На жаль, у думках політиків присутній міф економічного ефекту просочування [8]: якщо гроші дати більшим компаніям, то вони, природно, рухатимуться далі до менших і найменших представників. Але ця теорія в реальності не працює. Просочування та подальшого перерозподілу ресурсів не відбувається, бо середовище танцю — це не економічна і взагалі зовсім інша за природою, складніша система. І питання не в тому, щоб дати грошей, а в тому, щоб організувати фінансову підтримку для цієї системи. І навіть просто визнати те, що не працює.

Дискусії, які точаться у Нідерландах, про те, що потрібно жити прошарок так званого «гумусу суспільства» для того, щоб воно процвітало, й події, проекти тощо органічно виростили з нього, — надзвичайно актуальні й для України. Щоб середовище було у міцному, «плідному» стані, коли з'являється «зрошення» (ресурси), дуже важливо, щоб були «опори» (інституції, організації та окремі діячі), на які може спертися те нове, що з'являється. Щоб найперші «пориви вітру» (непередбачуваних обставин) не поламали нові «паростки». Інакше середовище не буде рости й розвиватись.

Це мають бути організації й інституції, які забезпечують тяглість і продовження таланту. Дуже багато зусиль нині спрямовано на молоді таланти, але маємо говорити про зміну парадигми і усталеного звичного порядку, який наразі направлений лише на успіх

у реалізації та відсутність права на помилку. Тож коли митці роблять дві чи три невдалі роботи, це, на жаль, не розглядається через призму їхнього розвитку. Тобто ті, хто працює з танцем, змушені постійно бути «на вершині можливостей», щоразу все має виходити фантастично. І це певним чином корумпує, спотворює мистецтво, адже мистецтво — це процес постійного пошуку, і він включає також і невдалі спроби. І якщо затягувати «зашморг» вимог надто тісно, то простору на пошуки і невдалі спроби у танцювальному середовищі більше не стане. Тоді мистецтво стає спрощеним, повторюваним, формальним. Місця для досліджень та пошуку без необхідності створення вистав доволі мало навіть у Нідерландах — а це той напрямок, який необхідно більше підтримувати.

Важливо, щоб держава та політики мали чітке розуміння: мистецтво — це не про споживання, мистецтво є істотним та суттєво важливим для суспільства. І це насправді дуже помітно впливає на роботу з такими проектами, як «Маленький принц». Експериментальні, інклюзивні проекти можуть не вписуватися у визначений сьогодні парадигмою споживання простір театрального світу у Нідерландах (Європі, Україні). Саме тому, що мистецтво настільки важливе, його слід підтримувати для забезпечення його існування. Мистецтво не може вимірюватися лише економічними показниками, і його цінність не може зводитись до вартості, бо цінність його є надміру більшою. Якщо подивитись на культурний контекст ширше, то трьома основними складовими є мистецька освіта, дослідження та благодійність: вони є суттєвими для держави, але всі вони не можуть бути економічно визначеними чи обґрунтованими. Власне, у Нідерландах саме у цих напрямках відбулось суттєве скорочення, що дуже вплинуло на критичне мислення, громадянську позицію та турботу одне про одного, турботу за демократію, відстоювання справедливості, про майбутнє людства у широкому значенні цього слова. І це потрібно змінювати. Адвокація має активно відбуватися не тільки у Нідерландах, а й у нашому культурному середовищі, бо мистецтво як простір творення сенсів завжди «на часі».

Цінність сучасного танцю в Нідерландах є визначальною. Чимало організацій фінансують сучасний танець та підтримують його у найширшому розумінні цього слова, що дозволяє митцям розвиватись, і далі будучи фрілансерами. Також серед організацій, які підтримують сучасний танець, є будинки танцю, сфокусовані на розвитку таланту танцю і виконавської майстерності. І це для хореографів-початківців. Найскладнішою є середина кар'єри становлення митців — і хореографів, і танцівників. Непочатківець не може отримувати кошти на розвиток таланту, але саме тоді стає найскладніше.

Висновки. Таким чином, з наведеного опису й аналізу конкретного мистецького проекту сучасного танцю «Маленький принц» бачимо, якими широкими

(та подекуди неочевидними зі звичних усталених позицій і підходів) можуть бути можливості танцювальних, перформативних і тілесних практик. По-перше, вони здатні ставати як ставати частиною ширших видів культурних і соціальних активностей, далеко виходячи за рамки функції «показати певне дійство для розваги». По-друге, самі можуть включати в себе елементи з інших царин, галузей і просторів (як, наприклад, у наведеній роботі суспільні обговорення народжували тексти, а ті лягали в основу хореографії, яка своєю чергою «промовляла» до учасника й глядача, даючи ґрунт для подальшого суспільного діалогу). По-третє, в живому житті мистецького твору в залюдненому просторі суттєво можуть розмиватися рамки розуміння «фаховості», «правильності», «естетичної краси» чи «корисності» того, що відбувається на «сцені» (коли саме поняття сцени неабияк розширюється). По-четверте, зустріч щоденної соціальної практики та мистецького висловлювання породжує нові сенси як для першої, так і для другої — що створює синергію, спрацьовує стратегія win-win. По-п'яте, утворюються плідні ґрунти для взаємодії сучасного танцю як науки та практики з низкою інших дисциплін, як-от психології, соціології, політології тощо. По-шосте, з інституційного аспекту для забезпечення сталого розвитку культури танцю й хореографії важливим є не тільки фінансове забезпечення та його стабільність, а розмаїття інституцій та організацій, які опікуються конкретними складовими, розвитком таланту, обговоренням потреб сектору й діячів, адвокацією та реформами для забезпечення, розвитком методик і підходів та передачею знань, розвитком аудиторій та форматів презентацій, тощо. По-сьоме, несподіваною виявилась значущість не так інституту критики, як інституту досліджень танцю

й театру, і для розвитку мистецтва танцю, і для поглиблення розуміння значущості досліджень танцю й руху для суспільства загалом, а також для розвитку культури та науки зокрема.

Однак, сказане вище ніяк не означає, що мистецтво сучасного танцю створює подібні сенси і можливості ніби «саме по собі», за самим фактом свого існування у будь-якому вигляді та контексті. Для того, щоб такі процеси відбувалися ефективно, потрібні кроки з різних боків. Від самих митців — наполеглива праця з аналізу й усвідомлення сенсів, методів, засад власної роботи. Від суспільства — не менш постійна праця з розуміння, відповідей самим собі на питання «що таке мистецтво», «навіщо воно потрібне в житті», «як воно здатне змінювати життя», «в чому його суспільна цінність», «як мистецтво формує культуру і навпаки», «чому це важливо». З боку інститутів та інституцій — велика праця з розробки необхідних механізмів дії та взаємодії, укріплення позицій мистецтва в соціумі, не як «прикраси» чи «індустрії», а як наріжного каменю для формування держави та ідентичності. Від органів влади — розробка та втілення відповідних політик, які забезпечать сталість процесу «мистецького розвитку» спільноти, а через це й міцності громадянського суспільства. Ці висновки виводять на більш глибоке розуміння ліній впливів сучасного танцю на культуру та суспільство у Нідерландах, але потребують подальших уточнень та більшої вибірки кейсів з різних країн включно зі схожими проектами, реалізованими в Україні, для більш ґрунтовного аналізу саме аспекту інституалізації сучасного танцю та його впливу на культурні процеси та соціальні виклики, як у контексті розвитку культури танцю й тілесності, так і в контексті розвитку культури загалом.

Література

1. Кармазіна М., Шурбована О. «Інститут» та «інституція»: проблема розрізнення понять // Політичний менеджмент. 2006. №4. С. 10–19.
2. Норт Д. Інституції, інституційна зміна та функціонування економіки / пер. з англ. І. Дзюб. Київ: Основи, 2000. 198 с.
3. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. / І. Герц та ін. Київ: Ліра-К, 2016. 264 с.
4. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс). Колективна монографія / ред. О. Плахотнюк. Львів: СПОЛОМ, ЛНУ ім. Ів. Франка каф. режисури та хореогр., 2020. 316 с.
5. Український кризовий медіа-центр. Реформа чи імітація: якою має бути стратегія розвитку культури, 2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=HGSp1ivvA_k (дата звернення: 17.04.2023).
6. 1 % for Culture Campaign | Culture Action Europe // Culture Action Europe. URL: <https://cultureactioneurope.org/projects/1-percent-for-culture-campaign/> (access date: 17.04.2023).

References

1. 1 % for Culture Campaign | Culture Action Europe. (2018). Culture Action Europe. Retrieved from <https://cultureactioneurope.org/projects/1-percent-for-culture-campaign/>
2. HEIM De Kleine Prins — movingartsproject.nl. (n. d.). movingartsproject.nl — Verbindend, verbeeldend. Retrieved from <https://movingartsproject.nl/projecten/heim-de-kleine-prins/> [in Dutch].
3. Herts, I. et al. (2016). *Suchasnyi tanets. Osnovy teorii i praktyky: navchalnyi posibnyk*. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
4. Karmazina, M., & Shurbovana, O. (2006). “Instytut” ta “instytutsiia”: problema rozrizznennia poniat [“Intitute” and “institution”: A problem of delineation of concepts]. *Politychnyi menedzhment*, 4, 10–19 [in Ukrainian].
5. McCracken, G. (2005). *Culture And Consumption II: Markets, Meaning, And Brand Management*. Indiana University Press.
6. movingartsproject.nl — Verbindend, verbeeldend, verbazing. (n. d.). movingartsproject.nl — Verbindend, verbeeldend, verbazing. Retrieved from <https://movingartsproject.nl/> [in Dutch].

7. HEIM De Kleine Prins — [movingartsproject.nl](https://movingartsproject.nl/movingartsproject.nl). URL: <https://movingartsproject.nl/projecten/heim-de-kleine-prins/> (access date: 17.04.2023).
8. McCracken G. Culture And Consumption II: Markets, Meaning, And Brand Management. Bloomington: Indiana University Press, 2005. 226 p.
9. movingartsproject.nl — Verbinding, verbeelding, verbazing. URL: <https://movingartsproject.nl/> (access date: 17.04.2023).
10. Trienekens S.J. Participatieve kunst: Gewoon kunst in moeilijke omstandigheden. Rotterdam: V2_Publishing, 2020. 154 p.
11. Viktor Ruban, Diane Elshout. Interview about immersive site-specific dance-theater-performance "Little Prince" by Moving Arts Project., 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IOkd4H3DeIU> (access date: 17.04.2023).
7. North D. (2000). *Instytutsi, instytutsiina zmina ta funktsionuvannia ekonomiky* [Institutions, Institutional Change and Economic Performance], transl. I. Dziub. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
8. Plakhotniuk, O. (2020). *Ukrainske khoreografichne mystetstvo v konteksti svitovoi khudozhnoi kultury (suchasnyi polizhanrovyi dyskurs)* [Ukrainian choreographic art in the context of global artistic culture]. Lviv: SPOLOM, LNU im. Iv. Franka kaf. rezhysury ta khoreohr. [in Ukrainian].
9. Ruban, V. (2023, 15 april). *Interviu z Daian Elshaut pro imersyvnu site-specific tants-teatr-vystavu Malenkyi prynts vid M.A.P* [Interview with Diane Elshout about the impressive site-specific dance-theatre performance *The Little Prince* by M.A.P.] [Video]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=IOkd4H3DeIU>
10. Trienekens, S.J. (2020). *Participatieve kunst: Gewoon kunst in moeilijke omstandigheden*. V2_Publishing [in Dutch].
11. Ukraine Media Center. (2015, May 28). *Reforma chy imitatsiia: yakoiu maie buty stratehiia rozvytku kultury. UKMTs, 28 travnia 2015*. [Reform or imitation: What a strategy of development of culture must be. Ukrainian Media Centre, May 28, 2015]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=HGSp1ivyA_k [in Ukrainian].

Ruban V.

Contemporary Dance Interacting with Diverse Social Groups: Institutional Aspect and Cultural Impact

Abstract. Institutionally, contemporary dance in Ukraine is represented only in the curricula of state art educational institutions. As a result, contemporary dance and contemporary choreography are defined and studied according to the formal features and is framed as styles, forms, techniques, and trends. In addition, phenomena and projects of contemporary dance in Ukraine mostly are not considered, perceived, or studied in the context of the development of dance culture and physical culture in general, or the art of dance, choreography, and performing arts in particular. This extremely limits the understanding of the real influence and role of contemporary dance in mentioned contexts. The paper introduces the *Little Prince* art project of contemporary dance and the related projects of Moving Arts Project company (Netherlands), created in interaction with the social groups of the Transvaal district of the city of Amsterdam, by exploring the cultural impact and institutional aspect of project implementation, including their interrelation. The aim of the paper is to present the practice of contemporary dance in a wider context, to follow their integration into cultural processes, to reveal the interaction of contemporary dance with other institutions, as well as to briefly review the institutional representation of contemporary dance in the Netherlands and its current challenges.

Keywords: contemporary dance, modern dance, contemporary art, institution, art practices, social groups, cultural impact, social impact, social influences.

Стаття надійшла до редакції 20.02.2023

Олександр Островський Oleksandr Ostrovskiy
Аспірант, Національна музична академія України Postgraduate student, Ukrainian National Academy of Music
e-mail: o.ostrovskiy62@gmail.com | orcid.org/0000-0003-4870-2696

Взаємодія аудіального компонента з мітичним хронотопом фільму

Порівняння стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера

Interaction of Music and the Mythical Chronotope

Comparative Analysis of the Films by L. Visconti and F. Zeller

Анотація. Розглянуто взаємодію музики із мітичним хронотопом, який може бути присутнім у кінематографічній творчості того чи того режисера. Надано характеристику часовим та просторовим властивостям аудіального компонента в кіно. Залучено термінологічну базу, яка дозволяє детально окреслювати більшість варіантів часопросторової взаємодії музики у кінематографічному просторі. Здійснено припущення, що *fantastical gap* — момент переходу із простору *diegetic* до *nondiegetic* та навпаки, може мати ширше значення та застосування. Окреслено варіанти взаємодії музики із мітичним хронотопом, зокрема через конфлікти лінійного і циклічного часу, реального й ідеального простору. Зосереджено увагу на такій взаємодії у творчості класика італійського кіно Лукіно Вісконті, адже його фільмографія значною мірою пов'язана із категорією мітичного. Проведено аналіз епізодів двох стрічок режисера, в яких відбуваються часопросторові зрушення свідомості героїв. Проведено порівняння закономірностей поєднання музики та мітичного хронотопу у стрічках Л. Вісконті з дебютним фільмом франко-британського драматурга та режисера Флоріана Зеллера. Виявлено подібність у способі роботи режисерів із зображенням конфлікту мітичного простору з об'єктивною реальністю. Доведено, що залучення Ф. Зеллером цитат академічної музики виконує функції, подібні до аналогічного прийому у стрічках Л. Вісконті: в обох випадках такі цитати акцентують простір «ідеального». Обґрунтовано різницю у підходах режисерів, що полягає у виборі «ідеального» виміру героєм: для героїв Л. Вісконті — це міт, для персонажа Ф. Зеллера — об'єктивна реальність. Підсумовано, що на спосіб взаємодії музики із мітичним хронотопом можуть впливати не лише зовнішні фактори часопросторових зв'язків аудіо та відеодоріжок, а й внутрішньонаративні — наприклад, екзистенційний вибір героя.

Ключові слова: музика в кіно, міт, хронотоп, фільмографія Л. Вісконті, творчість Ф. Зеллера, фільм «Батько».

Постановка проблеми. Аудіальний компонент є невід'ємною складовою сучасного кінематографу. Оригінальні композиторські партитури, залучення цитат із популярної чи класичної музики, використання саунд-дизайну — ці та інші інструменти дозволяють режисерам створювати багаторівневі семантичні нашарування та збагачувати картини контекстами. Дослідження цих контекстів поглиблює розуміння глядачем закладених автором / авторами ідей.

Одним зі способів роботи із кінематографічним полотном є опора на міт, зокрема, через залучення режисерами питомих для мітичного сприйняття усвідомлень простору та часу, відмінних від усталених історично-хронологічних уявлень. Міт займає чільне місце у роботах класика італійського кіно Лукіно Вісконті (Luchino Visconti): так чи інакше категорія мітичного

проявляється у більшості фільмів режисера. Таке акцентування в поєднанні із типовим для режисера залученням музичних цитат із творів академічної традиції прокує до глибшого дослідження взаємозв'язку аудіального компонента фільмів режисера з їхнім мітичним хронотопом.

Опора на мітичний хронотоп не є рідкістю і для сучасного кінематографу. Окрім буквального цитування загальновідомих мітичних сюжетів, режисери вдаються до прийомів, подібних до тих, які бачимо у творчості Л. Вісконті. Така подібність стимулює до детальнішого вивчення цих кіноробіт та до їхнього порівняльного аналізу із фільмами Л. Вісконті. У дебютній стрічці франко-британського драматурга та режисера Флоріана Зеллера (Florian Zeller) «Батько» («Father», 2020) подібність з методом Л. Вісконті видається особливо рельєфною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Останніми роками зацікавлення українських науковців дослідженнями взаємодії аудіального та візуального компонентів у кіно зростає. Відсутність у світовій дослідницькій практиці одностайності щодо методології аналізу аудіовізуальної взаємодії у фільмах спричинена насамперед нетривалою як для виду мистецтва історією кіно, дозволяє обирати та апробувати на практиці різні теоретичні підходи. Тож праці А. Кузьменко [4], С. Леонтєва [7], та Н. Янковської [12] попри зовнішню спільність теми, розкривають різні аспекти музики як в українському, так і у світовому кіно.

Окрім цього, було проаналізовано та залучено до дослідження фундаментальні праці Ж. Дельоза (Gilles Deleuze) [16; 17], З. Лісси (Zofia Lissa) [8], М. Шіона (Michel Chion) [15], І. Зубавіної [2], присвячені специфіці взаємодії різних кіноелементів, зокрема звуку та музики.

Протягом останнього десятиліття теоретична база для досліджень звуку та музики в кіно значно розширилася завдяки роботам Е. Аудіссіно (Emilio Audissino) [13], Дж. Бюлера (James Buhler) [14], Д. Кулезік-Вілсон (Daniela Kulezic-Wilson) [20], Дж. Джо (Jeongwon Joe) [19]. Дослідники доповнюють термінологічний апарат, зважаючи на технологічні зрушення у кіно, розробляють нові підходи до аналізу фільмів певних жанрів, течій, шкіл, режисерів, тощо.

Утім, пропонований у дослідженні специфічний погляд на аудіовізуальну взаємодію у кіно в контексті мітичного хронотопу вимагає ширшої теоретичної бази, яка виходить за межі музикознавства і кінознавства. Так, важливим підґрунтям, що сформувало такий спосіб аналізу фільмів, стали класичні праці М. Еліаде [10; 11], Л. Леві-Брюля [6], Дж. Кемпбелла [3].

Метою статті є віднайдення закономірностей взаємодії аудіального компонента з мітичним хронотопом шляхом порівняльного аналізу стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера.

Завдання: окреслити можливі шляхи взаємодії звуку та музики із мітичним хронотопом, якщо його ознаки наявні у стрічці; проаналізувати взаємовпливи звуку і музики та мітичного хронотопу у кінематографічній творчості Л. Вісконті на прикладі кількох стрічок; співставити результати аналізу фільмів Л. Вісконті із аналізом дебютної стрічки Ф. Зеллера «Батько».

Виклад основного матеріалу. Звук та музика в кіно тісно пов'язані із категоріями часу та простору. Безперечно, музика як самостійне явище, розглянуте поза контекстом кінополотна, належить до категорії часу, адже завжди визначається певною тривалістю, а отже і точним відрізком часу, необхідного для її прослуховування. Окрім того, звуки та музика не можуть перебувати поза рухом. Зокрема, це зазначає З. Лісса: «Звукових явищ в статичному стані, тобто в незмінності щонайменше їхніх часових якостей, не існує. <... >

Змінність визначає структуру всіх звукових явищ, тобто їхнє становлення у часі, їхній характер часового плину» [8, с. 89].

Перебіг звукових явищ у часі завжди позначається єдиним вектором, який можна зобразити на лінійній часовій площині рухом «з минулого до майбутнього». Можливість повторення звукових структур, музичних тем, технічні прийоми зворотного руху аудіозапису не спростовують фактору лінійності. Повторення завжди звучатимуть у новому відрізку об'єктивного часу, а отже ніколи не ставатимуть буквальним поверненням у часі. Д. Кулезік-Вілсон аналізує час звучання музики так: «Музика за замовчуванням вважається темпоральним мистецтвом, адже її форма проявляється в часі. Як форма у становленні музика включає час, формує та структурує його, роблячи його чутним, у той же час вона сама розчиняється у часі. Завдяки творчому акту композиції / виконання, час трансформується у музичне тіло — “тісто”, яке формується та оживає завдяки звуку. <... > Завершена форма фільму чи музичного фрагмента визначає певний обмежений період часу, тож можна стверджувати, що тривалість цієї форми власне і є цією формою» [20, с. 94].

Виходячи із наявних концепцій музики та часу у структурі фільму, можна узагальнити, що музика — це завжди змінне, лінарне темпоральне явище, що формує час і водночас саме формується часом. Співставляючи таке уявлення з аналізом іманентних властивостей мітичного часу, якому притаманна циклічність та нерозривність із сакральним простором, музика як явище видається чужорідною міту саме через чітку прив'язку до часу та неможливість точного циклічного повторення / відтворення.

Варто розуміти, що зображений у фільмі час обмежується хронометражем стрічки, а отже може бути актуалізований як реальність тільки свідомістю глядача: «Коли глядач дивиться кінофільм, він частково перестає усвідомлювати власний психологічний час і певною мірою переноситься у зображуваний час. У центрі його свідомості — дія, яку він сприймає, а разом із нею і час цієї дії, але одночасно він зберігає усвідомлення і свого психологічного часу, який він — “покидає”, щоб зрозуміти зображені події» [8, с. 103].

Розвиваючи свої міркування, Д. Кулезік-Вілсон називає кіно єдиною формою, здатною маніпулювати власною темпоральною реальністю, в чому значну роль відіграє музика. Спираючись на праці К. Леві-Строса (Claude Lévi-Strauss), дослідниця називає музику «інструментом для знищення часу», адже сам момент слухання «знерухомлює плин часу» [20, с. 96]. Звісно мається на увазі психологічний час реальності глядача, натомість художній час стрічки стає «вказівником для символічної природи реальності, більшої, ніж та, яка нас оточує» [20, с. 106]. Тож музика як складова художнього часу діятиме за його законами, при цьому зберігаючи свої формальні особливості як явища.

Попри цілковиту належність до часового виміру, просторові категорії музики в кіно значною мірою розкриті сучасними дослідниками, виходячи із загальної специфіки кінопростору. Цю специфіку З. Лісса описує таким чином: «Через показаний у двох вимірах рух ми сприймаємо простір, предмети та їхній рух у трьох вимірах» [8, с. 92]. Утім, залежно від наративу, стрічка може мати додаткові просторові «надбудови», такі як зображення внутрішнього світу героїв або ж демонстрації фільму у фільмі чи театральній виставі. Звук у кінопросторі, за З. Ліссою, рухаючись, утворює відчуття просторовості — суб'єктивної категорії, сформованої сприйняттям глядача. Відповідно до цього, насправді глядач лише уявляє собі джерело звуку, який є частиною простору фільму, хоча насправді звук завжди надходить із динаміків. Цей феномен дозволяє говорити не лише про джерело звуку «всередині» простору фільму, а й наділяти звук та музику просторовими характеристиками.

Універсальний та найбільш загальний поділ усієї аудіальної партитури у просторі фільму визначає звуки та музику, що звучать закадрово (*nondiegetic*) та внутрішньокадрово (*diegetic*). Такий поділ нині приймає більшість дослідників музики в кіно. Проте надмірна узагальненість такої диференціації викликає справедливу критику серед науковців. Б. Нагарі (Benjamin Nagari) [21], до прикладу, пропонує відійти від такого надмірного спрощення та звернутися до методології, розробленої М. Шіоном [15].

Специфіка підходу М. Шіона до аналізу звуку у кіно базується на детальному аналізі як візуальної, так і аудіальної складових, які, зрештою, часто нерозривно поєднуються. Таку взаємодію дослідник називає *аудіовізуальним контрактом*. Для того, аби усвідомити це явище, М. Шіон пропонує здійснювати аналіз кожного елемента кінострічки окремо. Таким чином автор унаочнює те, що звук, позбавлений зображення, як і зображення, позбавлене звуку, діятимуть по-різному, аніж у момент їхнього одночасного відтворення.

Розуміючи невіддільність звукового та музичного ряду від візуального, М. Шіон розкриває багатогранність можливостей просторової взаємодії аудіального виміру у кіно, пропонуючи деталізований поділ «всередині» виміру *diegetic*, при цьому залишаючи цілісним *nondiegetic*. Так, у схемі М. Шіона *diegetic* має дві підкатегорії: *onscreen* — якщо звук та зображення з'являються одночасно — та *offscreen* — коли звук певний час випереджає зображення і приховує джерело свого походження (такий прийом типовий для горагорів). Проблему «ускладнених» просторових властивостей, про які йшлося вище, М. Шіон вирішує введенням термінів *on-the-air* для аудіальних явищ, що відтворюються через технічні пристрої та *internal* для звукових пластів всередині свідомості героїв.

Схема М. Шіона попри свою деталізованість все ж не окреслює усіх можливих закономірностей

просторовості звуку, що на практиці трапляються у кіно. Одним із поширених прийомів роботи зі звуком, до прикладу, є перехід звуку та музики із простору *nondiegetic* у *diegetic* чи навпаки. У сучасних дослідженнях трапляється термін *fantastical gap* (буквально — «фантастичний розрив»), що позначає такий феномен. Зокрема, це явище пояснює Р. Стілвелл (Robynn Stilwell): «Межова сфера — *fantastical gap* — це перетворюваний простір, нашарування, перехід між стабільними станами. Хоча така географія може бути абстрактною та навіть стерильною з точки зору фотонів, але з точки зору руху крізь цей розрив між *diegetic* та *nondiegetic* ця траєкторія набуває наративу та переживання. Це не випадкові моменти: це важливі моменти одкровенень, символізму, емоційного залучення у фільмі та поза ним. Фільми навчили нас будувати нашу феноменологічну географію, і коли ми нею не керуємо, то не лише відчуваємося незручно, а й стаємо відкритими до будь-яких напрямів. Ця множинність можливостей робить *fantastical gap* водночас видимим та фантастичним, адже він змінює не тільки стан моменту фільму, а й ставлення до нього глядача» [22, с. 200]. Ця теза є надзвичайно важливою в контексті подальшого аналізу стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера, адже саме *fantastical gap* стає одним із тих прийомів, завдяки яким режисери підкреслюють ключові драматургічні моменти фільмів.

Попри те, що загальноживаний варіант *fantastical gap* пояснює перехід лише між просторами *diegetic* та *nondiegetic*, все ж можна припустити, що «розриви» між іншими просторовими категоріями спричинять схожий ефект. Зокрема, для режисерів, фільми яких взято до аналізу, притаманне заглиблення у психологічні виміри своїх героїв. Характерною ознакою як пізніх фільмів Л. Вісконті («Смерть у Венеції» («*Morte a Venezia*»), «Людвіг» («*Ludwig*»), «Родинний портрет в інтер'єрі» («*Gruppo di famiglia in un interno*»)), так і дебютної стрічки Ф. Зеллера є формування героями власних суб'єктивних мітичних часпросторів, які перебувають в екзистенційній боротьбі з об'єктивною дійсністю. Реальність соціуму, з яким борються герої, керується не мітичною незмінністю в циклічності (про таке уявлення міту пише, зокрема, М. Еліаде [10]), а фатальною конечністю та руйнацією, яка притаманна постійно змінному історичному часу. До прикладу, медієвіст Ж. Ле Гофф (Jacques Le Goff) [5] вказує на те, що вже в епоху Середньовіччя уявлення про історію базувалося на порівнянні з шістьма етапами людського життя. Вважалося, що людство перебуває на останньому з них. Такі апокаліптичні припущення тогочасних мислителів утверджують думку про те, що історичний час — незворотний та конечний, а отже фатальний.

Зважаючи на зазначену специфіку роботи режисерів із кінематографічним часпростором, видається доцільним звертати увагу не тільки на *fantastical gap* у його звичному розумінні, а й на ті аудіальні епізоди,

які позначатимуть межу між суб'єктивним мітичним хронотопом персонажа та історично спрямованою реальністю.

Питанню часопросторових закономірностей у фільмах Л. Вісконті приділяв увагу, зокрема, Ж. Дельоз у своїй праці «Кіно» [16; 17]. У ній філософ розмірковує над мотивом «розпаду», «руйнації» сталих ідеалів, який домінує у фільмографії Л. Вісконті. Автор пояснює, що цієї руйнації можливо було уникнути, якби щось було вдіяно вчасно. Тож Ж. Дельоз окреслює природу фільмів Вісконті символом «кристалу, який руйнується» та характеризує відчуття часу героями словосполученням «надто пізно». Цей мотив втрати часу з'являється в монолозі Ашенбаха про пісочний годинник в одному з його спогадів: «Нашим очам здається, що пісок висипається тільки в кінці, і поки цього не трапиться, про це і не варто думати. До останнього моменту, коли більше не залишилося часу, щоб подумати про це».

Розвиваючи свою ідею, Ж. Дельоз пов'язує категорію «надто пізно» із певними одкровеннями, які розкриває глядачам режисер: «Як відчуте одкровення, — “надто пізно” стосується єдності природи та людини, що утворює світ або середовище. А як одкровення чуттєве, воно перетворює цю єдність в особистісне. Саме таке хвилююче одкровення музиканта у фільмі “Смерть у Венеції”, коли хлопчик допомагає йому зрозуміти те, чого не вистачає його творчості: чуттєву красу» [17, с. 96].

Таке усвідомлення героя можливе завдяки апеляціям його свідомості до минулого, оцінці пройденого шляху. Шлях у цьому випадку — суб'єктивний мітичний хронотоп героїв Вісконті. Їхня проблема полягає у намаганні повернутися у часі шляхом відновлення простору, який існував колись. Це є неможливим для історичного хронотопу, адже насправді «відтворення» простору з минулого не повертає в сучасність раніше той простір, що існував раніше, а створює цілковито новий. Саме тому і намагання «повернення» у часі зазнає невдач. Тож герої фільмів Л. Вісконті зрештою усвідомлюють марність руху назад та водночас неможливість просування вперед. Їм залишається тільки перебування в уявному, створеному ними суб'єктивному часопросторі.

Пізнім стрічкам Л. Вісконті притаманне поєднання категорії священного часопростору із категоріями спогаду та ностальгії. Священним Центром для героїв може ставати будинок дитинства («Vaghe stelle dell'Orsa»), власна домівка героя, що зберігається в автентичній первинності («Gruppo di famiglia in un intero») або ж відтворення такої домівки, своєрідне перенесення Центру до нового простору («Morte a Venezia»). Така побудова героями власного мітичного Космосу безперечно пов'язує їхню свідомість із минулим, а предмети, що їх оточують, утворюють реконструкцію подій, стаючи тригерами спогадів, подібно до прустівського печива «Мадлен». Важливо, що головний герой Марсель

свідомо намагається відтворити світ дитинства: «Я відставляю філіжанку й іду до голови по розум. Саме йому шукати істину. Але де? Болісне вагання збиває його щоразу, як розум відчуває, що здолав самого себе; адже це він, шукач, і є тим темним обширом, у якому має ритися, й де все його знаряддя не дасть йому нічогоісінько. Шукати? Не лише: й творити! Розум стоїть віч-на-віч перед чимось таким, чого ще немає й що тільки він може збагнути, а потім осяяти» [9, с. 54].

Не тільки віднайдення світу, а й його створення — ось важлива ознака спогаду. Аналізуючи часопросторові взаємодії в авторському кіно середини ХХ століття, І. Зубавіна звертається до категорій «рух-образ» та «час-образ», запропонованих Ж. Дельозом. Домінування «часу-образу» над «рухом-образом», за Ж. Дельозом, припадає на перші стрічки режисерів-неореалістів, в яких акценти зміщуються із зовнішніх послідовностей подій на внутрішній стан людини, яка самоусвідомлюється через спогади. «Притягнення» свідомістю спогаду через просторові тригери завжди утворюватиме новий часопросторовий вимір, адже минуле не відтворюється у пам'яті буквально, а проникає у теперішнє, стає його частиною. І. Зубавіна зазначає: «Час існує у формах простору як передінтенційний фермент пам'яті. При реконструкції фрагментів призабутих споминів (тих, що “випали” з актуальної пам'яті) виникають деформації. Відтворення подій минулого за допомогою пам'яті означає колізію між справжнім та удаваним, ілюзорним та реальним» [2, с. 225].

Персонажам пізніх стрічок Л. Вісконті притаманна саме така деконструкція реальності. Флешбеки їхньої свідомості стають деструктивними щодо їхнього об'єктивного часопростору, руйнують його «ізсередини». Виходячи з думки про належність героїв стрічок Л. Вісконті до виміру міту, можна припустити, що така руйнація відбувається через бажання людини протидіяти законам мітичної реальності. Циклічність мітичного часу зумовлена регулярністю ритуалів, які відтворюють космогонічний час. Ба більше, міт передбачає особливий священний простір — Центр — для здійснення цих ритуалів: це може бути храм або дім, створений із Хаосу Космос. Утім, підміна ритуальної дії спогадом суттєво змінює дійсність: замість «перезавантаження» циклу, перебування у мітичному часопросторі людина звертається до конкретного моменту з минулого, визнаючи лінійність та безповоротність часу. Крім того, спогад змушує усвідомити незворотність та кінченість часу, адже обов'язково деформує реальність. Спогад не в змозі повернути згаданий момент, на відміну від ритуалу, який у найменших деталях та без змін відтворює дії першопредків. «Відречення» героїв від ритуалу на користь спогаду акцентує вектор незворотності у роботах Л. Вісконті.

Проблема вісконтівських персонажів пізнього періоду впливає із бажання створити власний «ідеальний»

часопростір, при тому, що герой перебуває у несприятливих для цього обставинах. Вибудований протагоністами Л. Вісконті Космос завжди апелює до втраченого минулого: щасливе сімейне життя в Ашенбаха («Morte a Venezia»), лицарські романи у Людвіга («Ludwig»), ідилічні сімейні портрети у Професора («Gruppo di famiglia in un intero»). Проте усі герої безсилі перед викликами реального світу (для їхньої свідомості — Хаосу), що вривається до їхнього життя, руйнуючи ідилію. Таким чином, знищення мітичного світу, особистий апокаліпсис персонажів відбувається одночасно як ззовні (втручанням об'єктивної реальності), так і зсередини (деформованими спогадами).

Власне, *fantastical gap* музичного матеріалу між об'єктивним часом та часом спогадів створює особливе акцентування в наративах фільмів Л. Вісконті, позначаючи моменти одночасної руйнації мітичного світу героя зовнішніми та внутрішніми факторами. Зокрема, такий ефект працює у стрічках «Morte a Venezia» та «Gruppo di famiglia in un intero».

У «Morte a Venezia» такий епізод спостерігаємо під час звучання Багатеї а-молл (WoO 59) Л. Бетховена, більш відомої за назвою «До Елізи». Звучання цієї п'єси у стрічці умовно можна розділити на два епізоди: гра Тадзіо [01:13:28–01:14:55] та виконання повією Есмеральдою [01:15:26–01:18:00].

На важливість цього епізоду фільму вказує кілька обставин:

- епізод відбувається у момент екзистенційного вибору Ашенбаха — він остаточно розуміє неможливість свого повернення із охопленого епідемією міста;

- герой стрічки прибуває до Венеції на кораблі, названому «Есмеральда», тож лише в цьому епізоді глядач дізнається, яке психологічне потрясіння стало причиною самотньої венеційської подорожі Ашенбаха;

- передає епізоду фрагмент четвертої частини Третьої симфонії Малера із вербальним текстом з Ф. Ніцше «O Mensch! Gib Acht!» («О, людино! Слухай!»); контраст масштабної симфонічної фактури Г. Малера із тихим награванням мелодії «До Елізи» концентрує увагу глядача, утворюючи тиху кульмінацію фільму;

- зрештою, наявність саме у цьому епізоді *fantastical gap* маркує часопросторові дифузії у свідомості Ашенбаха, об'єктивна реальність з цього моменту підмінюється суб'єктивними уявленнями героя.

Ашенбах чує багатель у лобі готелю, коли йому повідомляють, що немає причин хвилюватися через епідемію. Тадзіо награв мелодію однією рукою без супроводу, починаючи з такту 8 (відхилення в до-мажор) і до кінця розділу А (тт. 1–22). При цьому хлопчик випускає тт. 12–13 та уникає постійного повторення ввідного тону до домінанти. Тадзіо завершує розділ А та після паузи починає його спочатку вдруге. Цього разу він повторює репризу тт. 1–8 та завершує тему в т. 9 — відхиленні в до-мажор.

Після завершення розмови Ашенбаха зі швейцаром мотив повертається знову із т. 8. Розділ А проводиться хлопцем до кінця з поверненням до т. 1. Тадзіо знову виконує передбачену нотним текстом репризу, в якій розв'язання в тоніку в т. 2 звучить уже в спогадах Ашенбаха.

Ашенбах приходить до борделю, де господиня сповіщає повію Есмеральду про прибуття клієнта. Дівчина виконує п'єсу вже із супроводом. Її гра починається із т. 2 і триває безперервно та без реприз до завершення епізоду В (тт. 22–35). Виконання обривається на домінантовому тоні, так і не розв'язавшись у тоніку. Після наданої послуги Есмеральда знову береться до гри, але музика обривається у т. 3 — знову на домінантовому тоні. Візуальний ряд, натомість, повертається до об'єктивної реальності героя.

Вибір режисером саме цієї п'єси спонукає дослідника замислитись не лише над її семантичним значенням у конкретному епізоді фільму, а й над тим, чи враховував режисер можливі семантичні нашарування, які додає обраний музичний фрагмент. Власне, інтерпретування єдності *diegetic* та *internal* із сюжетними перипетіями може бути аргументованим як через специфіку музичного тексту, так і через набутий твором позамузичний, загальнокультурний контекст.

Виходячи із іманентно музичної логіки, одразу помічаємо амбівалентність виконання Тадзіо та Есмеральди. Їхня гра багатеї характеризується одночасно і єдністю, і контрастністю. Єдність полягає у виконанні одного й того ж музичного твору, крім того, награвання Тадзіо одразу продовжується грою Есмеральди. Контрастність цих виконань полягає не лише в одноголосному проведенні хлопця та акомпанованому дівчини, а й в епізодах, які вони грають. Тадзіо не виходить за рамки епізоду А, постійно перебуває у сфері тоніко-домінантних співвідношень та «заціклює» тему поверненням до реприз. Характерно, що проведення Тадзіо завершуються тонікою. Есмеральда ж не зупиняється на репризах, сміливо продовжує грати розділ В та щоразу обриває свою гру на домінанті.

Таким чином, через п'єсу Л. Бетховена режисер показує парадоксально протилежні виміри існування людини: з одного боку, глядач бачить, як у свідомості Ашенбаха відбувається усвідомлення хлопця як сексуального об'єкта через буквальне порівняння із повією, з іншого — режисер демонструє принципову різницю між цими героями. Тадзіо — юний та недосвідчений хлопець і лиш приблизно уявляє собі почуття. Есмеральда навпаки демонструє сміливість та впевненість, вільно рухається вперед, не озираючись на минуле.

Спосіб виконання героями твору Л. Бетховена дозволяє сприймати їхні образи в контексті мітичних часопросторових орієнтирів, наявних у стрічці. Тадзіо — частина циклічного міту, якому притаманне існування у вічному поверненні, що доводить постійне повторення ним теми рефрену. Есмеральда натомість належить

лінійному та кінцевому часу, адже її виконання характеризується відмовою від циклічності та безупинним рухом вперед. Співставлення цих двох образів акцентує проникнення історичного часу до циклічного міту, заявленого у структурі стрічки від початку.

У «Gruppo di famiglia in un intero» також виникає вимір спогадів та марень Професора, щоправда, особливим чином: з одного боку, він з'являється під впливом появи у житті героя «сім'ї», але з іншого — кадри зі спогадами проникають у тканину фільму несподівано, поза зовнішніми тригерами, як це було в інших стрічках режисера. Схожий прояв спогадів описує Ж. Дельоз у праці «Марсель Пруст і знаки»: «Мимовільна пам'ять іде від актуального теперішнього до теперішнього, яке — “було”, тобто до чогось, що було і чого більше немає, не більше того. Відповідно, минуле мимовільної пам'яті відносне двічі: відносно до теперішнього, яке було, але також відносно теперішнього, для якого воно тепер стає минулим. Іншими словами, така пам'ять не вловлює минуле безпосередньо: вона його знову поєднує із теперішнім» [1, с. 84].

Тож відмінність мимовільних спогадів від тих, які герой навмисно формує під впливом зовнішніх тригерів, полягає у тому, що вони буквально «проникають» до його нинішньої реальності, стаючи її частиною. Візуальний прояв твердження Ж. Дельоза знаходимо у «Gruppo di famiglia in un intero». Професору у спогадах являються епізоди із матір'ю та дружиною. Обидві героїні звертаються до нього «колишнього», але в діалог із ними вступає сучасний Професор, тож два простори у різних хронологічних рамках поєднуються воедино, утворюючи новий, неіснуючий досі хронотоп.

Музичний супровід підкреслено маркує мандрівку свідомості Професора. В оригінальному саундтреку, створеному Франко Маніно (Franco Manino), з'являються дві нові теми: «Dolcezza pensosa» («Солодка думка») [01:01:37–01:02:31; 01:24:39–01:25:17] та «Abbandoni» («Покинуті, самотні») [01:08:12–01:09:40; 01:46:17–01:48:43]. Перша тема супроводжує появу матері, а друга, відповідно, — дружини героя. Проте якщо матір з'являється у кадрі двічі, як і лейтмотив її появи, то тема дружини вдруге проводиться за відсутності героїні в епізоді.

Тема «Abbandoni» є інтерпретацією Франко Манніно другої частини *Andante* із «Sinfonia concertante» Es-dur (К. 364) В. А. Моцарта. У фільмі композитор залишає лише зовнішні ознаки моцартівського твору, зберігаючи тільки перший період зазначеної вище частини. Оркестр збільшено кількісно, тож його звучання стає більш насиченим; гармонізація змінена — замість очікуваної тоніки чи домінанти звучать зменшені септакорди чи відхилення; соло виконують кларнет та гобой. Крім того, тема звучить у значно повільнішому темпі, а у низьких струнних рівну пульсацію восьмими замінено на пунктирний

ритм — ці засоби виразності уподібнюють музичний матеріал до траурної ходи.

Поява у стрічці музики quasi-Моцарта підтверджує основний формотворчий прийом режисера — створення суб'єктивної реальності Професора, повністю складеної зі зразків мистецтва кінця XVIII століття. Саме наявність фактологічних зрушень у візуальному та аудіальному рядах доводить втрату героєм зв'язку з об'єктивною реальністю та її підміну у свідомості власним мігом.

В обох зазначених стрічках музика виконує функцію тригера спогаду. Б. Хеккнер (Berthold Hoesckner) зазначає: «Оскільки музика прикріплюється до образу, об'єкт стає прикріпленим до музики, що стає мнемонічним інструментом.<...> Музика не просто пов'язана із перенесенням специфічних образів, але у водночас стимулює уяву. Інакше кажучи, музика може викликати спогади, але й може створювати їх заново» [18]. Таким чином, музика стає тригером спогадів та впливає на мітичний часопростір героїв, руйнуючи його ззовні та зсередини.

У фільмі «Батько» Ф. Зеллера (2020) спостерігаємо схожу закономірність роботи зі звуковим виміром. Стрічка розповідає історію чоловіка, хворого на деменцію. Його недуга спричиняє ментальні зрушення, що проявляються у різноманітних мареннях, втраті пам'яті, створенні альтернативних суб'єктивних реальностей. Майже всі події фільму відбуваються в одному просторі — квартирі батька, яка уподібнена до священного простору мітичного суб'єкта. Таке значення домівки для героя проявляється в неодноразових повтореннях ним тези про те, що це саме його (курсив мій — О. О.) квартира. Тож певним чином цей простір сакралізується персонажем саме через присвоєння його собі. Про таке формування сакрального простору пише, зокрема, М. Еліаде: «Щоб жити у Світі, необхідно його створити, але жоден Світ не може народитися у Хаосі, однорідності та відносності мирського простору. Віднайдення чи проєкція точки відліку — Центру — рівнозначні Створенню Світу» [10, с. 260].

Важливе значення у стрічці також відіграє час. Як і у випадку із фільмами Л. Вісконті, у «Батькові» відбувається зіткнення історичного лінійного часу із циклічним часом суб'єктивного міту героя. Утім, на противагу героям Вісконті, які сприймали об'єктивну реальність як ворожий часопростір, герой Ентоні Гопкінса намагається вирватися з власних ментальних блукань у звичну реальність. Це позначається, зокрема, його нав'язливою необхідністю мати в полі зору годинник, таким чином контролюючи час.

Тож, говорячи про категорії простору та часу у фільмі Ф. Зеллера, можна дійти висновку, що вони функціонують у подібний до стрічок Л. Вісконті спосіб: обидва режисери вибудовують наративи крізь призму конфлікту суб'єктивного мітичного хронотопу з об'єктивною реальністю. Та все ж помітні й певні розбіжності. Ф. Зеллер чітко диференціює «норму»

та «відхилення», тож «блукання» його персонажа у суб'єктивній дійсності маркується як проблема, з якою герой постійно бореться, намагаючись «закріпити» свою свідомість в об'єктивній реальності. У Л. Вісконті ж суб'єктивний вимір стає можливістю втечі протагоніста від руйнації у власний «ідеальний» світ.

Музична складова «Батька» сформована винятково із цитат академічної традиції. У цьому також помітні спільність роботи із саундтреком у Л. Вісконті та Ф. Зеллера. Умовно музику у фільмі можна поділити на дві великі групи: звучання фрагментів твору Л. Ейнауді «Seven Days Walking» та цитати відомих оперних арій («What power art thou» з «Короля Артура» Г. Перселла, «Casta Diva» з «Норми» В. Белліні, «Je crois entendre encore» із «Шукачів перлів» Ж. Бізе)¹.

Музика Л. Ейнауді залучена лише у просторі *nondiegetic*. Стиль композитора характеризується мінімалістичними композиторськими засобами: камерний склад інструментів, невеликий звуковисотний діапазон, помірні динаміка, короткі фрази, що повторюються та набувають значення патерну. Власне, повторюваність патерну формує у слухача враження нескінченності композиції, що влучно поєднується з ідеєю нескінченно циклічного відтворення міту. Не випадково музика Л. Ейнауді з'являється у моменти ключових зрушень у суб'єктивному світі батька та позначає втрату ним орієнтирів лінійного часу. До прикладу, фрагменти з «Seven Days Walking» звучать у моменти зміни візуального образу доньки [00:20:02–00:22:36; 00:25:29–00:26:05] або ж звичного вигляду квартири [01:01:37–01:02:35]. Таким чином, саундтрек із музикою Л. Ейнауді супроводжує заглиблення героя у власний суб'єктивний міт та водночас маркує втрату ним об'єктивної реальності.

Закономірно, що залучені до стрічки арії використані для позначення часу об'єктивної дійсності. На противагу музиці Л. Ейнауді, відомі оперні фрагменти характеризуються наскрізним розвитком, яскравою мелодичною лінією, насиченим оркестровим супроводом. Їхня відомість для слухача та підкорення законам класичної гармонії створюють можливість «передбачити» події, що відбуватимуться у музиці. Можна припустити, що це і є причиною любові батька до цієї музики: у більшості епізодів [00:01:00–00:02:48; 00:07:58–00:13:15; 00:47:06–00:49:18] арії з'являються спершу *nondiegetic*, за допомогою *fantastical gap* (а отже підкреслюється важливість цього епізоду) переходять у *on-air*, і зрештою глядач бачить у кадрі героя, який або в навушниках, або через приймач слухає цей твір. Утім, намагання батька повернути лінійне сприйняття дійсності через

слухання арій завжди увінчується поразкою: твір не сягає свого завершення, натомість обривається зовнішніми чинниками — технічною несправністю програвача чи появою в квартирі інших людей.

Таким чином, робота з музичною складовою у фільмі Ф. Зеллера має кілька особливостей, що єднає її зі способом залучення музики Л. Вісконті. По-перше, обидва режисери схильні використовувати вже існуючі музичні твори, «надбудовуючи» контексти своїх стрічок. По-друге, музична складова зазнає чіткої диференціації в контексті конфліктних хронотопів фільмів: до прикладу, у Л. Вісконті такий поділ помічаємо у «Смерті у Венеції», де музика Г. Малера у *nondiegetic* апелює до виміру «ідеального» міту Ашенбаха, а твори простору *diegetic* підкреслюють руйнацію реального світу.

Утім, спосіб сприйняття дійсності протагоністами впливає і на модус сприйняття глядачем на перший погляд ідентичного шляху роботи із музичною тканиною у фільмі. Оскільки для Л. Вісконті саме міт є бажаним простором героїв, «ідеальна» музика академічної традиції позначатиме їхню належність до нього. У Ф. Зеллера оперні арії, не втрачаючи свого «ідеального» значення для протагоніста, все ж маркують об'єктивну дійсність. Варто зазначити, що для Л. Вісконті також є характерним прийом «приниження» високих музичних жанрів задля демонстрації руйнації «ідеального» простору міту героїв (виконання Етюдів ор. 10, № 3 Ф. Шопена на губній гармошці у стрічці «La terra trema», спів баса «Liebestod» із «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера тощо). Ф. Зеллер також препарує класичні теми, зокрема, через їхнє звучання *on-air* та примусове переривання, але таким чином позначає неможливість конструкції світу в об'єктивній реальності героя.

Висновки. Взаємодія аудіального компонента із мітичним хронотопом стрічки може бути аналізована крізь призму часових та просторових характеристик, які завжди присутні у багаторівневій структурі кінематографічного полотна. Темпоральність музичних явищ є очевидною, але кіно наділяє музику певною просторовістю. Просторові характеристики окреслюються джерелом походження звуку і музики та їхнім рухом. Так, для позначення аудіальних явищ у просторі кіно доцільно послуговуватися термінами *nondiegetic*, *diegetic*, *fantastical gap*, *on-air*, *internal* тощо. Співставлення часопросторових характеристик музики з особливостями мітичного хронотопу дозволяє розкривати багатозначні семантичні коди, закладені авторами стрічки.

Аналіз кінематографічної творчості Л. Вісконті з точки зору взаємодії музики із мітичним хронотопом, наявним у стрічках режисера, дозволив ствердити, що музика відіграє ключову роль не лише у формуванні загальної структури стрічок, а й позначає основні моменти ментальних зрушень героїв, впливає на їхній екзистенційний вимір, вказує на межу між мітичною циклічністю та історичною лінійністю.

¹ Усі названі твори подаються у титрах стрічки. Наводимо їхній музикологічний аналіз для розуміння специфіки залучення музичних фрагментів у фільмі.

Дебютна стрічка Ф. Зеллера розкриває схожі проблеми, що й фільми Л. Вісконті, однак крізь призму зворотного погляду на них. Так, спільними для режисерів рисами є побудова нарративу за допомогою конфлікту суб'єктивного міту героя із об'єктивною реальністю, використання музичних цитат у схожий спосіб, подібність взаємодії музики та мітичного хронотопу. Утім, принципова різниця полягає у виборі героями стрічок «ідеального» простору. Якщо для персонажів Л. Вісконті ним стає міт, то для батька у фільмі Ф. Зеллера — об'єктивна реальність. Тож на спосіб взаємодії музики із мітичним хронотопом можуть впливати не лише зовнішні фактори

часопросторових зв'язків аудіо та відеодоріжок, а й внутрішньонаративні — наприклад, екзистенційний вибір героя.

Перспективи подальших розвідок видаються актуальними, адже порівняння фільму сучасного режисера із творчістю класика європейського кіно довело, що взаємодія музики із мітичним хронотопом у стрічках не є поодиноким явищем у творчості одного митця, а може проявлятися у різний спосіб. Це дозволяє припустити, що віднайдений методологічний інструментарій може бути дієвим і для аналізу інших стрічок щонайменше авторського кіно.

Література

1. Делёз Ж. Марсель Пруст і знаки. Санкт-Петербург: Алтейя, 1999. 189 с.
2. Зубавіна І. Час і простір у кінематографі. Київ: Щек, 2008. 447 с.
3. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой. Львів: Видавництво Terra Incognita, 2020. 416 с.
4. Кузьменко А. М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ — початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2021. 222 с.
5. Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовікового Запада. Москва: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. 376 с.
6. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: ОГИЗ, 1937. 533 с.
7. Леонтьев С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.33. Київ, 2019. 201 с.
8. Лисса З. Естетика кіномузики. Москва: Музыка, 1970. 495 с.
9. Пруст М. На Сваннову сторону. Київ: Золоті ворота, 2012. 380 с.
10. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Москва: Ладомир, 2000. 414 с.
11. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва: Академический Проект, 2010. 240 с.
12. Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 270 с.
13. Audissino E. *Film/Music Analysis*. Southampton: Palgrave Macmillan, 2017. 245 p.
14. Buhler J. *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press, 2019. 334 p.
15. Chion M. *Audiovision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994. 239 p.
16. Deleuze G. *Cinema 1. The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 264 p.
17. Deleuze G. *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 362 p.
18. Hockner B. *Transport and Transportation in Audiovisual Memory // Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press. P. 163–183.

References

1. Audissino, E. (2017). *Film/Music Analysis*. Southampton: Palgrave Macmillan.
2. Buhler, J. (2019). *Theories of the Soundtrack*. New York, NY: Oxford University Press.
3. Campbell, J. (2020). *Tysiacholykyi heroi* [The Hero with a Thousand Faces]. Lviv: Terra Incognita [in Ukrainian].
4. Chion, M. (1994). *Audiovision: Sound on Screen*. New York, NY: Columbia University Press.
5. Deleuze, G. (1986). *Cinema 1. The Movement-Image*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
6. Deleuze, G. (1989). *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
7. Deleuze, G. (1999). *Marsel Prust i znaky* [Marcel Proust and Signs]. Saint Petersburg: Alteia [in Russian].
8. Eliade, M. (2000). *Mif o vechnom vozvrashchenii* [The Myth of the Eternal Return]. Moscow: Ladomir [in Russian].
9. Eliade, M. (2010). *Aspekty mifa* [Aspects of a Myth]. Moscow: Akademicheskii Proekt [in Russian].
10. Hockner, B. (2007). *Transport and Transportation in Audiovisual Memory*. In: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema* (pp. 163–183). Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
11. Iankovska, N. O. (2017). *Tvorchist Volodymyra Hronskoho v konteksti tradytsii ukrainskoi kinomuzyky* [Volodymyr Hronskyi's work in the context of Ukrainian cinema music tradition] (Unpublished doctoral dissertation, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine) [in Ukrainian].
12. Joe, J. (2016). *Opera as Soundtrack*. London, New York: Routledge.
13. Kulezic-Wilson, D. (2015). *The Musicality of Narrative Film*. London: Palgrave Macmillan UK.
14. Kuzmenko, A. (2021). *Muzyka v ukrainskomu ihrovomu kino ostannoi tretyny XX — pochatku XXI stolittia: spetsyfika funktsionuvannia v khudozhnii strukturi filmu* [Music in Ukrainian feature films of the last third of the twentieth through to the early twenty-first century: The specifics of functioning in the artistic structure of the film]. (Unpublished doctoral dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].
15. Le Goff, J. (1992). *Tsyvylizatsiya srednevekovoho Zapada* [Medieval Civilization]. Moscow: Izdatelskaia gruppa Prohress, Prohress-Akademiiia [in Russian].

19. Joe J. *Opera as Soundtrack*. London; New York: Routledge, 2016. 224 p.
20. Kulezic-Wilson D. *The Musicality of Narrative Film*. London: Palgrave Macmillan UK, 2015. 230 p.
21. Nagari B. *Music as Image: Analytical Psychology and Music in Film*. London: Routledge, 2017. 180 p.
22. Stilwell R. *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic // Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2007. P. 184–204.
16. Leontiev, S. (2019). *Kompozytorski tekhnologii v muzychnii praktitsi amerykanskooho ihrovoho kinematohrafa* [Composition technologies in the music of American films] (Unpublished doctoral dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].
17. Levy-Bruhl, L. (1937). *Sverkhestestvennoie v pervobytnom myshlenii* [Primitives and the Supernatural]. Moscow: OGIZ [in Russian].
18. Lissa, Z. (1970). *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of Film Music]. Moscow: Izdatelstvo Muzyka [in Russian].
19. Nagari, B. (2015). *Music as Image: Analytical Psychology and Music in Film*. London: Routledge.
20. Proust, M. (2012). *Na Svannovu storonu* [Swann's Way]. Kyiv: Zoloti vorota [in Ukrainian].
21. Stilwell, R. (2007). *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic*. In: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema* (pp. 184–204). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
22. Zubavina, I. (2008). *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinematography]. Kyiv: Schek [in Ukrainian].

Ostrovskiy O.

Interaction of Music and the Mythical Chronotope: Comparative Analysis of the Films by L. Visconti and F. Zeller

Abstract. The paper addresses the interaction of music with a mythical chronotope in the cinematographic work. The temporal and spatial properties of the audio component in cinema were characterized. A terminological basis, which allows outlining most of the variants of spatio-temporal interaction of music in the cinematographic space in detail, is provided. It is assumed that the *fantastical gap*—the moment of transition from *diegetic* to *nondiegetic* space and vice versa—can have a wider meaning and application. Variants of the interplay of music with the mythical chronotope are described due to the conflicts of linear and cyclic time, real and ideal space. The paper focuses on such interaction in the works of the classic Italian cinema director Luchino Visconti because his filmography is largely associated with the category of the mythical. The episodes of the director's two films, in which the characters' consciousness shifts in time and space occur, are analyzed. A comparison of the regularities of the combination of music and the mythical chronotope in L. Visconti's films with the debut of one of the Franco-British playwright and director Florian Zeller is performed. The similarity in the way the directors work with the depiction of the conflict between the mythical space and objective reality is revealed. It was proven that F. Zeller's use of academic music citations functions similarly to the corresponding technique in L. Visconti's films: in both cases, such quotes emphasize the space of the "ideal." The difference in the directors' approaches is justified, which consists in choosing the "ideal" dimension of the hero: for the characters of L. Visconti, it is a myth, while for the characters of F. Zeller, it is an objective reality. It is concluded that the way music interacts with the mythical chronotope can be influenced not only by external factors of the spatio-temporal connections of audio and video tracks but also by intra-narrative ones—for example, the existential choice of the hero.

Keywords: film music, myth, chronotope, L. Visconti's filmography, F. Zeller's film, the film "Father".

Стаття надійшла до редакції 10.01.2023

Культуротворення
і особистість

Culture creation
and personality

Hennadii Kabka Геннадій Кабка

Ph.D. in Art Studies, associate professor, Department of Solo Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оперного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

e-mail: kabka@ukr.net | orcid.org/0000-0001-5651-5554

Oxana Kazantseva-Kabka Оксана Казанцева-Кабка

Lecturer, Department of Bandura, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Викладач кафедри бандури, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

orcid.org/0009-0006-7092-4091

Ukrainian Vocal School of the 1950s–1970s in the Personal Memoir Writings The Sociocultural and Artistic Aspects

Українська вокальна школа 1950–1970-х в особових текстах мемуарного характеру Соціокультурний та мистецький аспекти

Abstract. The paper attempts to consider the personal writings of the figures of 1950s–1970s Ukrainian vocal art from the standpoint of contemporary art research. Personal writings of Borys Hmyria, Bohdan Hnyd, Lilia Lobanova, Yevhenia Miroshnychenko, Kostiantyn Ohnievoi, and Klavdia Radchenko reveal cultural and historical processes of the era. The inclusion of personal writings allows to avoid schematizing while portraying the iconic cultural figures, it facilitates the immersion into the spiritual, cultural, and historical contexts of their personal life stages, comprehension of their motivation for certain acts, clarifies the individual characteristics of the artists upon some time distance, as well as their role on the context of the development of culture. The study of the personal texts of the artists from the same creative environment and institution—Kyiv Opera—enables one to draw a general perspective of the creative process within the leading opera company of the time, to observe the role of their creativity in the context of development of Ukrainian vocal art. By highlighting their life stages and creative development, the complex of their individual traits that at the same time is characteristic of their circle becomes evident. The lead singers of the Kyiv Opera of the 1950s–1970s in their writings pose a perplexing question to the researcher: whether the era shapes the artist or the artists change their times with their professional performance. This existential and philosophic rhetoric of the personal writings by Borys Hmyria, Bohdan Hnyd, Lilia Lobanova, Yevhenia Miroshnychenko, Kostiantyn Ohnievoi, and Klavdia Radchenko became the basis for getting an insight into their creativity, studying the real fabric of the cultural era, and overall cultural history of Ukraine.

Keywords: text of culture, personal text of culture, vocal culture of Ukraine, Borys Hmyria, Bohdan Hnyd, Lilia Lobanova, Yevhenia Myroshnychenko, Kostiantyn Ohnievoi.

Introduction

Actualization of *personal writings*—written sources originating from a certain person—as a reflective texts about the art product, art process, or the context of their emergence is based on the memoir nature of these texts (memoirs, correspondence, diary entries, recollective interviews, etc.) These sources fulfill their potential—both historical and art—in the intertextual discourse. Being sporadic and multidimensional (as they encompass various narratives, including artistic and socio-political), the layers of senses these texts provide, reanimate the vision

of the cultural and artistic processes of the era that may have been missed by the present-day researchers. Introduction of the personal writings by the prominent figures of 1950s–1970s Ukrainian vocal culture—Borys Hmyria, Bohdan Hnyd, Lilia Lobanova, Yevhenia Miroshnychenko, Kostiantyn Ohnievoi, and Klavdia Radchenko—in the cultural and historical context provides additional legitimization to the results of their professional activity as operative leads. Multidimensionality of their personal writings adds to the objective assessment of events and gives impetus for various interpretations of history and their personal

life stories. A comprehensive study of these texts ensures the understanding of the multitude of aspects in the vocal component of Ukrainian culture engulfed in the discourse of the “vulgar sociology” of the era. Thus, it enriches the knowledge about the cultural and art environment of Ukraine during the Soviet rule.

Literature Review

In art history, the problem of memoir writings of the artists was indirectly addressed only as a component of the theory of epistology (Marianna Kopytsya) while the information they provide was partially used for the conceptualization of the Ukrainian schools of vocal performance (by Valentyna Antoniuk, Bohdan Hnyd, Tetiana Mykhailova, and others). Personal writings were incorporated into the studies on Ukrainian opera (Yurii Stanishevskiy) and into the commentaries on the source studies (correspondence and diaries of Borys Hmyria, correspondence between Borys Lyatoshynsky and Reinhold Glière, diaries of Nathan Rakhlín, memoirs of Veniamin Tolba and Bohdan Hnyd). With the insufficient level of research of personal writings in musicology, certain useful parallels may be drawn with historiography, where memoirs become a basis for creating a multidimensional cultural and historical portrait of a person (publications by Tatiana Golovina, Philippe Lejeune, Irina Neverova, etc.). The same approach was fruitful in literary studies as well, where genre variants of personal writings received particular attention (Mikhail Bakhtin, Tetyana Hazha, Mariia Zubrytska, Philippe Lacoue-Labarthe, Juri Lotman, Valeriia Pustovit, etc.) The personal writings of the figures of 1950s–1970s Ukrainian vocal culture often cross the edge of the permitted and taboo within the cultural paradigm of “vulgar sociology.” These texts become available to a researcher posthumously, thus, unlike the published texts of the same author, they are devoid of formalities and are not redacted in accordance with the official cultural doctrine. The Soviet cultural landscape practically omitted the personal writings of the 1950s–1970s vocal art figures. During the era, “any singer appeared in periodicals as an individual of no gender, age, or distinctive personality. Everyone, without exception, was listed preceded by their titles; any more or less known soloist would be labeled as ‘renowned,’ ‘master,’ etc.” (Moskalets, 2012, p. 385).

Aim of the paper

The paper aims to determine the components of artistic and socio-historical discourses in the personal writings of the prominent figures of Ukrainian vocal art within the language and communication patterns of Ukrainian culture of the second half of the twentieth century.

Results and Discussion

A significant part of the personal texts mentioned in this paper functions in the discourse of musicology.

The epistological component of musicology may be divided into the following subgroups: the context of the history of music (reconstruction of notable events, of the life milestones of famous artists); interpretation of the musical text (reflection on the operatic parts, vocal chamber pieces, etc.); the context of vocal methodology (a technical component of vocal art that indicated the characteristic features of Ukrainian vocal school). These and other factors may be traced in both the diaries (by Borys Hmyria, Bohdan Hnyd, Lilia Lobanova, and Klavdia Radchenko) and in the handwritten remarks in the scores from the Borys Hmyria’s personal archive. Yevhenia Miroshnychenko and Kostiantyn Ohnievoi in their memoirs outline Ukrainian vocal school as a phenomenon of national culture.

The theoretical and methodological legacy of Borys Hmyria is of particular interest. Despite being sporadic and scattered throughout the pages of scores that supplemented Hmyria’s explication of his vocal method that he provided in his correspondence, it testifies to Hmyria’s missionary role in promoting Ukrainian vocal art. Borys Hmyria focuses on the emotional and spiritual factors in vocal imagery and roles, he perceives vocal performance as a spiritual process that is repeatedly mentioned in his personal texts.

The personal memoir texts reveal a number of main components of musical performance that will be outlined with a generalization of the leading techniques of developing vocal performance mastery. All the mentioned artists lived and creatively evolved within one circle and institution—the Kyiv Opera. After ending their performing careers, all of them (except Hmyria) worked at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

A special relationship with the mentor and teacher always was a pillar in a vocal performer’s professional training and development. This relationship was based on unconditional respect and trust in the mentor, and not only in his performance skills but also the personal traits. For instance, the students in the class of Yevhenia Miroshnychenko felt themselves as kindred spirits, as the successors of the tradition, adherents of the principles of a distinct vocal school. Miroshnychenko reminisces that during the time of their studies with Maria Donets-Teisseyre, “...the vocal performance students grouped around their teacher. It was a common occurrence to see Maria Eduardivna [Maria Donets-Teisseyre] in the center of the circle, surrounded by respectful students. The authority of the teaching vocalist was incredibly high. Any familiarities were simply not allowed” (Kabka, 2005a; 2005b; 2006a; 2006b).

Borys Hmyria gives a similar account in his letters. Reflecting on the methodological foundations of his teacher Pavlo Holubiev, who was one of the founders of the twentieth-century Ukrainian vocal school, he states, “...I studied with Holubiev, a well-known teacher. However, I also

had Bagadurov's textbook back at home, where a number of vocal pieces were actualized and illustrated by the citations of the prominent world singers. Therefore, I checked my teacher's every word, nevertheless trusting in him infinitely. My teacher demonstrated his teaching school on me ... For all my life, I had one and only teacher, and now he visits me every year. I am proud of my loyalty..." (Hmyria, 2010, p. 136).

In her memoirs about Maria Donets-Teisseyre, Yevhenia Miroshnychenko notes that even after graduation from the academy of music, when she became an independent artist of her own right, she always willingly attended the classes with Donets-Teisseyre, shared her times of joy and sorrow with her, asked about her health, and told her about her plans for the future. She recalls, "... My unforgettable, wise, attentive teacher and loyal friend—Maria Eduardivna... an outstanding singer... Now, when I am a teacher myself, I stick to her methods of vocalists' training, complementing it with my own experience as a performer. I remember her 80th birth anniversary when almost all the great singers trained by her gathered together in Kyiv. Maria Eduardivna was paid so many respects and appreciation, so many kind, sincere, grateful words he received! Ivan Kozlovsky, her former performing partner, was one of the guests. It was with him that I sang the duet of Violetta and Alfredo. By the way, Kozlovsky is an ardent dancing partner. I encountered many wonderful pedagogues at the Academy of Music. For example, V. S. Tolba, a brilliant conductor. With him, I prepared a very complex part of *The Queen of the Night* in the opera studio's staging of Mozart's *The Magic Flute*. It was a true school of vocal performance and mastery of Mozart's style" (Shvachko, 2001).

She continues: "I owe Maria Eduardivna for having faith in me; thanks to her vocal training and guidance that she provided me with, I was able to fulfill myself as a singer, as a personality, and further on as a teacher. Maria Eduardivna used to say that 'when one opens his mouth in the theatre, that should be for singing.' I clearly got the idea that I should smile to everyone. I felt that there was slandering all around me, and it was predominantly female singers who did that. I tried to avoid this. Obviously, Maria Eduardivna warned me that there will be jealousy in the theatre. Some have their green light, and some do not. I used my time in the theatre only for my creative development. I listened a lot, looked and observed who does what and how" (Kabka, 2006b, p. 4).

Instead, renowned teachers always felt responsible for their students, considered their creative needs and performing range, delicately pointed out at their talents and skillfully guided their development and self-realization. Personal texts of a memoir nature corroborate this. According to Borys Hmyria, his teacher Pavlo Holubiev never gave him unambiguous directives and never claimed any absolute truth. Instead, he followed the natural

development of his student's talent, aptly guiding his creative personality. His teaching style was aimed at an active and initiative individual.

Violetta Votrina, one of Maria Donets-Teisseyre's students, recalls in this regard, how "she greeted a student with a kind word, welcoming glance, and tried to overcome her constraints, relax the muscles of the throat in order to achieve right sound-production and help her students get a clear idea about what is happening to the vocal cords during singing. He specifically focused on studying vocalises and the pieces by ancient composers. She developed the natural timbre" (Votrina, 2001, p. 49). Yevhenia Miroshnychenko also states that for her "Maria Eduardivna's school ... was for all types of voices" (Kabka, 2006b, p. 5) that seems nonsense. Yet, she explains her vision of this process: "Why my students are different from the students from other classes? The objective of my method is a focused, concentrated, vivid sound, broad message, breathing, and clarity of the sound tone. My students also learn to think, they must develop their fantasy, figurative thinking. If there is no calling to be an artist, one should not be performing" (Kabka, 2006b, p. 5). Miroshnychenko's former students testify that there was always a busy, professional, free atmosphere in her classes. She had a nourishing sense of humor, as if "not noticing" some small faults in the singing of novices in order to strengthen their self-confidence. Still, with the talented students, she was rather exigent.

Kostiantyn Ohnievoi in his memoirs notes that, "establishing the psychological contact ensured further compliance with methodological guidance aimed at developing an artistically perfect performance; voice-leading and system of breathing helped in this. Everything was subordinated to the stylistic organization of musical space."¹

This suggests some generalizations often outlined in personal memoir writings. In the Ukrainian vocal performing school of the second half of the twentieth century, the new principles of teaching classical opera singing and chamber singing were formed. They were based on "creating a character," training a performer psychologically and physiologically, active involvement in the overall musical discourse of the material used; understanding the integrity of the vocal art, first and foremost, through the deep integral analysis of the artistry and style of the text.

For the Ukrainian performing school, with its lively, emotional perception and interpretation of the musical pieces, acknowledging the stage image as a result not only of the quality singing was an important milestone. The performer is able to convey the sense of the part to the audience only as a result of synthetic combination of the sound, gestures, facial expressions, psychological mood, and appearance. Personal writing of memoir nature often illustrate

¹ The memoirs of Kostiantyn Ohnievoi were recorded by Hennadii Kabka in the 1990s. Hennadii Kabka is a graduate of Ohnievoi's class in the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

this acknowledgment. For instance, Lilia Lobanova comments her own performances or that of her colleagues in the following manner: “And so, I had my baptism by fire. I sang the part of Odarka. Not bad, in general, I captured her character but there is still a lot to work ... I sang averagely. In the first duet, my voice has dropped in the first bars, then it smoothened, yet, in the middle register, some notes have disappeared. Undoubtedly, I was very much worried. I performed the prose better than at the rehearsals. The show was on a roll, it was a success” [diary entry, 19.05.1963, the part of Odarka, *Zaporozhets za Dunayem* (A Zaporozhian (Cossack) Beyond the Danube) by Semen Hulak-Artemovskiy]. Alternatively, the entry on 17.03.1963: “... I did very good, the voice sounded perfectly. Nadia Kudelia sang for the first time but I do not like her, though she is visually the best page than anybody else. The sound of her voice is uneasy, it shakes. She is not devoid of performing talent. Dima [Dmytro Hnatiuk] did not sing well, he screams and raises his tone. He is not accurate to the rhythm. The show is not well-organized, and the cast is not fitting. Only sweet memories are left from our cooperation with Tolba.”

Yevhenia Miroshnychenko gave equally comprehensive evaluation when she prepared a romance, an aria, or an opera part. She recalls, “... I pondered on the part for a while. I realized ... that I need to understand what initiated the plot for this opera. I liked to borrow some elements of acting from the cinema or theatre actresses. Sometimes my interpretation of the character differed significantly from the director’s but my confidence in these characters made the directors accept my interpretation ... And I had a naturally good imagination; for that reason, I often heard and read good reviews, highly acclaiming my building a character as an actor” (Kabka, 2006b, p. 5).

The personal memoir texts by Borys Hmyria, Bohdan Hnyd, Lilia Lobanova, Klavdia Radchenko, Yevhenia Miroshnychenko, and Kostiantyn Ohnievoi draw attention to the problem of associating thinking in vocal performing. I. e., Borys Hmyria often involves imagination for a clearer understanding of the features of the image created. He writes, “... Any artist, painting a landscape, group portrait or simply a portrait, always stresses the main point in the painting for him. And the audience has to guess this ‘point.’ Every opera has numerous parts. There is main, leading part, and there are secondary. Still, every one of them has its ‘core’ that has to be decoded ... I see my life in a part or a role, when I find this ‘red thread.’ Then I contemplate on what is the leading drive for my character, if my appearances correspond to his nature, and apply all of this to my ‘dimensions.’ In some time, the character solidifies, and during the rehearsals in the class it is perfected, so it is presentable on stage. I study the next and preceding parts during the rehearsals of the mise en scenes. I do not purposely learn them. At this stage, many creative problems are solved, for instance, if an actor will be able to capture

the attention of the audience, to make it emphasize the hero of the opera” (Hmyria, 2010, p. 142). It is also a well-known fact that during the formative stage of his creativity, Feodor Chaliapin was an ideal of bass voice for Hmyria. Recording of Chaliapin prompted the student of technical school to professionally study singing.

In Lilia Lobanova’s diaries, the reflection on willpower, performer’s potential, and aspirations that result in active efforts to achieve the planned result and peak performance are often. In this regard, Yevhenia Miroshnychenko remarks that “being a creative personality, it is sometimes better to underestimate than overestimate yourself.” Her teacher Maria Donets-Teisseyre emphasized on numerous occasions: “In order to become a singer, the good voice and musical talent are not enough. This is a required minimum but what is the most important is ... mind ... willpower, patience, hard work, and vocal pitch that has to be developed in oneself” (Yehorycheva, 1990, p. 87–88). Yevhenia Miroshnychenko recounts how Maria Donets-Teisseyre enriched the basic vocal training with a creative element.

The artists of Ukrainian vocal school always closely followed the interpretation of the composer’s idea encoded in the musical text. Lilia Lobanova stressed on the significance of discovering and knowing the largest possible number of musical pieces and specifics of their performing techniques and meaning. Kostiantyn Ohnievoi in his memoirs writes that “... every sound of the piece performed and even the exercises should have a certain musical sense. As there is not a word that does not convey some thought, likewise, there should not be a sound without some emotion” (Yehorycheva, 1990, p. 87–88). He put particular emphasis on the clear functioning of elocution. Almost every student from Kostiantyn Ohnievoi’s class was professionally trained to produce the sound of the required timbral tone that was both emotional and right in regard to sound-producing and sound-leading. This enabled a consistent development of students’ creativity and acting skills. In his work on students’ voice training, Kostiantyn Ohnievoi considered it crucial to choose a vocal repertoire correctly, with the adequate use of the phonetic potential of vowels and consonants. In particular, he mentioned that “... at the first stage of training one should opt for the Italian repertoire, for Ukrainian and Russian folk songs” (Yehorycheva, 1990, p. 87–88).

His teaching convictions were rooted in the concept of Italian singing that uses Italian vowels, which aid in right sound-producing. On the contrary, “performing Ukrainian and Russian songs that are based on well-familiar musical intonations helps to perceive the naturalness, freedom of the vocal cords, to reveal individuality. Besides, Italian repertoire helps to consolidate skills of forming the singing tone” (Yehorycheva, 1990, p. 87–88). Analyzing Ohnievoi’s own impressive results in vocal performance and pedagogy, it should be noted that he was an unquestionable authority for his students. Being simultaneously a wonderful

musician, artist, actor, and refined educator, he treated his students with remarkable kindness and interest.

One of the key elements of the Ukrainian vocal school is an inextricable bond of artistic understanding, interpreting the piece with impeccable singing technique. In this respect, Borys Hmyria notes that "...unlimited use of vocal cords, the performance of all elements of the piece with ease, starting from the easiest and up to the most complicated passages, the skills to effectively present the potential of the voice-instrument are the foundation for the original interpretation of any musical composition" (Yehorycheva, 1990). The principle of self-control and the ability to wisely manage one's body are the pillars for achieving the artistically full timbre of voice. Borys Hmyria frequently stipulated this in his personal writings. In his remark and commentaries to the musical pieces, the singer often turns to the problem of breathing: "It is an issue of utmost importance. While performing, I use over ten kinds of vocal breathing. I think that the formula 'The art of singing is the art of breathing' should be slightly adapted, namely: 'The art of singing is the art of exhaling.' And this may be achieved only by breathing training. The Italians write that those who experienced the deepest depths of the sea and the bluest skies have mastered belcanto, using all kinds of breathing in order to convey the role" (Hmyria, 2010, p. 134).

In his personal texts of memoir nature, Bohdan Hnyd concentrates on teaching the breathing techniques as well. In his eponymous book of memoirs, Bohdan, Hnyd recreates the atmosphere in the vocal class at the Lviv Academy of Music during the 1950s. He analyses the creative approaches of different teachers from whom he learned. In Hnyd's opinion, the main problem in developing the right breathing technique is "...combining relaxed, easy sound-producing and inner concentration on achieving the artistic objective... The position of the larynx that should be low" (Hnyd, 1997, p. 309).

Yevhenia Miroshnychenko in her memoirs specifically mentions the control over sound when the intonation is formed, as well as right phrasing and clear articulation while singing deeply, meaningfully, emotionally, and "without tension in the cords." These principles, as it is known, were implemented in full in her own performing school.

Kostiantyn Ohnievoi often remarked that "it is impossible to teach singing only on the basis of one's own sense. The formation of a sound should be conscious, a singer should know his natural disposition, the traits of his own vocal cords, as all the vocal cords are different" (K. Ohnievoi, personal communication, the 1990s).

Borys Hmyria in his personal texts often singles out not only the operatic component of singing but also the vocal chamber one. It is common knowledge that he was a true master of chamber performance. The vocal chamber pieces performed by him were full of true lyricism and drama, and his voice is an illustration of the high culture of vocals.

The singer untiringly worked on breathing and other elements of vocal technique. He always emphasized "... his 'trust' in scientific and musical-pedagogic knowledge about singing, because for all his life he was a practical experimenter with the nature of human voice" (Prystalov, 2008, p. 15). This meticulous and diligent work on his own voice and constant perfection of the techniques and imagery was incredibly fruitful. The sound of his voice attracted with the purity of his soul and his sincerity, as the result of which the audience unconditionally trusted every word he sang.

Summarizing the observations on the methodological principles of the best members of the Ukrainian vocal school that were scattered in their personal writings, it should be noted that, on the one hand, they were deeply rooted in the traditions of national singing, language, elocution; on the other hand, they represent one of the finest European schools that synthesized and creatively rethought the achievements of global vocal art.

In his personal texts, Borys Hmyria often addressed the problem of interpretation of a musical piece. He frequently exemplifies the solutions he found with vocal chamber music. The most vivid illustration is his polemics with the *Sovetskaya Muzyka* (Soviet Music) journal regarding Hmyria's performance of *Songs and Dances of Death* vocal chamber cycle by Modest Mussorgsky. In late 1958, this periodical published (No. 11, p. 88) the note signed "E. D." It claimed that in his recorded performance of Mussorgsky's cycle, Hmyria deviated from the composer's context in the romances *Lullaby*, *Serenade*, and *Field Marshal*. The album was recorded in July 1965. Hmyria writes about this to his teacher Pavlo Holubiev: "...The note in *Sovetskaya Muzyka* is quite thorny and obliging. I immediately wrote a letter to Yuriy Keldysh, who is an editor of this periodical, asking to inform me about my specific 'faults.' However, I never received a reply. I should write him once more. The case is that the author of the note, who signed only with his initials, did not know any other version except Pavel Lamm's. However, there is a version by Nikolai Rimsky-Korsakov, in which I have more trust. Hence, I performed the entire cycle according to it. I am surprised by the critics' ignorance!" (Hmyria, 2010, p. 592).

On singer's request, the editorial board of the journal sent him additional scores examples and explications. Upon studying these materials, Hmyria completed his article "A polemics with the criticism." The manuscript is dated January 1959. Unfortunately, the response article was not published. In his response, Hmyria suggests that "... it was rejoicing that the critic so scrupulously considered the performed pieces. I hoped to be in the critical limelight and receive valuable corrections. However, this was not the case. First of all, I should explain my choice of the version of *Songs and Dances of Death* to perform. The author of the article considers Pavel Lamm's version to be the composer's one and only version, which he quotes. Still, I chose Rimsky-Korsakov's version for a reason. As it is known,

the great composer performed an outstanding work after Mussorgsky's death by editing almost all the musical pieces of his friend, because he knew their features in detail as a result of listening and discussing them. ... My personal opinion, similar to that of many others, is that Nikolai Rimsky-Korsakov provided the most authentic version of *Songs and Dances of Death*. I am convinced that in his version he aimed not for the 'considerable and unjustified changes of the composer's text' as the reviewer claims but on the contrary, to cherish and restore the harmonious flavor of Mussorgsky's genius. Likewise, my objective is to recreate the musical text and the composer's ideas with utmost precision" (Hmyria, 2010, p. 591). Further on, Borys Hmyria consistently and scrupulously provides arguments to his point and suggests the critic's ignorance. As for the true identity of E. D. H. Prynts, a museum curator of Hmyria's Apartment-Museum, who compiled Hmyria's memoirs and authored an introductory chapter to it, states that it was L. Kirichenko, a daughter of Aleksey Kirichenko, a Secretary of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union.

Borys Hmyria convincingly interprets Five romances for bass [Five Romances on Verses by Dolmatovsky for bass and piano], a vocal chamber cycle by Dmitri Shostakovich [the original is in the collection of the B. Hmyria Fund], of which he was the first performer. Marianna Kopytsya analyses the manuscript and concludes: "... he worked in several directions: on the changes in poetic texts, on the details of the performing nuances (dynamics, agogics, syntax, etc.). In the last two romances he did tessitura and tonal nuancing" (Kopytsya, 2009, p. 256). In addition to a large number of performer's notes in the manuscript, many of Hmyria's personal texts and memoirs (his correspondence with Shostakovich, diaries, etc.) cover the preparation for performing this iconic piece by Shostakovich. It is known that "... his comprehension of this musical text was that deep and detailed that he worked on it since November 1954 (first Shostakovich's letter to Hmyria is dated November 11, 1954) until May 16, 1956 (the date of first performance)" (Kopytsya, 2009, p. 256). The reason behind the extended period of time between first receiving the score and until the first concert performance is the singer's extensive touring and pensive work on the cycle. Sadly, as Marianna Kopytsya remarks, "... the detailed information from Borys Romanovych [Hmyria] to Dmitri Dmitriyevich [Shostakovich] he provided in his letters on the nature of each of the romances and necessary corrections has not survived. Those close to the Shostakovich family recollected the composer's habit of destroying the 'written proofs' of any of his creative or personal relations; probably this was not without the reason" (Kopytsya, 2009, p. 257).

Unfortunately, in the 1988 publication of the facsimile variant of the cycle scores (Muzychna Ukrayina publishing house), Shostakovich's manuscript with Hmyria's editor's remarks was not represented correctly. These

deficiencies were eliminated in the 2006 monographic work: Prynts, H., Kopytsya, M., & Tsybalista, N. (2006). *Hmyria i Shostakovych* [Hmyria and Shostakovich]. Kyiv: Lohos. This collective monograph presents a facsimile variant of the score of the cycle for voice and piano. The scores of the romances were provided in color print with all the corrections and commentaries Hmyria had made. Marianna Kopytsya elaborated detailed tables and grouped the musical and literary corrections of the famed singer in all five romances; they highlight the features of the poetic text, of the notation orthography, and its dynamic and agogic detalization (Prynts, 2006, p. 176–180).

In Hmyria's memoirs, there are the following recollections about the interpretation and further recording of this instrumental chamber cycle by Shostakovich. In fact, "... recording was performed in Shostakovich's presence; he always attended Hmyria's Moscow concerts and, obviously, he could not miss such an event as recording of his own romances" (Prynts, 2006, p. 181). Lev Ostrin, who was Hmyria's longtime concertmaster, recalls, "During the recording, D. Shostakovich sat by my side, by the grand piano, and turned the score sheets; he called me on the telephone and asked for that beforehand. During the most intense episode in the 'Day of Tiffs' song, when there were the words '... They are whispering, whispering: this love is not worth a thing...,' Dmitri Dmitriyevich suddenly broke down and cried: 'I... do not know what happened to me'" (as cited in Prynts, 2006, p. 181–182).

Borys Hmyria mentions his recording of Five Romances for Bass by Shostakovich in his letter to his teacher Pavlo Holubiev on March 12, 1956: "I have recorded Shostakovich's 'Five days' in Moscow. I first listened to myself in these romances and I do not share your pessimism. Shostakovich is ecstatic" (as cited in Prynts, 2006, p. 182). This cycle is mentioned in the letter on March 17, 1956 as well. Namely, the singer notes: "... after the recording was made, I often try to objectively recreate Shostakovich's 'Five days'. I am getting used to it and I think that with certain tempo changes and thoughtful and skillful performance it, once again, could be an illustration to the saying that 'there are no bad musical pieces—only bad performers'" (as cited in Prynts, 2006, p. 182). Analysis of Hmyria's personal writings in the context of musical interpretation of the pieces demonstrates his mindful and responsible approach to the choice of the works for his repertoire. The range of performed pieces allowed him to accentuate all the important register of his creativity: historical and cultural situation of the era, biographical factors, and the art processes, which affected this choice.

Creative, gifted personalities are often prone to mood swings that affect their creativity. What constitutes a stable psychological characteristic of a Master-Creator is a constant urge for creation, a constant pressure, and more or less distinctive unconscious anxiety. The deeply rooted urge for sophisticated beauty, as psychologists suggest, often

causes psycho-physiological fatigue and, eventually, poor adaptation to social norms. The Creator often balances between the two states—relaxation that turns into tension and catharsis that is changed by joy. This dual state becomes a manifestation of neuroticism, pointed out as a psychological trait of a true Master by Igor Savchuk in the context of the artists' mode of existence during the modern and postmodern times (Savchuk, 2005).

The complex understanding of performing as an *interpretation, interpretative variant* (Moskalenko, 2013) reveals the dialogic nature of this phenomenon in the context of the contradiction in the interpretations between composer and performer. Within this understanding, the concert performer hermeneutically deciphers the concealed composer's idea. The performer's text of the musical piece is his professional ability to recreate the musical source of information that captures the composer's uniqueness in the form of an artistically integral system. V. Moskalenko proposes to delineate three dimensions of the musical piece that interact in the process of the concert performance of music: notation, imaginary sound of the piece, and how the piece sounds in reality. All three represent the vocal performer from a different angle (Moskalenko, 2013).

Notation is a coded text. The process of reading and performing this text launches an intensive co-creating between a composer and performer. Moskalenko defines a musical work as a phenomenon that "... manifests itself in the social art practice, the integrity of which lies in the interplay of ideal imaginary sound and an endless multitude of interpretations..." (Moskalenko, 1994, p. 22). Eventually, the very concept of interpretation as a recreation of the composer's thought captured in symbols applies more to the qualitative, stylistically convincing process of reading the musical piece, while the phenomenon of the Performer-Creator addresses the transcendental and existential spirit of a person, who is able to guide the audience to a cathartic revival, which is usually omitted in the academic publications.

It is the Master-Creator in the latter systemic understanding of the transcendental nature of concert performance that becomes a universe of musical performance in himself, or, according to Egyptian mythology, "a God on earth." Obviously, the "earth" would be the ideal process of musical performance that mirrors the established norms of a certain era, style, or composer (for instance, the ideal performance of the classical composers during the beginning of the century may significantly change by its end). The ideal sound is a special type of the live text of the musical piece. Ideal sound is a collective concept. It is a result of repeated perception of the symbolic meanings of the music and generalization of different "viewpoints."

The transcendent field of joint creativity suggests that the audience as if immerses in the sound of music in certain point of time and space. This only substantiates our ideas about the transcendental in concert performing.

In this process, the audience connects to the unexplainable sphere of creativity. The ideal performer often struggles to verbalize the ideas he nevertheless conveys on stage. Besides, hardly any of great lead singers successfully explained in their personal texts that (conventionally) transcendental tempo-rhythm that aids in creating deeply convincing image on stage.

Only an experienced audience may trace the transcendental in performing creativity; when this process is initiated, the textual and stylistic inaccuracies are not relevant anymore. The audience is immersed in this "whirlwind" of performer's and composer's creativity and accepts the performer's interpretation. Igor Savchuk notes that "... freedom reveals itself to the Master in the new dimension as a direct feeling, without any foreign conditions. Eliminated human sensations, inner world of the individual that is recreated in art opts for equivalence of art, science, philosophy" (Savchuk, 2005, pp. 4, 53). He states that the artist in the process of creativity becomes equal "... to the universe in itself, with his personality serving as a mediator for all other possible worlds" (Savchuk, 2005, p. 178).

These association may be corroborated by the legacy of two renowned lead singers of Taras Shevchenko Kyiv State Opera and Ballet Theatre—Lilia Lobanova and Yevhenia Miroshnychenko—in particular, by their personal writings. The stage performance and pedagogical creativity of these two outstanding figures of Ukrainian vocal school highlights different approaches to the art of vocal performing and is highly valuable for understanding Ukrainian musical history during the discordant twentieth century.

Both Lobanova and Miroshnychenko were very gifted in regard to their professional skills: they had their individual timbre, vocal pitch, perfect memory, imaginative thinking, acting skills, and other abilities that enabled them to perceive the circumstances of music and stage scenes pictured by the composer. They created unmatched stage roles both in the national and global classical pieces, as it is typical for highly professional talented artists.

Both singers were fortunate right from the start of their careers. Their mentors and teachers were the founders of Kyiv vocal school: Prof. Clara Broon (L. Lobanova) and Prof. Maria Donets-Teisseyre (E. Miroshnychenko). They expressed their sincere gratitude to them for all their life.

Yevhenia Miroshnychenko confessed that, "... Maria Eduardivna sensed that I had a talent. In the class of vocals, I was disciplined. Besides, I repeated everything like a 'monkey.' Everything she said was a law for me. Maria Eduardivna set a high standard for me, which is the basis for vocal art" (Kabka, 2005b, p. 8). Lilia Lobanova provides equal reminiscences in her diary entry of October 29, 1959: "... On October 27, I attended the funeral of Clara Isakivna Broon. My famed teacher has died. She was a pure soul, great connoisseur of opera art. Only recently she attended my show

Demon on July 2, 1959, after that I have not yet performed Tamara. This time I sang better than on that occasion but she did not hear and will not hear that”.

In addition to the voice teachers, the education of Miroshnychenko and Lobanova was greatly complemented by the input of the directors, conductors, and older generation of singers of the previous era: Veniamin Tolba, Yakiv Karasyk, Yukhym Lishanskyi, Oleksandr Kolodub, Mykhailo Hryshko, Zoia Gaidai, Ivan Patorzhynsky, and many others.

Yevhenia Miroshnychenko reminisces, “... I was incredibly lucky that I know the theatre as a true depository of culture ... We were the creations of great mentors, directors, and conductors. They made true artists out of us. At present, unfortunately, this does not happen anymore” (Kabka, 2006b, p. 5). Veniamin Tolba in particular made a great contribution to Miroshnychenko’s development. She recollects, “I first met Veniamin Tolba when we worked on the part of *The Queen of the Night* in Mozart’s *The Magic Flute* staged in the Opera Studio of the Kyiv State Tchaikovsky Academy of Music ... We were so young and inexperienced, and the presence of such a musician prompted us to do our part equally diligent as the famed conductor. We always felt fear and awe but not because he was a strict person. On the contrary, he was very kind and soft-spoken. We were anxious that we will not be able to perform according to his corrections ... Because of this process we started working with full dedication and our subsequent life in art helped us to fill the gap in knowledge: we learned something new during each stage and orchestra rehearsal, during the shows conducted by demanding, caring, and affable Veniamin Savelyiovych” (Miroshnychenko, 2009, p. 266).

Veniamin Tolba highly regarded Lilia Lobanova’s talent. In his memoirs, the conductor writes that, “... about her, everything was in harmony: her personality, her voice, her stage performance, her skills ... She had all the richness of vocal performing means. Particularly impressive was her ability for legato in cantilena (a true belcanto), and she could always draw out the tone (extremes of the high register), that is always the evidence of great mastery” (Tolba, 1986, p. 133). For Tolba, Lilia Lobanova was a perfect performer of Verdi: “... Aida! What a skillful performance of Aida ... Lobanova’s voice sustained it [physical demands of the part], sounding playful, at ease. Is not this a sign of great performing mastery!” (Tolba, 1986, pp. 135–136).

However, the stage and creative talents of Lobanova and Miroshnychenko belonged to very different types. Lilia Lobanova represented the so-called first type of artists-performers—an intellectual type. She created a stage role based on an elaborate concept she contemplated on. She analyzed every play or concert and focused more on the performance techniques than on the imagery of the piece. She always clearly envisioned the concept of the role, as it was proposed by the director or conductor, and improvised only within the permitted limits. Her diary entry on November

4, 1959, illustrates that: “... Bolshoi Theatre. *Prince Igor*, I sang Yaroslavna. Terrible anxiety. Prologue went smoothly. The upper C was clear and all right but I was shaking, my voice did not obey me and sounded flat ... I sang through crying very well, and the audience applauded a lot.”

Yevhenia Miroshnychenko represented another type of artist, who creates a role based on unconscious, intuitive feelings. The artists of this type emotionally perceive the general idea of the musical piece that was suggested by the composer, then they pass it through themselves and their vocal potential, and in the end, the audience is stormed with a whirl of sincere feelings. This emotional component in Yevhenia Miroshnychenko’s creativity is evident in her personal writings and in the memoirs of her colleagues who regularly communicated with her during her time in the Department of Solo Vocal Singing of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Unlike Lobanova, Miroshnychenko took little interest in the technique of singing when she performed on stage. For her, the main point in acting was creating an image, a role, and performing techniques were secondary, as she already perfected them. In her interpretations of the role, Miroshnychenko did not dwell on the whole range of its intellectual potential; however, with her intuition, she convincingly “organized” her existence on stage, which was organic and justified. Her considerations on the vocal chamber music seem plausible: “... What is a romance? It is a small play, a micro play. A romance is always lived through instantly, with a microscopic demonstration of a storm of emotions. One has to have great confidence, in order for the audience to believe you and be content. One has to be an outstanding artist with bright imagination and fantasy” (Kabka, 2006b, p. 5).

From the critical reviews in the press, the charismatic stage persona of Miroshnychenko is well-known. She always projected extraordinary energy and emotional waves on the audience that immediately aroused empathy, fascinated, and made a lasting impression. She recollects her favorite role of Lucia from the eponymous opera by Gaetano Donizetti: “... I worked on the role of Lucia for all my life ... On each show of *Lucia* I conveyed slightly different imagery, I never acted and sang in the exactly same manner. Some partners even were offended by this, as I constantly kept them in suspense...” (Kabka, 2006b, p. 4). In addition, she tended to the extremes in recreating emotional states. For the artist of this type, the performing period is usually longer than with the ‘intellectual’ type. Perhaps, that was the reason why Yevhenia Miroshnychenko performed in Kyiv Opera for over forty years. She also toured and taught extensively, training a constellation of famous operatic singers of the present day. She was daring in her creative ideas and projects, being involved in the socio-political life of Ukraine as well. Her aspirations, sympathies, and suggestions on how to solve the problems of Ukrainian culture were often neglected by the authorities; for that

reason, during the last years of her life, there was a lot of disappointment, apathy, sorrow, and deadlock feelings for her.

Evidence of this is the dramatic story with the opening of the Small Opera theatre in Kyiv that never welcomed the audience in the format envisioned by Miroshnychenko: "...There was even unofficial directive not to receive this singer [Miroshnychenko] as a visitor, even by the deputies, in order to never finish this long-term construction. Her life's work was slowly and steadily destroyed: first, they cut down the budget, then they removed her director, and she was left on her own to fight this monster of arbitrariness" (Verhelis, 2009, April 29).

Lilia Lobanova sang in the Kyiv Opera for 22 years. She would have sung longer, however, the theatre administration of the time forced her to leave despite being in her prime. In connection to her personal tragedy, it should be noted that during the late 1960s, the change in the socio-political situation of the state directly influenced voice art. The performers of the "Khrushchev period" were substituted with the protégées of the new leaders: first Petro Shelest and then Volodymyr Shcherbytsky. After her dismissal from the theatre, Lilia Lobanova lost her voice; even her educational activity (she was a professor at the Kyiv Music Academy for 18 years) did not bring her joy. Her creative Self was ruined. Her parting from theatre deeply wounded the singer.

Lilia Lobanova and Yevhenia Miroshnychenko evolved through all the stages of professional development and became the universes of vocal performance. Each in her own manner, they created a transcendental field of vocal performance that remains unsurpassed to this day. The best proof of that are the video and audio recordings of their performances.

References

1. Antonyuk, V. (1998). *Tradytzii ukrainskoi vokalnoi shkoly. Mykola Kondratiuk* [The traditions of the Ukrainian vocal school. Mykola Kondratiuk]. Kyiv: Ukrainska ideia [in Ukrainian].
2. Antonyuk, V. (2004). *Tvorchist Liliyi Lobanovoyi u konteksti rozvytku ukraïnskoho opernoho vykonavstva* [The work of Lilia Lobanova in the context of the development of Ukrainian opera performance]. *Muzykoznavchi zapysky*, 2(6), 3–8 [in Ukrainian].
3. Bakhtin, M. (1979). *Estetyka slovesnoho tvorchestva* [Aesthetics of verbal art]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Buriak, V. (Ed.). (1975). *Borys Hmyria: statti, lysty, spohady* [Borys Hmyria: Articles, correspondence, memoirs]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
5. Dutchak, H. (2005). *Zi slidchoi spravy M. E. Donets-Tesseir* [From the case-file of Maria Donets-Teisseire]. *Studii mystetstvoznavstva*, 8(12), 74–83 [in Ukrainian].
6. Golovina, T. (1998). *Memuariy kak istochnik kulturologicheskogo issledovaniya* [Memoirs as a source of cultural research] [Unpublished doctoral dissertation, Saint Petersburg State Academy of Culture] [in Russian].

Conclusions

The paper attempts to consider the personal writings of the figures of 1950s–1970s Ukrainian vocal art from the standpoint of contemporary art research. Personal writings of Borys Hmyria, Bohdan Hnyd, Lilia Lobanova, Yevhenia Miroshnychenko, Kostiantyn Ohnievoi, and Klavdia Radchenko reveal cultural and historical processes of the era. The inclusion of personal writings allows to avoid schematization in the portrayal of iconic cultural figures, it facilitates the immersion into the spiritual, cultural, and historical contexts of their personal life stages, comprehension of their motivation for certain acts, clarifies the individual characteristics of the artists upon some time distance, as well as their role on the context of the development of culture. The study of the personal texts of the artists from the same creative environment and institution—Kyiv Opera—enables to draw a general perspective of the creative process within the leading opera company of the time, to observe the role of their creativity in the context of development of Ukrainian vocal art. By highlighting their life stages and creative development, the complex of their individual traits that at the same time are characteristic of their circle becomes evident. The lead singers of the Kyiv Opera of the 1950s–1970s in their writings pose a perplexing question to the researcher: whether the era shapes the artist or the artists change their times with their professional performance. This existential and philosophic rhetoric of the personal writings by Borys Hmyria, Bohdan Hnyd, Lilia Lobanova, Yevhenia Miroshnychenko, Kostiantyn Ohnievoi, and Klavdia Radchenko became the basis for getting insight into their creativity, studying the real fabric of the cultural era, and overall cultural history of Ukraine.

Література

1. Антонюк В. Г. Творчість Лілії Лобанової у контексті розвитку українського оперного виконавства // Музикознавчі записки. 2004. Вип. 2 (6). С. 3–8.
2. Антонюк В. Г. Традиції української вокальної школи. Микола Кондратиук / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики. Київ: Українська ідея, 1998. 147 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества Москва: Искусство, 1979. 424 с.
4. Борис Гмиря: статті, листи, спогади / відп. ред. В. С. Буряк; вступ. сл. Г. І. Майборода. Київ: Музична Україна, 1975. 432 с.
5. Борис Гмиря: статті, днівники, письма, воспоминания / сост. и примеч. В. А. Гмиря, А. В. Принц. Москва: Музыка, 1988. 239 с.: ил.
6. Вениамин Тольба: портрет дирижера в воспоминаниях современников / состав. В. В. Тольба. Ніжин: ООО «Гідромакс», 2009. 400 с.
7. Вергеліс О. А. Втрата свідомості. Євгенія Мірошніченко: про те, що недоспівано // Дзеркало тижня. 2009. № 16. 29 квітня. URL: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/vtrata_svidomosti_

7. Hazha, T. (2005). *Ukrayinska literaturna memuarystyka druhoyi polovyny XX stolittya: stanovlennya obyektynoho i subyektynoho typiv* [Ukrainian literary memoirs of the second half of the 20th century: The formation of its objective and subjective types]. [Unpublished doctoral dissertation, V.N. Karazin Kharkiv National University] [in Ukrainian].
8. Hmyria B. (2010). *Dnevnyky. Shchodennyky. 1936–1969* [Diaries. 1936–1969]. Kharkiv: Folio [in Ukrainian and Russian].
9. Hmyria, V. & Prynts, A. (Eds.). (1988). *Boris Gmyrya: stati, dnevniki, pisma, vospominaniya* [Borys Hmyria: Articles, diaries, correspondence, memoirs]. Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Hnyd B. (2002). *Vykonavski shkoly Ukrainy: Kafedra solnoho spivu NMAU im. P.I. Chaikovskoho (1971–2001)* [Performing schools of Ukraine: The Department of Solo Singing of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. Kyiv: Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
11. Hnyd, B. (1997). *Istoriia vokalnoho mystetstva: pidruchnyk dlia vyshchikh muz. navch. zakladiv* [The history of vocal art: A study book]. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
12. Hnyd, B. (2006). *Bohdan. Spohady* [Bohdan. Memoirs]. Kyiv: Varta, [in Ukrainian].
13. Kabka, H. (2005a). M. Kriz terny do zirok [Through hardships to the stars: Memoirs of Yevhenia Miroschnychenko]. *Kultura. Informatsiya. Tvorchist. Hazeta rektoratu Nats. muz. akad. Ukrayiny im. Petra Chaikovskoho*, 7(7). S. 6. [in Ukrainian].
14. Kabka, H. (2005b). Kriz terny do zirok [Through hardships to the stars: Memoirs of Yevhenia Miroschnychenko]. *Kultura. Informatsiya. Tvorchist. Hazeta rektoratu Nats. muz. akad. Ukrayiny im. Petra Chaikovskoho*, 8(8), 8 [in Ukrainian].
15. Kabka, H. (2006a). Kriz terny do zirok [Through hardships to the stars: Memoirs of Yevhenia Miroschnychenko]. *Kultura. Informatsiya. Tvorchist. Hazeta rektoratu Nats. muz. akad. Ukrayiny im. Petra Chaikovskoho*, 1(9), 4 [in Ukrainian].
16. Kabka, H. (2006b). Kriz terny do zirok [Through hardships to the stars: Memoirs of Yevhenia Miroschnychenko]. *Kultura. Informatsiya. Tvorchist. Hazeta rektoratu Nats. muz. akad. Ukrayiny im. Petra Chaikovskoho*, 2(10), 4 [in Ukrainian].
17. Kopytsya, M. (2009). *Epistolohichni dokumenty istoriyi ukrayinskoyi muzyky: metodolohiya, teoriya, praktyka* [Epistological documents of the history of Ukrainian music: methodology, theory, practice]. [Doctoral dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
18. Lejeune, P. (2000). *V zashchytu avtobyohrafyy. Esse raznykh let. Perevod y vstuplenye Borysa Dubyna* [On Autobiography. Miscellaneous essays]. Retrieved from <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/lezhen.html> [in Russian].
19. Lobanova, L. (2009). *Moi luchshie partii* [My best parts]. In Tolba, V. (Ed.). *Veniamin Tolba: portret dirizhera v vospominaniyah sovremennikov* (pp. 238–240). Nizhin: OOO “Gidromaks” [in Russian].
20. Lotman, Yu. (1996). *Vnutri myislyaschih mirov: Chelovek — Tekst — Semiosfera — Istoriya* [Inside the thinking worlds: A man—A Text—Semiosphere—History]. Moscow: Yazyki russkoy kultury [in Russian].
21. Miroschnychenko, Ye. (2009). *Uroki sluzheniya iskusstvu* [The lessons of serving art]. In Tolba, V. (Ed.). *Veniamin Tolba: portret* _evgeniya_miroshnichenko_pro_te_scho_nedospivano.html (дата звернення: 09.03.2023).
22. Вотре́на В. В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Доне́ць-Тессейр. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2001. 272 с.
23. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об’єктного і суб’єктного типів: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2005. 220 арк.
24. Гмиря Б. Р. Дневники. Щоденники. 1936–1969 / укл. і авт. супровідних текстів Г. В. Принц; худож.-оформ. О. М. Артеменко. Харків: Фоліо, 2010. 880 с.
25. Гнидь Б. П. Богдан. Спогади. Київ: Варта, 2006. 400 с.
26. Гнидь Б. П. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971–2001) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 95 с.
27. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник для вищих муз. навч. закладів / М-во культури і мистецтв України; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ, 1997. 319 с.
28. Головина Т. И. Мемуары как источник культурологического исследования: дис. ... канд. культурологии: 24.00.02 / Санкт-Петербургская Государственная Академия Культуры. Санкт-Петербург, 1998. 208 с.
29. Дутчак Г. О. Зі слідчої справи М. Е. Доне́ць-Тессейр / Студії мистецтвознавства. 2005. Ч. 8(12). С. 74–83.
30. Єгоричева М. І. Перший відкритий урок // Виконавські школи вищих учбових закладів України. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. С. 86–90.
31. Кабка Г. М. Кризь терни до зірок // Культура. Інформація. Творчість. Газета ректорату Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2005. № 7 (7). С. 6.
32. Кабка Г. М. Кризь терни до зірок // Культура. Інформація. Творчість. Газета ректорату Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2005. № 8 (8). С. 8.
33. Кабка Г. М. «Кризь терни до зірок» // «Культура. Інформація. Творчість. Газета ректорату Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2006. № 1 (9). С. 4.
34. Кабка Г. М. Кризь терни до зірок // Культура. Інформація. Творчість. Газета ректорату Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2006. № 2 (10). С. 4.
35. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 480 арк.
36. Лежён Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет. Перевод и вступление Бориса Дубина // Иностранная литература. № 4. 2000. С. 108–121. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/lezhen.html>
37. Лобанова Л. Д. Мои лучшие партии // Вениамин Тольба: портрет дирижера в воспоминаниях современников / состав. В. В. Тольба. Ніжин: ООО «Гідромакс», 2009. С. 238–240.
38. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — Текст — Семiosфера — История. Москва: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

- dirizhera v vospominaniyah sovremennikov* (pp. 266–267). Nizhin: ООО “Gidromaks” [in Russian].
22. Moskalenko, V. (1994). *Tvorcheskiy aspekt muzykalnoy interpretatsii (k probleme analiza): issledovanie* [The creative aspect in the musical interpretation (on the problem of analysis): A study]. Kyiv: Izd.-vo Kiev. gos. kons. [in Russian].
23. Moskalenko, V. (2013). *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii: ucheb. posob.* [Lectures on the musical interpretation]. Kyiv: Klyaksa [in Russian].
24. Moskalets, O. (2012). *Shchodennyky Borysa Hmyri — dzerkalo epokhy* [The diary of Borys Hmyria: A mirror of the era]. *Ukrainska biohrafistyka*, 9, 385–389. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/j-pdf/ubi_2012_9_22.pdf [in Ukrainian].
25. Mykhaylova, T. (1970). *Vykhovannya spivakiv u Kyivskiy konservatori: khronolohichnyy ohlyad z 1863 po 1963* [Singers’ education at the Kyiv Conservatory: A chronological review from 1863 to 1963]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
26. Neverova, I. (2008). *Khudozhestvennyy portret kak forma postizheniya cheloveka vistorii kultury* [Artistic portrait as a form of comprehending of a man in the history of culture]. [Unpublished doctoral dissertation, Saint Petersburg State University of Culture and Arts] [in Russian].
27. Prynts, H., Kopytsya, M., & Tsymbalista, N. (2006). *Hmyria i Shostakovych* [Hmyria and Shostakovich]. Kyiv: Lohos [in Ukrainian].
28. Prystalov, I. (2008). *Liryzm yak zhanrova osnova ukrainskoho opernoho spivu* [Lyricism as a genre basis of the Ukrainian opera singing]. [Unpublished doctoral dissertation, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music] [in Ukrainian].
29. Pustovit, V. (2008). *Problemy natsiyetvorenniya v memuar-nomu dyskursi vitchyznyanykh pismennykiv XIX stolittya* [Problems of nation-building in the memoir discourse of Ukrainian writers of the 19th century]. Luhansk: Znannya [in Ukrainian].
30. Savchuk, I. (2005). *Ekzystentsiini motyvy svitobachennia modernistskoho maistra (na materiali kamernoi muzyky 20-kh rokiv XX stolittya v Ukraini)* [Existential motives of the worldview of the modernist Master (based on the material of the 1920s chamber music)]. [Unpublished doctoral dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
31. Shvachko, T. (2001). *Prymadonna opery* [The prima donna of the opera]. *Muzyka*, 3, 8–12 [in Ukrainian].
32. Stanishevsky, Yu. (2002). *Natsionalnyy akademichnyy teatr opery ta baletu Ukrayiny imeni Tarasa Shevchenka: Istoriya ta suchasnist* [Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and modernity]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
33. Tolba, V. (1986). *Statyi. Vospomynaniya* [Articles. Memoirs]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].
34. Tolba, V. V. (Ed.). (2009). *Veniamin Tolba: portret dirizhera v vospominaniyah sovremennikov* [Veniamin Tolba: A portrait of the conductor in the memoirs of the contemporaries]. Nizhin: ООО “Gidromaks” [in Russian].
35. Verhelis, O. (2009, April 29). *Vtrata svidomosti. Yevheniya Miroshnychenko: pro te, shcho nedospivano* [A loss of consciousness. Yevheniya Miroshnychenko: An unfinished song]. Retrieved from <http://gazeta.dt.ua/CULTURE/>
25. Мирошниченко Е. С. Уроки служения искусству // Вениамин Тольба: портрет дирижера в воспоминаниях современников / состав. В. В. Тольба. Нїжин: ООО «Гідромакс», 2009. С. 266–267.
26. Михайлова Т. М. Виховання співаків у Київській консерваторії: хронологічний огляд з 1863 по 1963 рр. Київ: Музична Україна, 1970. 128 с.
27. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособ. Киев: Клякса, 2013. 271 с.
28. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев: Изд.-во Киев. гос. конс., 1994. 156 с.
29. Москалец О. В. Щоденники Бориса Гмирі — дзеркало епохи // Українська біографістика. 2012. Вип. 9. С. 385–389. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/ubi_2012_9_22.pdf
30. Неверова И. А. Художественный портрет как форма постижения человека в истории культуры: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. Санкт-Петербург, 2008. 149 с.
31. Принц Г. В. Гмиря і Шостакович. Київ: Логос, 2006. 296 с.
32. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу: автореф. дис ... канд. мистецтвознав. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
33. Пуустовіт В. Ю. Проблеми націєтворення в мемуарному дискурсі вітчизняних письменників ХІХ століття: монографія / Луган. нац. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Луганськ: Знання, 2008. 282 с.
34. Савчук І. Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні): дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 205 арк.
35. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія та сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 736 с.
36. Тольба В. С. Статті. Воспоминания / сост. В. В. Тольба. К.: Музична Україна, 1986. 164 с.
37. Швачко Т. О. Примадонна опери // Музика. 2001. № 3. (травень–червень). С. 8–12.

vrata_svidomosti__evgeniya_miroshnichenko_pro_te_scho_nedospivano.html [in Ukrainian].

36. Votrina, V. (2001). *Mystetstvo spivu i vokalna metodyka M. E. Donets-Tesseir* [The art of singing and the vocal method of Maria Donets-Teisseyre]. Kyiv: Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

37. Yehorycheva M. (1990). Pershyi vidkrytyi urok [The first open class]. In *Vykonavski shkoly vyshchyykh uchbovykh zakladiv Ukrainy* (pp. 86–90). Kyiv: KDK im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

Archival sources

1. Shchodennyk L. D. Lobanovoi. 1948–1960 rr. [The diary of L. Lobanova. 1948–1960]. Ark. 164. L. Lobanova family archive.
2. Shchodennyk L. D. Lobanovoi. 1960–1966 rr. [The diary of L. Lobanova. 1960–1966]. Ark. 190. L. Lobanova family archive.
3. Shchodennyk L. D. Lobanovoi. 1966–1970 rr. [The diary of L. Lobanova. 1966–1970]. Ark. 162. L. Lobanova family archive.
4. Shchodennyk L. D. Lobanovoi, prysviachenyi hastroliam do Hollandii. Bloknot. 1955 r. [Diary. Notebook on the tour in the Netherlands. Notebook. 1955]. Ark. 69. Lobanova family archive.
5. Shchodennyk K. P. Radchenko. 1958–1959 rr. [The diary of K. Radchenko. 1958–1959]. Ark. 28. H. Kabka's private archive.
6. Lyst K. P. Radchenko do orhaniv vlady z pravkoiu dopysuvacha. 1957 r. [The letter of K. Radchenko to the authorities with the correction of the contributor. 1957]. Ark. 4. H. Kabka's private archive.
7. Poiasniuvalna zapyska K. P. Radchenko do dyrektora Kyivskoho derzhavnoho akademichnoho teatru opery i baletu imeni T. H. Shevchenka. 3 lypnia 1959 r. [Explanatory note of K. Radchenko to the director of the Kyiv State Academic Theatre of Opera and Ballet. July 3, 1959]. Ark. 1. H. Kabka's private archive.
8. Avtobiohrafia K. P. Radchenko. 5 kvitnia 1971 r. [K. Radchenko's autobiography. April 5, 1971]. Ark. 1. H. Kabka's private archive.
9. Kharakterystyka-rekomendatsiia K. P. Radchenko, napysana I. O. Molostovoioiu dlia VAK SRSR. [1960-ti rr.]. [Recommendational characteristic of K. Radchenko by I. Molodtsova for VAK of the USSR]. Ark. 1. H. Kabka's private archive.
10. Radchenko K. P. "Nimechyna vitaie ukrainske mystetstvo". Stattia. 28 hrudnia 1959 r. ["Germany greets Ukrainian art." Newspaper clipping. December 28, 1959]. Ark. 13. H. Kabka's private archive.
11. Dovidka pro zapysy K. P. Radchenko do fondiv Ukrainskoho radio. [1970-ti rr.]. [Certificate of the records made by K. Radchenko for the Funds of Ukrainian radio. 1970s]. Ark. 11. H. Kabka's private archive.
12. Dovidka Ukrainskoho teatralnoho tovarystva, vydana K. P. Radchenko za krashche vykonannia roli Natalky v piesi I. P. Kotliarevskoho "Natalka-Poltavka". 21 zhovtnia 1969 r. [Certificate provided by the Ukrainian Theatre Society for K. Radchenko for the best performance of the role of Natalka in Kotliarevsky's play *Natalka-Poltavka*]. Ark. 1. H. Kabka's private archive.
13. Zapyska vid shanuvalnykiv K. P. Radchenko pislia vykonannia partii Mimi v operi Dzh. Puchchini "Bohema". [1960-ti rr.]. [A note from the admirers of K. Radchenko after her performance of Mimi in Puccini's *La Bohème*]. Ark. 2. H. Kabka's private archive.

Архівні джерела

1. Щоденник Л. Д. Лобанової. 1948–1960 рр. Арк. 164. Архів родини.
2. Щоденник Л. Д. Лобанової. 1960–1966 рр. Арк. 190. Архів родини.
3. Щоденник Л. Д. Лобанової. 1966–1970 рр. Арк. 162. Архів родини.
4. Щоденник Л. Д. Лобанової, присвячений гастролям до Голландії. Блокнот. 1955 р. Арк. 69. Архів родини.
5. Щоденник К. П. Радченко. 1958–1959 рр. Арк. 28. Приватний архів Г. М. Кабки.
6. Лист К. П. Радченко до органів влади з правкою дописувача. 1957 р. Арк. 4. Приватний архів Г. М. Кабки.
7. Пояснювальна записка К. П. Радченко до директора Київського державного академічного театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка. 3 липня 1959 р. Арк. 1. Приватний архів Г. М. Кабки.
8. Автобіографія К. П. Радченко. 5 квітня 1971 р. Арк. 1. Приватний архів Г. М. Кабки.
9. Характеристика-рекомендація К. П. Радченко, написана І. О. Молостовою для ВАК СРСР. [1960-ті рр.]. Арк. 1. Приватний архів Г. М. Кабки.
10. Радченко К. П. «Німеччина вітає українське мистецтво». Стаття. 28 грудня 1959 р. Арк. 13. Приватний архів Г. М. Кабки.
11. Довідка про записи К. П. Радченко до фондів Українського радіо. [1970-ті рр.]. Арк. 11. Приватний архів Г. М. Кабки.
12. Довідка Українського театального товариства, видана К. П. Радченко за краще виконання ролі Наталки в п'єсі І. П. Котляревського «Наталка-Полтавка». 21 жовтня 1969 р. Арк. 1. Приватний архів Г. М. Кабки.
13. Записка від шанувальників К. П. Радченко після виконання партії Мімі в опері Дж. Пуччіні «Богема». [1960-ті рр.]. Арк. 2. Приватний архів Г. М. Кабки.
14. Довідка про записи К. Д. Огневого до фондів Українського радіо. [Кінець 1970-х рр.]. Арк. 8. Приватний архів Г. М. Кабки.
15. «Отзывы на выступления Огневого Константина». [Кінець 1970-х рр.]. Арк. 13. Приватний архів Г. М. Кабки.
16. ЦДАМЛМ України. Фонди М. І. Донця та М. Е. Донець-Тессейр. Ф. 122. Оп. 1, 2. Од. зб. 424; Ф. 123.
17. ЦДАМЛМ України. Фонд І. С. Паторжинського. Ф. 1106. Оп. 1. Од. зб. 483.

14. Dovidka pro zapysy K. D. Ohnievoho do fondiv Ukrainskoho radio. [Kinets 1970-kh rr.]. [Certificate of the records made by K. Ohnevoi for the Funds of Ukrainian radio. Late 1970s]. Ark. 8. H. Kabka'a private archive.
15. "Otzvyvy na vystupleniya Ohnevoho Konstantyna". [Kinets 1970-kh rr.]. [The reviews on the performances of Kostiantyn Ohnevoi. Late 1970s]. Ark. 13. H. Kabka'a private archive.
16. TsDAMLM Ukrainy [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]. Fondy M. I. Dontsia ta M. E. Donets-Tesseir [Funds of M. Donets and M. Donets-Teisseyre]. F. 122. Op. 1, 2. Od. zb. 424; F. 123.
17. TsDAMLM Ukrainy [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]. Fond I. S. Patorzhynskoho [Fund of Ivan Patorzhynsky]. F. 1106. Op. 1. Od. zb. 483.

Кабка Г., Казанцева-Кабка О.

Українська вокальна школа 1950-х — 1970-х в особових текстах мемуарного характеру: соціокультурний та мистецький аспекти

Анотація. Здійснене дослідження особових текстів діячів українського вокального мистецтва 1950-х — 1970-х років є спробою розглянути культурно-історичний процес з погляду мети, потреб і завдань сучасної культурологічної і мистецтвознавчої науки, що реалізується через особливості самопізнання та професійної реалізації Б. Гмирі, Б. Гнидю, Л. Лобанової, Є. Мірошніченко, К. Огневого та К. Радченко. Ці джерела звільняють від схематизму зображення знакових діячів культури, чим допомагають сучасному досліднику глибше проникнути в духовний та культурно-історичний контекст життєвих етапів, зрозуміти мотивацію тих або інших вчинків, уточнити індивідуальні характеристики митця відчуженого часу, його ролі в контексті розвитку культури. Вивчення особових текстів групи митців, які творили у той же час та у тому ж творчому колективі — Київській опері, уможливає створення загальної картини творчого процесу у провідному оперному колективі країни того часу, розуміння ролі їхньої творчості в контексті розвитку українського вокального мистецтва. Також проникнення в етапи їхнього життєвого шляху та творчого становлення виявляє сукупність індивідуальних рис як ознаки певного творчого середовища. Вивчаючи творчість провідних співаків Київської опери 1950-х — 1970-х років, часто важко зрозуміти: чи час формує митця, чи майстер змінює час завдяки своєму високопрофесійному мистецтву. Тож у цій філософсько-екзистенційній за природою риториці особові тексти діячів вокального мистецтва (Б. Гмирі, Б. Гнидю, Л. Лобанової, Є. Мірошніченко, К. Огневого та К. Радченко) склали основу для вивчення реальної тканини культурної епохи, збагнення таємниці творчості, культурної історії країни.

Ключові слова: текст культури, особовий текст культури, вокальна культура України, Борис Гмиря, Богдан Гнидю, Лілія Лобанова, Євгенія Мірошніченко, Костянтин Огневої.

Стаття надійшла до редакції 27.02.2023

Іванна Матковська Ivanna Matkovska

Правнучка Олекси Новаківського, аспірантка, Львівська
національна академія мистецтвA great-granddaughter of Oleksa Novakivskyi, postgraduate
student, Lviv National Academy of Artse-mail: ivanna_novakivska@ukr.net | orcid.org/0000-0001-7941-051X

Олекса Новаківський

Невідомі сторінки навчання і життя з архівних матеріалів Краківської академії мистецтв

Oleksa Novakivskyi

Unknown pages of study and life from Archival Materials of the Krakow Academy of Arts

Анотація. Висвітлено освітню діяльність і виставки у Кракові Олекси Новаківського (1872–1935) — видатного українського художника-символіста, експресіоніста, графіка та педагога, який навчався і понад 20 років жив у Кракові (1892–1913) та Львові (1913–1935) і провадив у Львові Мистецьку школу (1923–1935) для близько ста учнів.

Досліджено документи 1890-х — 1900-х із архіву Академії мистецтв у Кракові про навчання там Олекси Новаківського в 1892–1904 роках. Зокрема, вперше введено до наукового обігу свідчення Олекси Новаківського 1892–1904 років про студії в Краківській школі і Академії образотворчих мистецтв. З'ясовано, що в 1892–1898 роках Олекса Новаківський навчався на відділі рисунку Школи образотворчих мистецтв у Кракові (з перервою у 1893–1895 роках), отримав нагороду в конкурсі (1896) і срібні медалі (15 липня 1897 і 23 липня 1898) на курсі проф. Йозефа Уніжицького, Яна Станіславського. На відділі малярства Краківської школи Олекса Новаківський був студентом у 1898–1901 роках, отримав срібну (1899) і золоту медаль (15 липня 1900) на курсі проф. Леона Вичуковського, Яна Станіславського. У 1901–1904 роках Олекса Новаківський продовжив навчання на малярстві у школі проф. Вичуковського в Академії мистецтв. Встановлено, що викладачами Олекси Новаківського у Кракові були професори Флоріан Цинк, Йозеф Уніжицький, Леон Вичуковський, Ян Станіславський.

Також введено до наукового обігу документи дружини митця (посвідчення особистості Маріанни Розалії Новаківської (1916), свідчення про народження Маріанни Розалії Пальмовської (1888)) з архівів Львова, Кракова, яку досі дослідники називали Анною-Марією, польські наукові та періодичні видання 1890-х — 1930-х років, досліджено виставкову діяльність Олекси Новаківського у Кракові і Варшаві. Доведено важливість навчання і виставкової діяльності у Кракові для становлення митця.

Ключові слова: архівні документи, навчання і виставки Олекси Новаківського у Кракові, біографія Олекси Новаківського, Краківська академія мистецтв, українсько-польські культурні зв'язки.

Вступ. Олекса Новаківський (1872–1935) — видатний український художник-символіст, експресіоніст, графік та педагог родом із Поділля, який понад двадцять років жив і навчався у Кракові (1892–1913) та пізніше у Львові (1913–1935) і творив власний мистецький образ світу, втілюючи в універсальних образах та символах світ ідей та духовні цінності людства, а також візії майбутнього, поєднуючи прогресивні європейські течії мистецтва із осмисленням традицій українських іконописних образів і символів. Він заснував і провадив у Львові Мистецьку школу (1923–1935) для близько ста учнів, закладаючи у 1910–1930-ті роки своєю творчістю та викладацькою діяльністю умови для прогресивного та професійного розвитку українського мистецтва в річищі мистецтва європейського та світового.

Однак наразі навчання Олекси Новаківського у Кракові (1892–1904) і його виставкову діяльність у Кракові і Варшаві майже не висвітлено у наукових публікаціях українських мистецтвознавців. До цього часу публікації здебільшого ґрунтувались на повоєнних спогадах Івана Голубовського (1940-ві роки) та монографії Володимира Залозецького «Олекса Новаківський» 1934 року, які не містять жодного наукового посилання на джерела чи на архівні документи 1890-х — 1900-х років та польські наукові та періодичні видання 1890-х — 1930-х років.

Тому метою цієї публікації є наукове дослідження та введення до наукового обігу окремих архівних документів 1890-х — 1900-х років із Краківської академії образотворчих мистецтв ім. Яна Матейка — свідочтв

Олекси Новаківського 1892–1901 навчальних років про студії у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie) та свідоцтв Олекси Новаківського 1901–1904 навчальних років про навчання в Академії образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie) на відділі малярства у школі професора Вичулковського, а також вибраних польських наукових та періодичних видань 1890-х — 1930-х років щодо деяких аспектів навчання Олекси Новаківського у Кракові (1892–1904) та виставкової діяльності у Кракові і Варшаві.

Завданнями дослідження є:

- введення до наукового обігу архівних документів 1890-х — 1900-х років з архіву Академії образотворчих мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові про навчання Олекси Новаківського, а саме свідоцтв Олекси Новаківського 1892–1901 навчальних років про студії у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie) та свідоцтв Олекси Новаківського 1901–1904 навчальних років про студії в Академії образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie) на відділі малярства у школі професора Вичулковського та наукове опрацювання на основі цих документів деяких аспектів освіти митця;

- введення до наукового обігу посвідчення особистості Маріанни-Розалії Новаківської 1916 року з архіву родини Олекси Новаківського, а також свідоцтва про народження Маріанни Розалії Пальмовської з Національного архіву у Кракові (Archiwum Narodowego w Krakowie), яку раніше в історіографії називали Анна Марія;

- введення до наукового обігу вибраних польських наукових та періодичних видань 1890-х — 1930-х років та дослідження на їхній основі виставкової діяльності О. Новаківського у Кракові і Варшаві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На жаль, нині проблеми навчання Олекси Новаківського у Кракові не присвячено жодної наукової статті на основі архівних документів 1890-х — 1900-х років із Краківської академії образотворчих мистецтв ім. Яна Матейка.

У виданні 1905 року «Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki» знаходимо інформацію, подану для публікації особисто Новаківським (польською мовою): «Новаківський Олекса (Nowakowski Aleksy) народився 14 березня 1872 року в Ободівці, Ольгопольського повіту, Подільської губернії. Школу закінчив у Турканівці, потім навчався в Одесі до 1892 року, звідки завдяки старанням Янові Гелени Бжозовської (Janowej Heleny Brzozowskiej), власниці угідь в Попелюхах та Фелікса Собанського в Ободівці, вступив до Школи образотворчих мистецтв у Кракові (Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie) за директора Яна Матейки. По трирічній

перерві він продовжив навчання під керівництвом проф. Леона Вичулковського за директора Юліана Фалата до 1900 року, в якому отримав золоту медаль за праці»¹ [1, с. 197–198].

Василь Хмурий у 1931 році у виданні «О. Новаківський» із серії «Українське малярство» в біографічній статті французькою мовою пише (без посилання на джерело): «Художник О. Новаківський народився в 1872 р. в селі Ободівка на Україні на правому березі річки Дніпро. Завершивши навчання у Кракові за часів імпресіоністів та символістів (Мальчевського, Виспянського, Мегофера і Станіславського), він живе довгий час в селі Могила під Краковом, присвячуючи себе стилістичним етюдам. Саме тут проходить перший період його творчості, для якого характерне бажання подолати академічні впливи стилістичними етюдами, а пізніше оригінальною символікою його жанрових етюдів, портретів» [2, с. 37].

Мистецтвознавець Володимир Залозецький у монографії 1934 року «Олекса Новаківський» (не посиляючись на жодне джерело) пише про навчання Олекси Новаківського у Кракові (не подаючи також назву навчального закладу): «Від Бжозовських Новаківський дістав досить поважну стипендію на студії і 1892 переїхав до Кракова ... По першій півроці, коли комісія Академії робила огляд праць учнів, голова комісії, директор академії, мистець Ян Матейко, звернув особливу увагу на молодого Новаківського. На його зацікавлення йому показали позаакадемічні праці і ріжні композиції з молодих літ артиста. Від тепер почали звертати загальну увагу на Новаківського. По другій півроці, з дозволу Матейка, Новаківський перейшов на другий курс проф. Яблонського (фігуральних антиків). В 1893 р. по смерті Матейка Новаківський перейшов на третій курс живої натури до проф. Луцкевича, де пробув тільки три місяці, бо Бжозовська відбрала йому стипендію. Залишившись без допомоги, мусів перервати свої студії у Кракові та вертатись до рідного села ... Перебув тут два роки, опісля знов поїхав на краківську академію, яка стояла тоді під проводом Ю. Фалата» і «Зі здвоєною енергією взявся він до праці. Морально допомагав йому в тім один з найталановитіших маларів краківської академії Мальчевський» [3, с. 36–37].

Виклад основного матеріалу. Із 1892 року Олекса Новаківський навчався у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie) на відділі рисунку.

У свідоцтві О. Новаківського за I півріччя 1892/1893 навчального року зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Szkoły Sztuk Pięknych

¹ Примітка OS (Osobiste świadectwo) під публікацією, відповідно до списку скорочень, означає, що біографічна довідка базується на інформації, поданій особисто художником Новаківським.



Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1892/1893 н. р. зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie) з архіву Академії мистецтв у Кракові



Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1895/1896 н. р. зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові

у Krakowie), датованому 1 березня 1893 року, за підписом «професора відділу» (profesora oddziału) Флоріана Цинка (Florigiana Cynka) дізнаємося (польською мовою): «Пан Новаківський Олекса (Nowakowski Alexu) родом з Ободівки віросповідання грецького (wyznania greckiego) навчався на відділі рисунку (“oddział rysunków”) Школи образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie)». Він «розпочав науку з 1 січня 1893 року» і отримав наступні оцінки: з «рисунку античної голови (z rysunku z antyków głowy)» і з «рисунку античних скульптур вечірнього (z rysunku z antyków wieczornu)», «з моделювання з античних скульптур (z modelowania z antyków)» — «успішність (postęp)» — «дуже добре (bardzo dobrze)», а «старанність (pilność)» — «зразкова (wzorowa)» [4].

Олекса Новаківський продовжує в I півріччі 1895/1896 навчального року навчання на відділі рисунку Школи образотворчих мистецтв у Кракові згідно зі свідоцтвом О. Новаківського за I півріччя 1895/1896 н. р. зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові, за підписом «професора відділу (profesora oddziału)» Йозефа Уніжицького (Józefa Unierzyskiego), на курсі в якого

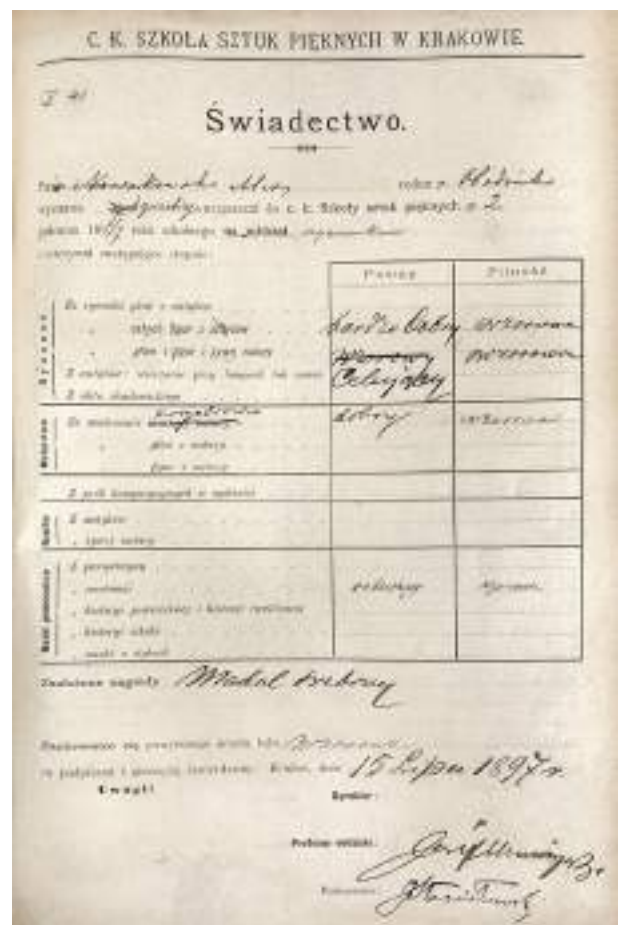
навчався Новаківський. Його рисунок «голів і фігур з живої натури (rysunek głów i figur z żywej natury)» відзначено записом в графі «успішність (postęp)» — «добре (dobrze)», а «старанність (pilność)» — «постійна (wytrwała)» [5].

У II півріччі цього ж 1895/1896 н. р. на курсі Олекса Новаківський отримав «нагороду в конкурсі (otrzymał nagrodę konkursową)» на курсі «професора відділу (profesora oddziału)» Йозефа Уніжицького (Józefa Unierzyskiego), як зазначено за підписом цього професора в розділі «нагороди (zasłużone nagrody)» в свідоцтві О. Новаківського за II півріччя 1895/1896, а також «дуже добре (bardzo dobrze)» у графі «успішність (postęp)» за рисунок «голів і фігур з живої натури (rysunek głów i figur z żywej natury)» [6].

У I семестрі наступного, 1896/1897 навчального року «професор відділу» (profesor oddziału) Йозеф Уніжицький (Józef Unierzyski) поставив Новаківському «задовільно (celująco)» за «рисунок з академічного акта (rysunek z aktu akademickiego)» та «рисунок голів і фігур з живої натури (rysunek głów i figur z żywej natury)», — читаємо у свідоцтві, виданому 1 квітня 1897 року [7].



Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1895/1896 н. р. та про конкурсну нагороду зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові



Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1896/1897 н. р. та про срібну медаль зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові за підписом професорів Йозефа Уніжицького та Яна Станіславського від 15 липня 1897 року

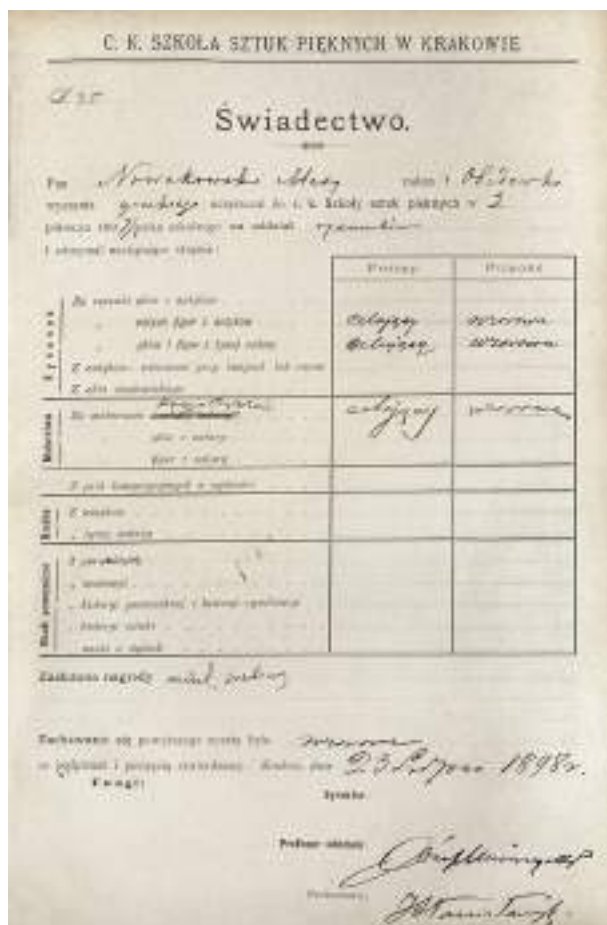
Професор Ян Станіславський дуже високо оцінив успіхи О. Новаківського і той отримав «нагороду (zasłużone nagrody)» «срібну медаль (medal srebrny)» за творчі праці на відділі рисунків вже у наступному, II півріччі 1896/1897 н. р., а також у розділі «успішність (postęp)» оцінку «добре (dobry)» за «малювання пейзажів (malowanie krajobrazów)»; «задовільно (celująco)» за «рисунок голів і фігур з живої натури (rysunek głow i figur z żywej natury)» та з «анатомії (anatomii)» і «дуже добре (bardzo dobry)» за успішність в «рисунок фігур з античних скульптур (rysunku całych figur z antyków)». Такі дані бачимо в свідоцтві О. Новаківського за II півріччя 1896/1897 року зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові, датованому 15 липня 1897 року за підписом «професора відділу» Йозефа Уніжицького (Józefa Unierzyskiego) і «професора» Яна Станіславського (Jana Stanisławskiego) [8].

Успіхи Новаківського з «рисунок голів і фігур з живої натури (rysunek głow i figur z żywej natury)» і «рисунок академічного акту (rysunek aktu akademickiego)» підтверджуються оцінкою «дуже добре (bardzo dobry)», а за «рисунок фігур з античних скульптур

(rysunku całych figur z antyków)» він отримав «задовільно (celująco)» в наступному 1897/1898 навчальному році [9].

Другу «срібну медаль (medal srebrny)» за творчі праці на відділі рисунків О. Новаківський здобув уже в наступному, II півріччі 1897/1898 року, запис про що є у розділі «нагороди» («zasłużone nagrody») його свідоцтва зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові від «23 липня 1898 р. (23 lipca 1898 r.)» за підписом «професора відділу» Йозефа Уніжицького (Józefa Unierzyskiego) і «професора» Яна Станіславського (Jana Stanisławskiego). Проте з «рисунок фігур з античних скульптур (rysunku całych figur z antyków)», «рисунок голів і фігур з живої натури (rysunek głow i figur z żywej natury)» і «малювання пейзажів (malowanie krajobrazów)» оцінкою Новаківського є «задовільно (celująco)» [10].

Із середини 1898 року О. Новаківський навчався на відділі малярства Школи образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie), згідно з інформацією зі свідоцтва О. Новаківського за I півріччя 1898/1899 н. р. зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie),



Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1897/1898 н. р. та про другу срібну медаль зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові за підписом Йозефа Уніжицького та Яна Станіславського від 23 липня 1898 року



Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1898/1899 н. р. та про срібну медаль на відділі малярства Школи образотворчих мистецтв у Кракові за підписом проф. Леона Вичуковського та Яна Станіславського

за підписом «професора відділу (profesora oddziału)» **Леона Вичуковського** (Leona Wyczółkowskiego), де читаємо (польською мовою): «Пан Новаківський Олекса [Nowakowski Alexy] родом з Ободівки віросповідання грецького (wyznania greckiego) навчався на відділі Малярства [oddział malarstwa] Школи образотворчих мистецтв у Кракові [с. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie] в I півріччі 1898/1899 навчального року і успішність навчання [postęp] демонструють наступні оцінки: з малярства за малювання фігур з натури [z malarstwa za malowanie figure z natury] — дуже добре [bardzo dobry] і старанність [pilność] — зразкова [wzorowa]» [11].

Третю «срібну медаль (medal srebrny)» за творчі праці Олекса Новаківський отримав на відділі малярства («oddział malarstwa»), що бачимо у свідоцтві О. Новаківського за II півріччя 1898/1899 н. р. зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові за підписом «професора відділу (profesora oddziału)» Леона Вичуковського (Leona Wyczółkowskiego) і «професора» Яна Станіславського (Jana Stanisławskiego)». Тим часом, його «успішність (postęp)» «з малярства за малювання пейзажів (z malarstwa za malowanie krajobrazów)» — «добре

(dobry)» і «задовільно (celujco)» — «за малювання голів з натури (za malowanie głów z natury)», «старанність (pilność)» — «зразкова (wzorowa)» [12].

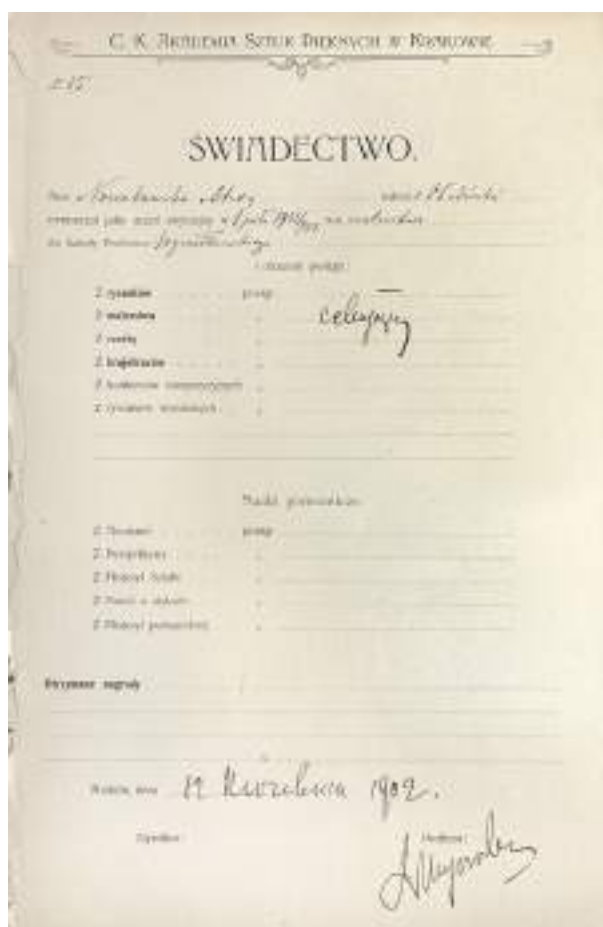
У першому півріччі 1899/1900 н. р. успішність з «малярства за малювання голів з натури (za malowanie głów z natury)» художника оцінено як «задовільну (celujco)» [13].

«Золота медаль (medal złoty)» була нагородою Новаківському за творчі праці на відділі малярства в другому півріччі 1899/1900 — довідуємось з графі «нагороди (zasłużone nagrody)» свідоцтва О. Новаківського за II півріччя 1899/1900 н. р. зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie), від «15 липня 1900 р.» («15 lipca 1900 r.») за підписом «професора відділу (profesora oddziału)» Леона Вичуковського (Leona Wyczółkowskiego), і «задовільно (celujco)» «з малярства за малювання фігур з натури (z malarstwa za malowanie figur z natury)» [14].

У 1900/1901 році показники митця в I півріччі — за успішність «дуже добре (bardzo dobry)» з «малярства — за малювання пейзажів (z malarstwa za malowanie krajobrazów)» і «задовільно (celujco)» «за малювання голів з натури (za malowanie głów



Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1899/1900 н. р. та про золоту медаль на відділі малярства з Школи образотворчих мистецтв у Кракові за підписом Леона Вичулковського від 15 липня 1900 року



Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1901/1902 н. р. про навчання в Академії образотворчих мистецтв у Кракові на відділі малярства у Школі професора Вичулковського

z natury)» та «дуже добре (bardzo dobry)» «за рисунком з античних скульптур: вечірній при лампах або ранковий (rysunek z antyków: wieczorne przy lampach lub rano)» [15] та у другому півріччі 1900/1901 — «дуже добре (bardzo dobry)» з «малярства — за малювання пейзажів (z malarstwa malowanie krajobrazów)» і «задовільно (celujco)» «за малювання фігур з природи (za malowanie figur z natury)» [16].

Після реорганізації Школи образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie) в Академію образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie) Новаківський продовжує навчання на відділі малярства у Школі професора Вичулковського, що підтверджують записи в свідоцтвах: «Академія образотворчих мистецтв у Кракові. Пан Новаківський Олекса родом з Ободівки навчався на малярстві у Школі професора Вичулковського» у 1901–1904 роках [18; 19].

Як видно зі свідоцтв, викладачами О. Новаківського з рисунку та малярства в час шести років навчання на відділі рисунку (1892–1898) і потім на відділі малярства (1898–1904) Школи образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie) і Академії

образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie) були Флоріан Цинк (Florian Cynk), Йозеф Уніжицький (Józef Unierszyski), Леон Вичулковський (Leon Wyczółkowski), Ян Станіславський (Jan Stanislawski).

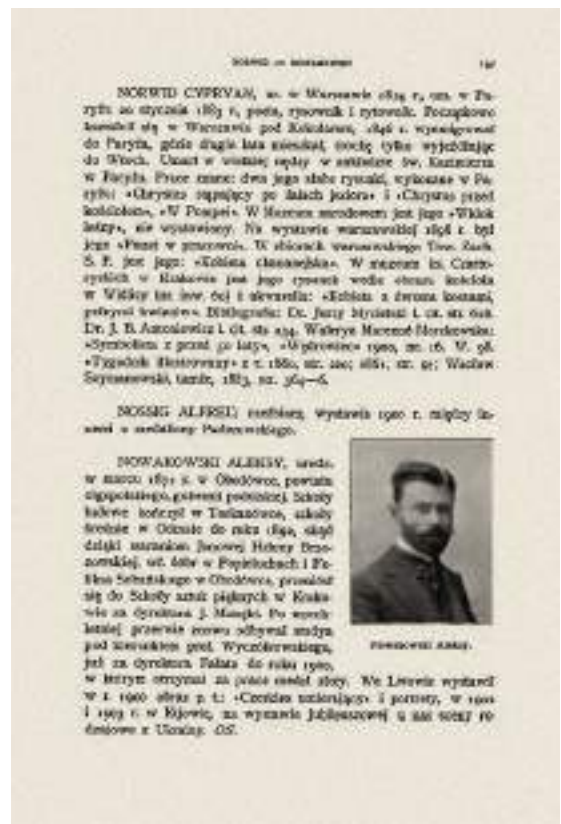
Власне, завдяки навчанню у цих визначних польських митців-професорів Олекса Новаківський мав змогу опанувати найбільш прогресивні тоді течії світового мистецтва — імпресіонізм, експресіонізм та символізм.

Популярні польські періодичні видання 1890-х — 1900-х років — газети «Słowo Polskie» і «Głos Narodu» інформують громадськість про нагороду Олекси Новаківського — дві (з трьох) срібні медалі та золоту медаль за творчі праці в час навчання у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (с. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie). Зокрема, з публікації «W krakowskiej szkole sztuk pięknych» в «Słowie Polskim» за 1899 рік дізнаємось про дві срібні медалі (в 1897/98 і 1898/99 році) [19, с. 2]. Про золоту медаль 1900 року, яку здобув Олекса Новаківський, читаємо в статті «Akademia sztuk pięknych w Krakowie» у «Głosie Narodu» за 1900 рік [20, с. 3].

У наукових польських виданнях 1890-х — 1900-х років також знаходимо інформацію про навчання Олекси Новаківського, як, наприклад, у вже згаданому та цитованому науковому виданні 1904 року «Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczyznej sztuki», де розміщено коротку інформацію про навчання та деякі біографічні дані, подані самим О. Новаківським. Також це видання інформує нас про участь Олекси Новаківського у виставках: «У Львові виставив в 1900 році твір під назвою “Вмираючий черкес” [Czerkies umierający] і портрети, в 1902 і 1903 році в Києві, на ювілейній виставці у нас [на Ювілейній виставці TPSP 1904 р. у Кракові] жанрові сцени з України [na wystawie jubileuszowej u nas sceny rodzajowe z Ukrainy]. OS» [1, с. 197–198].

Із наукового видання 1904 року (Kraków) «Katalog wystawy jubileuszowej Towarzystwa Przyj. Sztuk Pięknych» детальніше довідуємось про участь О. Новаківського у 1904 році у Ювілейній виставці TPSP у Кракові, де митець експонував вісім творів, які в каталозі виставки позначені номерами під прізвиськом автора «Новаківський Олекса» (Nowakowski Aleksy): 154. «Група дітей» ол. («Grupa dzieci», ol), 155.

Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1903/1904 н. р. про навчання в Академії образотворчих мистецтв у Кракові



Публікація про Олексу Новаківського у науковому виданні 1904 року «Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczyznej sztuki»



Посвідчення особистості Маріанни Розалії Новаківської (дружини Олекси Новаківського), народженої в 1888 році в с. Могила під Краковом з фотографією Маріанни, датоване 1916 роком та скріплене печаткою (в оригіналі німецькою мовою). З архіву родини Олекси Новаківського

«Дівчинка в вікні» («Dziewczynka w oknie», ol), 156. «I. Сільська дівчинка», ол. («I. Dziewczynka wiejska», ol), 157. «II. Сільська дівчинка», ол. («II. Dziewczynka wiejska», ol), 158–161. I, II, III, IV «Studyum ukraińskie» ol, (I, II, III, IV «Українські студії» ол.) [21].

Після закінчення навчання в Краківській академії мистецтв (в 1904 році, відповідно до свідоцтв О. Новаківського з Академії мистецтв), він оселяється в селі Могила під Краковом. Тут він пізніше познайомився з майбутньою дружиною Маріанною-Розалією Пальмовською, яку досі історіографія подавала як Анну або Анну-Марію Пальмовську, не базуючись на офіційних документах.

Володимир Залозецький пише (знову без посилання на джерело): «В 1900 році Краєвий Виділ признав Новаківському стипендію ім. Урбанського... Новаківський зрікся стипендії і переїхав до села Могила під Краковом відаючися студіям з природи... В 1905 році вперше появилися картини Новаківського на ювілейній виставці "Товариства мистецтв". Виставив він там 6 студій і 4 більші картини. Зі студій краєвиди: "Розтопи на весні", "Весняний пейзаж", "При млині", "Збірка бураків", "Перший сніг", "Стругання патиків". З картин "Дівчина в вікні" (власність гр. Квілецького в Познаню), "Виходять з костела", "Дівчина з лозами"... В тім часі познайомився Новаківський в Могилі зі своєю пізнішою дружиною Анною Пальмовською. Від 1906 до 1913 р. перебуває артист в Могилі, де заприятелює з панєю Гогульською» [3, с. 37; 22].

Підтвердженням того, що дружина Олекси Новаківського називалась Маріанна Розалія, є документ 1916 року — **посвідчення особистості Маріанни Розалії Новаківської** (в оригіналі німецькою мовою) на лицевій стороні з добре впізнаваною фотографією дружини Олекси Новаківського і написом наверху «Maryanna Nowakowska» із датою внизу «1916» та печаткою з написом «K. k. Polizei Direktor in Lemberg» і з написом на звороті документу «Посвідчення особистості з власноручним підписом Маріанни Розалії Новаківської, народженої в 1888 році в с. Могила під Краковом» (в оригіналі німецькою мовою: «Die Identitaet der Person und die eigenhändige Unterschrift Maryanna Rosalia NOWAKOWSKA, geboren in MOGILA pk. KRAKOW 1888»), «офіційно підтверджено» (wird amtlich bestätigt) «18 жовтня (oktober) 1916» і скріплено печаткою з написом «K. k. Polizei Direktor in Lemberg» (з архіву родини Олекси Новаківського) [23].

Свідоцтво про народження Маріанни Розалії Пальмовської з Національного архіву у Кракові (Archiwum Narodowego w Krakowie) містить таку інформацію (в оригіналі латиною): «Книга народження і хрещення, село Могила, рік 1888, с. 592 (Порядковий номер) 35. Рік 1888, день і місяць народження 1 червня, охрещена 3 червня; ім'я народженого і охрещеного Маріанна Розалія (Marianna Rozalia); номер дому народженого 12; віра католицька; стать жіноча; з правого ложа; ім'я батька і його батьків, прізвище,

суспільний стан — Станіслав Пальмовський (Stanislaw Palmowski), син Матея і Розалії Рагор (Macieja i Rozalii Raróg, ремісник (тесля) з Могили, віра католицька; ім'я мами і її батьків, прізвище, суспільний стан — Розалія (Rozalia), дочка Софії Анчак (Zofii Anczak), служниці народженої у Кракові, віра католицька; імена хресних батьків, прізвище, суспільний стан — Михайло Самец і Маріанна Вах (Michał Samiec, Marianna Wach), незаміжні; ім'я, прізвище того хто провів обряд хрещення — місцевий вікарій Людвік Пизік (Ludwik Pyzik)» [24].

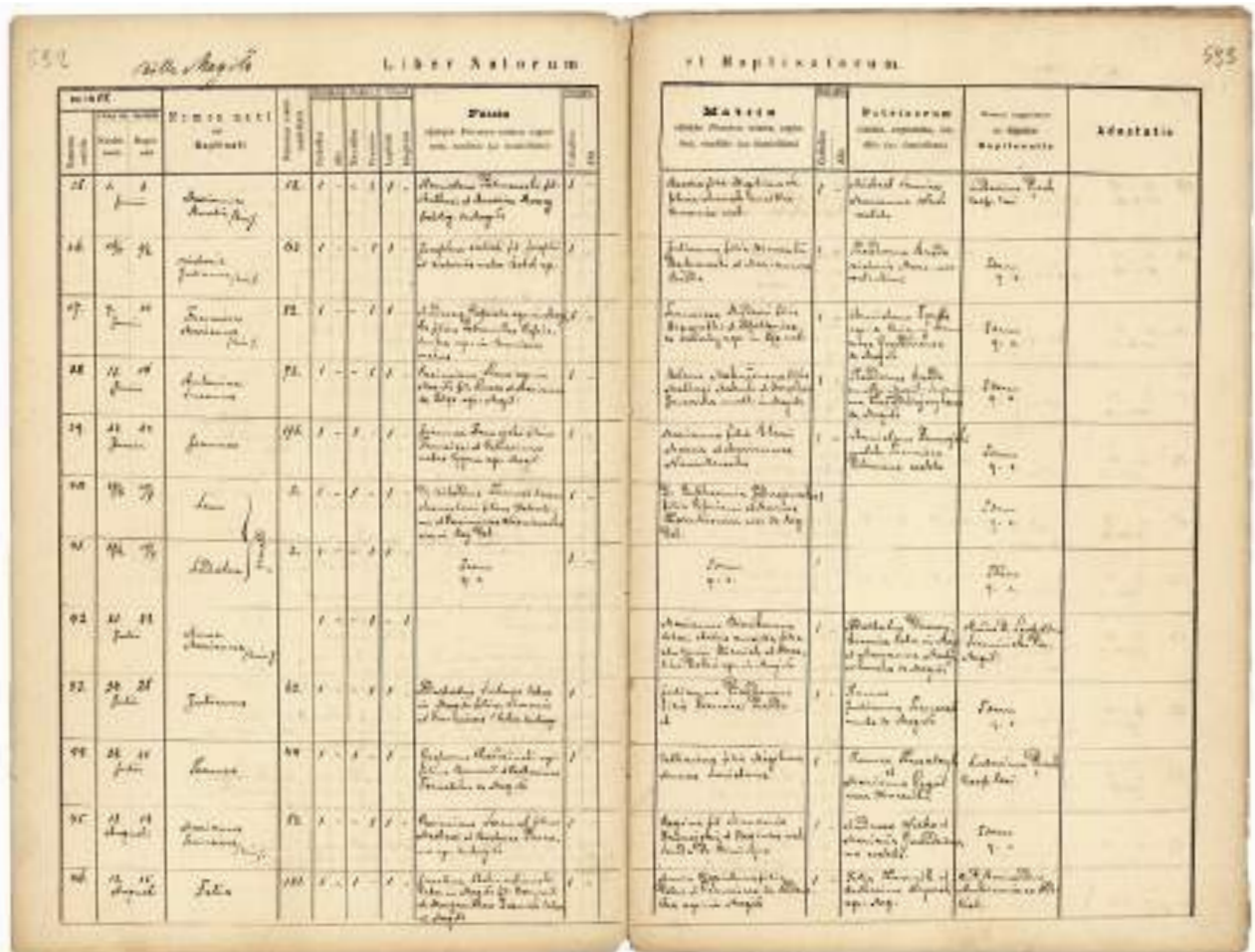
Також із публікацій у польських періодичних виданнях 1900-х років довідуємось про те, що Олекса Новаківський брав участь у кількох виставках у Кракові в 1911 році.

У вересні 1911 року зорганізовано велику збірну виставку творів Олекси Новаківського в Палаці мистецтв у Кракові (Palacu Sztuk Pięknych w Krakowie) зусиллями TPSP у Кракові, про яку читаємо в публікації «L. Wystawa wrześniowa w Palacu Sztuk Pięknych w Krakowie» у «Krakowskim miesięczniku artystycznym» за 1911 рік (польською мовою): «Вереснева виставка в Палаці Образотворчих Мистецтв у Кракові принесла

рясний урожай з 315 творів. Між ними найвизначніше місце зайняли картини проф. Яцека Мальчевського. А також виставка аквафортів та збірних виставок Олекси Новаківського та Володимира Тетмеєра... — і далі, — Значним зацікавленням громадськості відзначалась збірна виставка творів колориста Олекси Новаківського. До канцелярії Товариства приходили численні гості з питанням про ціну виставлених творів. Громадськість наша <...> відступала перед цінами тих переважно невеликих картин (близько 3 дм), які коштували від 300 К. до 600 К.» [25, с. 93–94].

Із каталогу 1911 року виставки Незалежних об'єднання польських живописців, графіків і скульпторів у Кракові (Wystawa Niezależnych Związku Powszechny Artystów Polskich Malarzy, Grafików i Rzeźbiarzy) дізнаємося, що Олекса Новаківський виставляв там виставці твори [26].

Про перемогу Олекси Новаківського в 1911 року в конкурсі на вітварний образ Серця Ісуса на I Виставці польського церковного мистецтва ім. Петра Скарги у Кракові інформує (польською мовою) публікація «Konkurs na obraz ołtarzowy Serca Jezusa na I. Wystawie polskiej sztuki kościelnej im. Ks. Piotra Skargi



Свідчення про народження Маріанни Розалії Пальмовської з Національного архіву у Кракові



Олекса Новаківський «Ждан князевич»

w Krakowie» в газеті «Nowa Reforma»: «5 січня 1912 року на засіданні журі конкурсу під керівництвом дра Фелікса Копери <...> вирішено розділити між авторів цих творів приз в 1000 корон на дві рівні частини. Після відкриття конвертів з'ясувалось, що авторами відзначених праць є Ян Гумовський та Олекса Новаківський» [27, с. 2].

У газеті «Słowo Polskie» Владислав Козицький (Władysław Kozicki), надзвичайний професор, керівник кафедри сучасної історії мистецтва гуманітаного відділу Університету Яна Казимира у Львові писав про творчість цього українського митця: «Олекса Новаківський є в повній мірі визначним талантом, свіжим, буйним, насправду з Божої ласки [Aleksandr Nowakowski jest w całej pełni talentem istotnym, świeżym, bujnym, naprawdę z Bożej łaski]. Як говорять про те його праці — свій талант він розвинув в Краківській академії мистецтв. Матейко, Станіславський, Вичулковський, Мегоффер були його вчителями. Отримані від них імпульси його видатна мистецька індивідуальність перетворила на відмінні цінності, поступово доходячи до реалізації Власного Мистецького Образу (Візії) Світу, основними елементами якої є ампліфікація реальних форм, символіка і надзвичайна сила кольору, наповнена музичними цінностями» [28, с. 3–4].

1913 року на запрошення митрополита Андрея Шептицького Олекса Новаківський переїхав до Львова [3] разом з дружиною Маріанною-Розалією і оселився навпроти собору св. Юра у колишній віллі Яна Стики, викупленій митрополитом Андреем, де виховував з дружиною двох синів — Ярослава (4.01.1920–21.05.1982) і Ждана

(15.06.1922–12.01.1993) — працював у майстерні і провадив свою мистецьку школу (1923–1935).

Збірна виставка праць Олекси Новаківського в галереї Товариства *Zachęty Sztuk Pięknych* у Варшаві в 1932 році принесла йому визнання митців, громадськості і багато захоплених відгуків польської критики, зокрема Яна Клечинського (Jana Kleczyńskiego) у виданні «*Kurjer Warszawski*», В. Ковальчука (W. Kowalczyk) у «*Przewodniku Tow. Sztuk Pięknych w Warszawie*», Яніни Кіліан Станіславської (Janiny Kilian Stanisławskej) в «*Kurjerie Literacko-Naukowym*», Кароля Курілюка (Karola Kuryluka) в «*Tygodniku ilustrowanym*» та ін.

Зокрема, Ян Клечинський (Jan Kleczyński) — мистецтвознавець, письменник, піаніст з Варшави, після огляду виставки Новаківського в «*Zachęcie*» порівнює його твори з Ван Гогом і Мунком, говорячи, що цей митець підняв рівень професійного українського мистецтва на високу планку світового малярства і пише у польськомовному виданні «*Kurjer Warszawski*» у статті «*Z "Zachęty". Oleksa Nowakowski. Stefan Mrózewski*»: «Мистецтво руського народу (українського) — окрім народного мистецтва — нам практично не відоме. Подякуємо «*Zachęcie*», що показала нам твори Олекси Новаківського, який є сином русинського народу і визначним митцем. Попри те що митець вивчав культуру Заходу, і особливо Парижа і в його рисунку можна знайти вплив Виспянського, а в концепціях постатей — відлуння Матейка і Мальчевського, однак всі впливи його талант перетворив на нові цінності. Діапазон творчості Новаківського дуже широкий. Від реалізму постатей до шалених пейзажів, які оптично палають серед звивистих ліній, які можливо походять від Мунка і Ван Гога. Рисунки митця може найбільше показують його силу. Портрет вугіллям сина належить до унікальних творів... Тут проявляється власний рисунок митця, надзвичайно виразний, синтетичний, спонтанний» [29, с. 15–16].

«Нестримний віртуоз барв йде власною дорогою творчості Олекса Новаківський» (Nieokiełznany wirtuoz barw kroczy swoją własną drogą twórczości Ołeksza Nowakowski). Закоханий в колоризмі... Новаківський ввібрав рисунок великих майстрів, вирізьбив лінію свого рисунок, що її впізнати серед тисяч. Складає конструкції... щоб перетворити їх у символ. В композиціях смілий і дикий шаліє потоками кольорів, вичаровує візії потойбічних світів... творить, мріючи про велике, монументальне і безсмертне мистецтво» — пише В. Ковальчук (W. Kowalczyk) в польськомовній статті «*Ołeksza Nowakowski*» у виданні «*Przewodnik Tow. Sztuk Pięknych w Warszawie*», номер 74 за 1932 рік [30].

Яніна Кіліан Станіславська (Janina Kilian Stanisławska) пізніше зауважить у «*Kurjerie Literacko-Naukowym*» у публікації «*Twórczość Aleksandra Nowakowskiego*»: «Бо імпресіонізм Новаківського, то конгломерат стилів: фантастичний алегоризм і романтизм, героїчний монументалізм, врешті драматизм.

Чисту імпресію бачимо тільки в пейзажах митця. Твори Новаківського пульсують. Характерна для митця плинна лінія входить в суб'єкт і об'єкт, заплутаний, викривлений і спотворений контур вводить нас в емоційний стан зворушення. Мистецтво Олекси Новаківського, попри вплив Виспянського, Матейка і Мегофера, є визначним та самобутнім явищем в історії українського мистецтва. Кольором і темпераментом не подібний до нікого, могутній в малярській пристрасті...» [31, с. 1].

Кароль Курилюк (Karol Kuryluk) у варшавському виданні «Tygodnik ilustrowany» у (польськомовній) статті «Aleksander Nowakowski» (1935) стверджував: «Відомий український митець Олекса Новаківський — це цікавий і визначний приклад впливу польської культури як представниці західноєвропейської культури на культуру русько-українську, яка має в собі багато специфічних східновізантійських рис... Митрополит Шептицький, який створив тривкі матеріальні і моральні основи для української культури і став її основою, запросив Новаківського до себе до Львова. Тут підпадає під вплив індивідуальності Шептицького <...> і стає сповідником і проповідником його ідеології. Творчість митця набирає яскравого національно-українського характеру, а навіть церковно-релігійного. Це найплідніший

та найцікавіший період його життя і праці» [32, с. 813–814 (20–21)].

Висновки. Вперше введено до наукового обігу архівні документи — свідоцтва О. Новаківського 1892–1904 н. р. із Краківської школи образотворчих мистецтв і Академії мистецтв з архіву Академії мистецтв у Кракові, на підставі яких проаналізовано процес навчання О. Новаківського.

Зі свідоцтв з'ясовано, що в 1892–1898 роках О. Новаківський навчався на відділі рисунку Школи образотворчих мистецтв у Кракові (з дворічною перервою з другої половини 1893 — поч. 1895 років) та отримав на курсі «професора відділу» Йозефа Уніжицького «нагороду в конкурсі» у II півріччі 1895/1896 н. р. та дві «срібні медалі»: одну — в II півріччі 1896/1897 н. р. («15 липня 1897»), другу — в II півріччі 1897/1898 н. р. («23 липня 1898») за підписами Йозефа Уніжицького і Яна Станіславського.

На відділі малярства О. Новаківський навчався з середини 1898 до 1901 року у Школі образотворчих мистецтв у Кракові у «професора відділу» Леона Вичулковського, а також професора Яна Станіславського та отримав третю «срібну медаль» в II півріччі 1898/1899 н. р. і «золоту медаль» в II півріччі 1899/1900



Олекса Новаківський «Гретіт»

н. р. від «15 липня 1900 р.» за підписом «професора відділу» Леона Вичулковського.

Після реорганізації школи в Академію образотворчих мистецтв у Кракові О. Новаківський продовжує навчання на відділі малярства у Школі професора Вичулковського в 1901–1904 роках.

Із архівних документів встановлено, що викладачами Олекси Новаківського в час навчання на відділі рисунку (1892–1998) і на відділі малярства (1898–1904) Школи образотворчих мистецтв у Кракові, а потім академії були Флоріан Цинк, Йозеф Уніжицький, Леон Вичулковський, Ян Станіславський.

Введено до наукового обігу документи дружини митця — посвідчення особистості Маріанни Розалії Новаківської 1916 року з архіву родини митця, а також свідоцтво про народження Маріанни Розалії Пальмовської 1888 року з Національного архіву у Кракові (Archiwum Narodowe w Krakowie).

Також введено до наукового обігу польські наукові та періодичні видання 1890-х — 1930-х років та завдяки ним досліджено виставкову діяльність О. Новаківського у Кракові і Варшаві. Наприклад, про участь 1904 року в ювілейній виставці TPSP у Кракові довідуємось з наукових видань 1904–1905 років «Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych

w Krakowie 1854–1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki», «Katalog wystawy jubileuszowej Towarzystwa Przyj. Sztuk Pięknych». Про велику збірну виставку творів Олекси Новаківського 1911 року в Палаці мистецтв у Кракові (Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie), зорганізовану TPSP, читаємо в публікації 1911 року «L. Wystawa wrześniowa w Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie» у виданні «Krakowski miesięcznik artystyczny». Перемога Олекси Новаківського в 1911 році в Конкурсі на вівтарний образ Серця Ісуса на I Виставці польського церковного мистецтва ім. Петра Скарги у Кракові описана в газеті «Nowa Reforma». У газеті «Słowo Polskie» Владислав Козицький — надзвичайний професор, керівник кафедри сучасної історії мистецтва Університету Яна Казимира у Львові опублікував статтю про творчість Новаківського. Збірна виставка праць Олекси Новаківського в Галереї Товариства Zaczety Sztuk Pięknych в Варшаві в 1932 року принесла йому визнання митців, громадськості і захоплені відгуки польської критики у статтях Яна Клечинського у «Kurjer Warszawski»; В. Ковальчука у «Przewodniku Tow. Sztuk Pięknych w Warszawie»; Яніни Кіліан Станіславської в «Kurjerie Literacko-Naukowym», Кароля Курилюка в «Tygodniku ilustrowanym» та ін.

Література

- Nowakowski Aleksy // Spis artystów polskich, których prace wystawiono w Towarzystwie Przyjaciół sztuk pięknych od 1854 do 1904 r. włącznie, opatrzone wzmiankami biograficznymi i portretami, [w:] Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki / Emmanuel Swieykowski. Kraków: nakł. Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1905. S. 197–198.
- Українське малярство. О. Новаківський / ст. В. Хмурого. Харків: Рух, 1931. 37, [2] с.
- Залозецький В. Олекса Новаківський: Монографія. Львів: Накладом Укр. Тов. Прихильників Мистецтва; Друк. Наукового товариства ім. Шевченка, 1934. С. 36–37.
- Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1892/1893 н. р. про навчання на відділі рисунку у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie), датоване 1 березня 1893 року за підписом Флоріана Цинка. Книга свідоцтв 1887/88–1895/96. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
- Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1895/1896 н. р. про навчання у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie). Книга свідоцтв 1895/96–1900/01. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
- Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1895/1896 н. р. про навчання і нагороду в конкурсі у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie) за підписом Йозефа Уніжицького. Книга свідоцтв 1895/96–1900/01. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
- Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1896/1897 н. р. про навчання у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (Szkole

References

- Akademia sztuk pięknych w Krakowie (1900, July 20). [Academy of Fine Arts in Kraków]. *Głos Narodu*, 163, 3 [in Polish].
- Birth certificate of Marianna Rozalia Palmowska. Archiwum Narodowe w Krakowie [in Polish].
- Dąbrowa, E. (Ed.). (1904). *Katalog wystawy jubileuszowej Towarzystwa Przyj. Sztuk Pięknych*. Kraków: "Czasu" [in Polish].
- Holubovskiy, I. (2002). *Rozmakhom mohutnikh kryl. Povist-ese pro O. Novakivskoho (z 1940-kh rr.)* [Spreading monumental wings. A short essay on Oleksa Novakivskiy]. Lviv: Az-rt [in Ukrainian].
- Identity card of Marianna Rozalia Novakivska (spouse of Oleksa Novakivskiy), born in 1888 in the Mohyla village near Kraków, with a photograph dated 1916 and sealed. Oleksa Novakivskiy's family archive [in German]
- Khmury, V. (1931). *Ukrainske maliarstvo. O. Novakivskiy* [Ukrainian fine art. Oleksa Novakivskiy]. Kharkiv: Rukh [in Ukrainian].
- Kilian Stanisławska, J. (1935, September 28). *Twórczość Aleksandra Nowakowskiego*. *Kurjer Literacko-Naukowy*, 39, 1 [in Polish].
- Klęczynski, J. (1932, May 8). Z "Zachęty". Oleksa Nowakowski. Stefan Mrózewski. *Kurjer Warszawski*, 127, 15–16 [in Polish].
- Konkurs na obraz ołtarzowy Serca Jezusa na 1. Wystawie polskiej sztuki kościelnej (1912, January 10). *Nowa Reforma*, 12, 2 [in Polish].
- Kowalczuk, W. (1932). Oleksa Nowakowski. *Przewodnik Tow. Sztuk Pięknych w Warszawie*, 74, 9–18. [in Polish].
- Kozicki, W. (1921, May 17). *Życie Sztuki we Lwowie (Dokończenie)*. *Słowo Polskie*, 218, 3–4 [in Polish].

- Sztuk Pięknych w Krakowie). Книга свідоцтв 1895/96-1900/01. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
8. Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1896/1897 н. р. про навчання і срібну медаль у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie) від 15 липня 1897 р. за підписом Йозефа Уніжицького і Яна Станіславського. Книга свідоцтв 1895/96-1900/01. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
9. Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1897/1898 н. р. про навчання у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie). Книга свідоцтв 1895/96-1900/01. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
10. Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1897/1898 н. р. про навчання і другу срібну медаль у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie) від 23 липня 1898 року за підписом Йозефа Уніжицького і Яна Станіславського. Книга свідоцтв 1895/96-1900/01. Архів Академії Мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
11. Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1898/1899 н. р. про навчання на відділі малярства Школі образотворчих мистецтв у Кракові (с. к. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie) за підписом Леона Вичуковського. Книга свідоцтв 1895/96-1900/01. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
12. Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1898/1899 н. р. про навчання та срібну медаль на відділі малярства Школі образотворчих мистецтв у Кракові (с. к. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie) за підписом Леона Вичуковського та Яна Станіславського. Книга свідоцтв 1895/96-1900/01. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
13. Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1899/1900 н. року про навчання на відділі малярства Школі образотворчих мистецтв у Кракові (с. к. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie). Книга свідоцтв 1895/96-1900/01. Архів Академії Мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
14. Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1899/1900 н. р. про навчання та золоту медаль на відділі малярства Школі образотворчих мистецтв у Кракові (с. к. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie) за підписом Леона Вичуковського від 15 липня 1900 р. Книга свідоцтв 1895/96-1900/01. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
15. Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1900/1901 н. р. про навчання на відділі малярства Школі образотворчих мистецтв у Кракові (с. к. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie) за підписом Леона Вичуковського від 27 березня 1901 р. Книга свідоцтв 1895/96-1900/01. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
16. Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1900/1901 н. р. про навчання на відділі малярства Школі образотворчих мистецтв у Кракові (с. к. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie) за підписом Леона Вичуковського від 24 липня 1901 р. Книга свідоцтв 1895/96-1900/01. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
17. Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1901/1902 н. р. про навчання на малярстві у Школі професора Вичуковського в Академії образотворчих мистецтв у Кракові (с. к. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie) за підписом професора Вичуковського. Книга свідоцтв 1901/02-1904/05. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
12. Kuryluk, K. (1935, October 13). Aleksander Nowakowski. *Tygodnik ilustrowany*, 41, 813–814(20–21) [in Polish].
13. L. (1911, October 1). Wystawa wrześnieowa w Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie [September art exhibition in the Palace of Fine Arts in Kraków]. *Krakowski miesięcznik artystyczny*, 8, 93–94 [in Polish].
14. Nowakowski Aleksy (1905). [Oleksa Novakivskiyi]. In Swieykowski E. (Ed.). *Spis artystów polskich, których prace wystawiono w Towarzystwie Przyjaciół sztuk pięknych od 1854 do 1904 r. włącznie, opatrzony wzmiankami biograficznymi i portretami. Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki* (pp. 197–198). Kraków: nakł. Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie [in Polish].
15. Oleksa Novakivskiyi's report card, first semester of the academic year 1892/1893, Drawing Department, Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie, March 1, 1893, signed by Florian Cynk. Report cards record 1887/88–1895/96. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
16. Oleksa Novakivskiyi's report card, first semester of the academic year 1895/1896, Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
17. Oleksa Novakivskiyi's report card, first semester of the academic year 1896/1897 Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
18. Oleksa Novakivskiyi's report card, first semester of the academic year 1897/1898, Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
19. Oleksa Novakivskiyi's report card, first semester of the academic year 1898/1899, Department of Fine Art, Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie, signed by Leon Wyczółkowski. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
20. Oleksa Novakivskiyi's report card, first semester of the academic year 1899/1900, Department of Fine Art, Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
21. Oleksa Novakivskiyi's report card, first semester of the academic year 1900/1901, Department of Fine Art, Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie, signed by Leon Wyczółkowski, March 27, 1901. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
22. Oleksa Novakivskiyi's report card, first semester of the academic year 1901/1902, Department of Fine Art, Prof. Wyczółkowski, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, signed by Prof. Wyczółkowski. Report cards record 1901/02-1904/05. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
23. Oleksa Novakivskiyi's report card, first semester of the academic year 1903/1904, Department of Fine Art, Prof. Wyczółkowski, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, signed by Prof. Wyczółkowski. Report cards record 1901/02-1904/05. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].

18. Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1903/1904 н. р. про навчання на малярстві у Школі професора Вичулковського в Академії образотворчих мистецтв у Кракові (с. к. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie) за підписом професора Вичулковського. Книга свідоцтв 1901/02-1904/05. Архів Академії Мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
19. W krakowskiej szkole sztuk pięknych // *Słowo Polskie*. 1899. № 171. 20 липca. S. 2.
20. Akademia sztuk pięknych w Krakowie // *Głos Narodu*. 1900 № 163. 20 липca. S. 3.
21. Katalog wystawy jubileuszowej Towarzystwa Przyj. Sztuk Pięknych / [okł. i winiety w tekście wykonał Eug. Dąbrowa]. Kraków: [s.n.], 1904 ([Kraków]: Druk. «Znasu» pod zarz. A. Świerzyńskiego). [15] k.: pl., rys.
22. Голубовський І. Розмахом могутніх крил. Повість-есе про О. Новаківського (з 1940-х рр.). Львів: Аз-рт, 2002. 116 с.
23. Посвідчення особистості Маріанни Розалії Новаківської (дружини Олекси Новаківського), народженої в 1888 році в с. Могила під Краковом з фотографією Маріанни, датованого 1916 роком та скріпленого печаткою (в оригіналі німецькою мовою) // Архів родини Олекси Новаківського.
24. Свідоцтво про народження Маріанни Розалії Пальмовської // *Archiwum Narodowe w Krakowie*.
25. L. Wystawa wrześniowa w Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie // *Krakowski miesięcznik artystyczny*. 1911. № 8. 1 października. S. 93–94.
26. Wystawa Niezależnych: maj — czerwiec 1911. MCMXI, Związek Powszechny Artystów Polskich Malarzy, Grafików i Rzeźbiarzy. Kraków, 1911. [4], 23, [12] s., [24] k. tab.: il.
27. Konkurs na obraz ołtarzowy Serca Jezusa na 1. Wystawie polskiej sztuki kościelnej // *Nowa Reforma*. 1912. № 12. 10 stycznia. S. 2.
28. Kozicki W. Życie Sztuki we Lwowie (Dokończenie) // *Słowo Polskie*. 1921 № 218. 17 maja. S. 3–4.
29. Kleczyński J. Z «Zachęty». Ołeks Nowakowski. Stefan Mrózewski // *Kurjer Warszawski*. 1932. № 127. 8 maja. S. 15–16.
30. Kowalczuk W. Ołeks Nowakowski // *Przewodnik Tow. Sztuk Pięknych w Warszawie*. 1932. № 74. S. 9–18.
31. Kilian Stanisławska J. Twórczość Aleksandra Nowakowskiego // *Kurjer Literacko-Naukowy*. 1935. № 39. 28 września. S. 1.
32. Kuryluk K. Aleksander Nowakowski // *Tygodnik ilustrowany*. 1935. № 41. 13 października. S. 813–814 (20–21).
24. Oleksa Novakivskyi's report card, second semester of the academic year 1895/1896 (with distinctions in the competition), Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie, signed by Józef Unierzyski. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
25. Oleksa Novakivskyi's report card, second semester of the academic year 1896/1897 (silver medal), Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie, July 15, 1897, signed by Józef Unierzyski and Jan Stanisłowski. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
26. Oleksa Novakivskyi's report card, second semester of the academic year 1897/1898 (awarded with second silver medal on July 15, 1897), Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie, July 23, 1898, signed by Józef Unierzyski and Jan Stanisłowski. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
27. Oleksa Novakivskyi's report card, second semester of the academic year 1898/1899 (awarded with silver medal), Department of Fine Art, Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie signed by Leon Wyczółkowski and Jan Stanisłowski. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
28. Oleksa Novakivskyi's report card, second semester of the academic year 1899/1900 (awarded with gold medal), Department of Fine Art, Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie, signed by Leon Wyczółkowski, July 15, 1900. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
29. Oleksa Novakivskyi's report card, second semester of the academic year 1900/1901, Department of Fine Art, Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie, signed by Leon Wyczółkowski, July 24, 1901. Report cards record 1895/96-1900/01. Archive of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków [in Polish].
30. W krakowskiej szkole sztuk pięknych (1899, July 2). [In the Krakow School of Fine Arts]. *Słowo Polskie*, 171, 2 [in Polish].
31. Wystawa Niezależnych: maj — czerwiec 1911 (1911). []. *MCMXI, Związek Powszechny Artystów Polskich Malarzy, Grafików i Rzeźbiarzy*. Kraków: (n. p.) [in Polish].
32. Zalozetskyi, V. (1934). *Oleksa Novakivskyi* [Oleksa Novakivskyi]. Lviv: Nakładom Ukr. Tov. Prykhylnykv Mystetstva; Druk. Naukovoho tovarystva im. Shevchenka [in Ukrainian].

Matkovska I.

Oleksa Novakivskyi: Unknown pages of study and life from Archival Materials of the Krakow Academy of Arts

Abstract. The paper aims to study and publicize educational activities and exhibitions in Krakow by Oleksa Novakivskyi (1872–1935), an outstanding Ukrainian artist — symbolist, expressionist, graphic artist, and educator, who over 20 years lived in Krakow (1892–1913) and Lviv (1913–1935) and founded his own art school in Lviv (1923–1935) for 100 students.

The archival documents of the 1890s–1900s from the Archives of the Krakow Academy of Arts about Oleksa Novakivskyi's studies in 1892–1904 were investigated.

Oleksa Novakivskyi's report cards of 1892–1904 from the Krakow School and the Academy of Fine Arts were first introduced into scientific circulation. It was discovered that in 1892–1898 Oleksa Novakivskyi studied at the Department of Drawing of the Krakow School of Fine Arts (with a pause in 1893–1895) and received an "award in the competition" (1896), silver medals on July 15, 1897 and July 23, 1898 at the course of prof. Unierzyski, Stanislawski. In 1898–1901 Oleksa Novakivskyi studied at the Department of Fine Art, where he received a silver medal (1899) and a gold medal on July 15, 1900, on the course of Prof. Wyczółkowski, Stanislawski. In 1901–1904 Novakivskyi continued his studies at the Department of Fine Art at the School of Prof. Wyczółkowski at the Krakow Academy of Arts. It was established that Novakivski's teachers in Krakow were the professors Florian Cynk, Jozef Unierzyski, Leon Wyczółkowski, Jan Stanislawski.

In addition, personal documents of the painter's spouse (whom the researchers previously listed as Anna-Maria) from the archives of Lviv and Krakow were introduced into scientific circulation (the identity card of Maryanna Rozalia Nowakowska, 1916; Birth Certificate of Maryanna Rosalia Palmowska, 1888), as well as the Polish specialized and popular periodicals of the 1890s–1930s that mentioned Oleksa Novakivskyi's exhibitions participation in Krakow and Warsaw.

Keywords: archival documents about education and exhibitions of Oleksa Novakivskyi in Krakow, Krakow period of Oleksa Novakivskyi, Ukrainian–Polish cultural ties.

Стаття надійшла до редакції 1.02.2023

Наталя Чех Natalia Chekh

Майстр філософії, голова правління ГО «Інститут промоції заходів культури», Міжнародний гуманітарний університет

Master of Philosophy, postgraduate student, Chairman of the Board, Cultural Activities Promotion Institute NGO, International Humanitarian University in Odesa

e-mail: natalia.chekh@gmail.com | orcid.org/0000-0002-8410-3458

Феномен гри в художній творчості Бориса Михайлова 1966–1980

The Phenomenon of Play in Boris Mikhailov's Creative Work (1966–1980)

Анотація. Розглянуто ігрові передумови художньої творчості та досліджено ігрову діяльність Бориса Андрійовича Михайлова (нар. 25 серпня 1938, Харків, УРСР) з 1966 по 1980 роки. Аналіз творів та нарративних інтерв'ю Б. Михайлова уможливає історичну періодизацію його мистецького надбання на основі певних ознак та принципів. На першому, «метафоричному» етапі художньої творчості Б. Михайлов у пошуку Ідеалу образно заперечує та водночас вихваляє (оспіває) сучасну йому дійсність. «Відкриті ряди» зображень, які створив Б. Михайлов, набувають художніх форм у вигляді слайд-показів «накладень» двох кольорових діапозитивних плівок та переглядів тематичних серій фотографічних відбитків. Митець демонструє їх під час фотографічних семінарів, клубних та приватних зустрічей. Художні образи карнавального типу та сенси, створені Б. Михайловим, постають у незавершеному переході від життя до мистецтва та навпаки. Сміх Б. Михайлова вже на цьому етапі є карнавальним, тобто амбівалентним, універсальним та всенародним, має народно-святковий карнавальний характер та спрямований на все й до всіх.

Автором статті введено в теоретичний обіг концепцію карнавалізації фотографії, що позначає перенос карнавальних образів та народно-святкових форм сміху карнавального типу у фотографію. У дослідженні було застосовано біографічний, концептуальний, дискриптивно-феноменологічний, компаративний та герменевтичний методи аналізу.

Ключові слова: гра, ігрова діяльність, художня творчість Б. Михайлова, театральність, карнавальне світовідчуття, театралізація життя, народно-святкові форми сміху, карнавалізація фотографії, карнавальні образи, карнавальний сміх.

Постановка проблеми. Художня творчість харківського митця Бориса Андрійовича Михайлова є видатним явищем світової візуальної культури, що прямує крізь низку соціальних змін у Радянському Союзі (кінець «Відлиги», періоди «застою» та «Перебудови») та добу незалежності в Україні. Мистецьке надбання як особиста міфологія митця «вимагає розробки її як єдиного та цілісного історичного процесу, вивчення постійної боротьби старого та нового» [13, с. 85].

На перший погляд, твори Б. Михайлова видаються хаотичним накопиченням різноманітної візуальної та вербальної інформації та «несумісних принципів оформлення». Вочевидь, Б. Михайлов розвиває традиції театралізації в образотворчому мистецтві, що онтологічно пов'язано з інтенцією до видовищності зображення: створення міфологічних, історичних й поетичних образів та художніх нарративів. Жанрова невизначеність доробку Б. Михайлова потребує аналізу художніх форм та мотивів й системи образів.

Бібліографія до опису та аналізу творів Б. Михайлова величезна¹. Проте наукових досліджень, безпосередньо присвячених аналізу феномену гри в художній творчості Б. Михайлова як в Україні, так й за кордоном, — небагато. Поняття Гри з точки зору культурології й суміжних гуманітарних наук загальноприйняте, проте не є остаточно зрозумілим. Автор цього дослідження відштовхується від концепції гри Й. Гейзинги², концепції

¹ Ігрову та/або сміхову природу художньої творчості Б. Михайлова було описано у нарисах, книгах та/або наукових дослідженнях В. Мізіано [47], О. Лаврентьева [12], Т. Салзірн [25; 49], В. Зіммера [50], В. Стигнєєва [28], А. Вартанова [5], Мастеркової-Тупіциної [44; 46], В. Агамова-Тупіцина [44], О. Раппапорта [22], Б. Гройса [7], Ю. Рупіна [23], Т. Павлової [18; 20; 38], Г. Скляренко [26], Н. Чех [31; 32; 34] тощо.

² У концепції гри Й. Гейзинги, яка є засадничою в цьому дослідженні, «<...> гра є добровільною поведінкою або заняттям, яке відбувається всередині деяких встановлених меж місця

народної сміхової культури М. Бахтіна тощо. Здійснено аналіз творів, текстів, наративних інтерв'ю митця та соціокультурного й історичного контекстів [1; 5; 15–20; 23; 24; 26; 31–36; 38; 39] його художньої творчості.

Дослідження проведено відповідно до плану дисертаційного дослідження «Феномен гри в художньої творчості Бориса Михайлова» у контексті дискурсу «Другий харківський авангард». Реконструкцію поняття гри у Б. Михайлова здійснено за допомогою суміжних понять: ігрова ситуація, простір гри, ігрова дія, ігровий предмет, мовна гра, святковість художніх образів, народно-святкові форми сміху карнавального типу тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Встановлено, що корпус сучасних наукових текстів більше фокусується на вивченні естетичних, онтологічних та методологічних підстав творчості харківських художників-авангардистів в останній третині ХХ століття. Впритул до дослідження феномену гри у творах Б. Михайлова¹ підходять дослідники Т. Павлова [18; 20; 38], О. Раппапорт [22], Н. Чех [31; 32; 34], Г. Склярєнко [26], Н. Бернар-Ковальчук [4], К. Яковенко [38; 39] та Г. Глеба [39]. Важливим для дослідження виявився голос самого Б. Михайлова. Під час бесід Б. Михайлова з Д. Десятериком [8], К. Вікуліною [6], В. Щеколдіним [37] концептуалізується слово «гра».

Під час аналізу творів Б. Михайлова дослідники звертаються до категорій *народної сміхової культури*, пов'язують твори Б. Михайлова з «карнавальною парадигмою» [38] або «карнавальною культурою». Виявлено деякі *народно-сміхові форми карнавального типу*, які митець використовує у художній творчості. Проте не встановлено відношення між дискурсом про народну сміхову культуру та поняттям гри. У попередніх розвідках було виявлено, але недостатньо проаналізовано ігрові передумови художньої творчості Б. Михайлова, не було здійснено аналізу та інтерпретації поняття гри, сформульованого митцем [8; 14].

У статті «Незакінчена дисертація» Бориса Михайлова: структурно-наративний аналіз фотосерії» (2019) визначено основні естетичні принципи творчості митця як «плавне перетікання одного елемента зображення до іншого, континуальність» [32, с. 256], тобто йдеться про *безперервне становлення та оборотність (перевертництво)*, що є характерною рисою карнавального народного світовідчуття, тощо; та одночасно

та часу за правилами, що добровільно взяті на себе, але, безумовно, обов'язкові, з метою, яка полягає в самому цьому занятті; що супроводжується почуттями напруги та радості, а також відчуттям інобуття у порівнянні з повсякденним життям» [30, с. 49].

¹ «Феномен — це явище чогось (сутності), бо, що саме себе виявляє, як предмета безпосередньо явленого свідомості» [цит. за: 46, с. 9]. Під час бесіди з Д. Десятериком Б. Михайлов (2007) зауважує: «Поєднання різних варіантів реального та вигаданого і є гра» [8].

«перервність, дискретність», що є завершеністю, «фактом» Буття, за О. Лосєвим. Там само вказано: «Героя Б. Михайлова цікавить справжнє Знання, що міститься в справжньому Бутті. А значить, його космос є рухомим, пластичним (у процесі становлення) та розумним одночасно» [32, с. 254]. Також зауважено, що художній творчості Б. Михайлова притаманна мовна гра та інші властивості. У тезах «Другий харківський авангард та маніпулятивні мистецькі практики» (2022) зазначено: «Космос Б. Михайлова характеризується не просто онтологічно, а й ігровим способом» [31].

За визначенням Т. Павлової² [16–20], Н. Чех [31; 32; 34–36], Г. Склярєнко [26], Н. Бернар-Ковальчук [4] та інших дослідників, перші етапи художньої творчості Б. Михайлова треба розглядати у контексті художніх рухів неофіційної культури СРСР. Г. Склярєнко у дослідженні «Інша фотографія» Бориса Михайлова: портрет країни, часу, людства» свідчить: «Його мистецтво органічно входить до проблематики незалежної культури радянського часу, з її відчуттям “змістового колапсу”, то комічної, то страхітливої переплутаності реального і нереального, доброго та злого, природи й культури» [26, с. 73].

Ключовою ідеєю дослідження Н. Бернар-Ковальчук «Харківська школа фотографії: гра проти апарату» постає ідея В. Флюссера [29] про гру Фотографа проти не тільки технічних можливостей апарату (apparatus), насамперед фотографічного, а й апарату ідеологічного. Дотримуючись висновків досліджень Т. Павлової [18; 20; 38] та О. Петровської [21], дослідниця зазначає: «Фотографічні “ігри” [представників ХШФ] також виявляються плідним методом для створення фікцій, маніпулювання часом, переінакшення історичних та культурних орієнтирів» [4, с. 185]. За визначенням О. Петровської: «Особливість Михайлівських карток полягає, однак, у тому, що вони навмисне й зухвало безглузді, так що подія, публічна чи приватна, або зовсім відсутня, або підмінена, або знижена необов'язковою гумористичною жестикуючістю» [21, с. 52].

Вихід за межі нормативності, травестія³, надлишковість у творах Б. Михайлова «Червона серія», «Лурики», «В'язкість», «Історія хвороби» та у фотографічній серії «Якби я був німцем» «Групи швидкого реагування» (1994–1996) зазначено у публікації

² Т. Павлова — історик мистецтва, авторка теоретичного дискурсу про Харківську школу фотографії, учасниця художнього процесу в Харкові з 1976 року. За Т. Павловою: «... слід вважати часом введення харківської фотошколи у дискурс сучасного мистецтва» [20] 1990-ті роки.

³ За визначенням К. Яковенко та Г. Глеби, «... травестія як художня форма позначає <...> перехідний процес з однієї символічної системи в іншу, що змінює стани та видозмінює контекст сприйняття. Тобто травестія створює обставини, за яких перехід є ігровим, зрозумілим і відповідно легітимним» [39, с. 92].

К. Яковенко та Г. Глеби (2020) у контексті дослідження квір-культури в Україні. Дослідниці спираються на наукові тексти Т. Гундорової, яка розглядає колоніальний кітч як «особливий спосіб інтерпретації “іншого”» [39, с. 93]. О. Раппапорт (2002) робить описово-феноменологічний аналіз фотографічної серії Б. Михайлова «Історія хвороби» (1997–1998), що була вперше представлена у лондонській галереї «Саатчі» у вересні–листопаді 2001 року. Мистецтвознавець звертається в дослідженні до категорій *народної сміхової культури*, розглядаючи «михайлівські ігри» з людьми без певного місця проживання. Він зазначає, що у цій серії митець *скасовує опозицію символічного «верху» та «низу»*, культура «сплющується» до рівня площини [22].

Джерельну базу дослідження становлять також опрацьовані автором матеріали колекцій дослідницької платформи РАС, НАОМА, Харківської муніципальної галереї, ОХМ, МСМО, МОКСОР, RAAN, приватних колекцій та архівів у Харкові, Києві тощо; бесіди та записи наративних інтерв'ю, виконані завдяки участі в науковій програмі «Архівне літо» МСМ «Гараж»¹. На думку автора, вивчення творчого доробку Харківської школи фотографії та художньої творчості Б. Михайлова потребує подальшого наукового дослідження. Також є перспективним вивчення у майбутньому взаємоперетинів та впливів авангардних течій у художній культурі Радянського Союзу у 1960-ті — 1980-ті роки.

Мета статті: виявити, у чому, за Б. Михайловим, полягає «ігрова позиція», ігрова дія, ігрова подія (Гра); здійснити аналіз ігрової діяльності митця на першому етапі його художньої творчості. Для цього необхідно: виявити та проаналізувати витоки художньої творчості Б. Михайлова, особливості феномену гри у творах Б. Михайлова відповідно до концепції народної сміхової культури М. Бахтіна та концепції гри Й. Гейзінги; встановити зв'язок поміж поняттям гри та народно-святковими формами сміху, які використовує Б. Михайлов.

Виклад основного матеріалу дослідження. Після Другої світової війни унаслідок руйнування міжконфесійних бар'єрів, потужного протivoєнного руху, нових філософських течій у світі, «вибуху» гуманітарної творчості у Радянському Союзі, «уявної всюдозволеності» тощо у багатьох сферах діяльності з'явилися неофіційні спільноти [4; 20; 23; 31–33]. Феномен «Другого харківського авангарду» у 1960-ті роки пов'язаний передусім з іменами митців В. Бахчаняна, В. Черкашина, Є. Павлова, Ю. Рупіна, Б. Михайлова та інших, які використовували у мистецькій практиці видовищні та словесні форми народної культури. Народний сміх не тільки «запліднив» їхню творчість, він був також «запліднений» їхньою творчістю. У 1960-ті — 1970-ті роки

¹ Йдеться про бесіди автора статті з учасниками мистецького процесу у РСР в останній третині ХХ століття — В. Черкашином, Т. Павловою та іншими.

харківські митці були ключовими фігурами у театралізації візуального мистецтва, відтворенні гри, сміхової народної культури та сатири в Україні та за її межами.

Театральність², карнавальне світовідчуття, народно-майданний фольклор та театралізація життя³ було ігровими передумовами до мистецької практики харківських художників-авангардистів. Б. Михайлов та його сучасники були знайомі з історією культури сміху з античності до сучасності завдяки кіно та телебаченню, театральному мистецтву та розвитку видавничої справи у Радянському Союзі після Другої світової війни. Стихийний народно-святковий сміх митців трансформується у стан «художньої усвідомленості» та цілепокладання у період «розвиненого соціалізму». На художню творчість Б. Михайлова мали вплив мистецькі практики та твори художників першого (історичного) авангарду у 1910-ті — 1930-ті роки та митців «Russian New Wave»⁴ у 1960-ті — 1980-ті роки [23; 44–46]. Створення «книг художника» (*artist's book*) — одного з різновидів текстового об'єкта, було улюбленою мистецькою практикою харківського «художника слова» В. Бахчаняна, відомого словесними й візуальними колажами та художніми акціями, які митець здійснював із кінця 1950-х років. В. Бахчанян жив та працював в еміграції з 1974 року. В. Бахчанян, В. Черкашин, Є. Павлов та інші митці у 1960-ті — 1980-ті роки здійснювали гепенінги, перформанси та інші художні акції незалежно один від одного. В. Черкашин з 1962 року фіксує на фотоплівку гепенінги, багаторазово виступає у серіях, заснованих на фотографії, актором та режисером-постановником видовищних форм карнавального типу. І. Кабаков у другій половині 1960-х створює графічні серії, а у 1970-ті роки — низку художніх наративів у формі графічних альбомів з текстами про вигаданих

² Театральність — властивість людини (інстинкт, за М. Єврейновим) перетворювати себе та навколишню дійсність на «інше».

³ Театралізація життя здійснюється й завдяки державним чи релігійним святкам, що нагадують громадянам про важливі історичні або релігійні події та надміру демонструють символи державної влади тощо. Б. Гройс зазначає: «...у своїх творах (особливо ранніх, радянських часів) Михайлов показує людей переважно на парадах, сімейних святках, спортивних змаганнях, пікніках чи під час дружніх зустрічей. За таких обставин люди, як відомо, намагаються причепуритися та прикрасити себе — тобто організувати свій зовнішній вигляд відповідно до власного смаку. Саме це прагнення мати добрий вигляд й фіксує Михайлов» [7, с. 6].

⁴ Йдеться про В. Бахчаняна, Е. Булатова, І. Кабакова, В. Пивоварова, Р. та В. Герловіних, Е. Гороховського, А. Рубінштейна, Д. Пригова та інших. «Russian New Wave» — термін історика мистецтва, арт-куратора М. Мастеркової-Тупіциної, дослідниці авангардних течій у другій половині ХХ століття та радянського мистецтва 1920-х — 1930-х років, кураторки проекту «Russian New Wave» (04.12.1981–28.02.1982) в Norton T. Dodge's Contemporary Russian Art Centre of America.

персонажів¹, влаштовує закриті покази альбомів у себе в майстерні [4; 26; 36]. Вислів І. Кабакова про «плаваючу громадянську потребу» [46] в радянській естетиці стає можливістю для гри Б. Михайлова «в мистецтво» та «в соціальне». Б. Михайлов звернувся до мистецьких практик, що мають вербальну природу, пізніше, у 1980-ті — 1990-ті роки. Першим текстовим об'єктом Б. Михайлова була «Незакінчена дисертація» (1984–1985) — оформлений художній нарратив, зроблений у документальній стилістиці, який вперше вийшов друком у 1998 році [46].

Б. Михайлов свідчить, що «ігрова позиція [ігрова ситуація] <...> цікава, бо грає [співвідноситься] з документальністю². Це може бути гра в документальний альбом, гра у свій альбом, гра в дисертацію, гра в книгу. Гра в різні типи [тобто форми репрезентації твору] — це і є фотографічний концептуалізм» [6]. Тобто митець безпосередньо пов'язує поняття гри із сучасною йому 1) дійсністю, 2) формотворчістю та 3) створенням різноманітних форм репрезентації художнього твору. За Б. Михайловим: «[Автор] повинен сам вміти дістати інформацію, повинен сам знайти щось, а потім зробити з цього станковий твір. Такий мій шлях» [6].

«Тема народження нового, оновлення, [з архаїки до Середніх віків] органічно поєднувалася з темою смерті старого у веселому та знижуючому плані, з образами жартівського карнавального розвінчання» [3, с. 89]. Образи «матеріально-тілесного низу» у душі Ф. Рабле не могли бути представлені в офіційній радянській культурі та ідеології, тож підлягали цензуруванню. Учасники неофіційного художнього руху в СРСР у 1960-ті — 1980-ті роки «омінають» цензуру, створюючи ігрові ситуації та/або виконуючи ігрові дії. Як «ігрові предмети» митці використовували ready-made об'єкти, ідеї, події, художні стилі тощо. Серед ready-made об'єктів були автопортрети або фотографії інших людей, текстові об'єкти тощо. Під час ігрової події митець (автор(-и) події) визначає правила, що є обов'язковими до всіх її учасників. Акт художньої творчості, вочевидь, характеризується суб'єктивним плином часу та відчуттям інобуття порівняно з повсякденним життям, проте не кожна художня подія є Грою.

Будь-яке свято є важливою первинною формою культури, що пов'язане з глибоким сутнісним сенсом та має світоглядний зміст. Під час народних (неофіційних) свят здійснюється тимчасова відмова від соціальної дистанції між учасниками, таким чином створюються умови для здійснення «ігрової ситуації», тобто, за Б. Михайловим, виникає «ігрова позиція». Метою ігрових дій є зміна повсякденного життя

на інобуття (condition) та «оборотність» — перетворення речі або положення (position), зміна сенсу (sense, significance) тощо на протилежне та навпаки. Таким чином, використання митцями народно-святкових форм сміху за умови ідеально-реального «скасування ієрархічних відносин між людьми», відповідно до концепції М. Бахтіна, є ігровими діями. Коли народно-святкові форми сміху відтворюються у певний час та певному місці, де встановлюється правило «карнавальної свободи», неофіційне свято перетворюється на ігрову подію (Гру), що узгоджується з концепцією гри Й. Гейзинга.

Народна культура будується, за М. Бахтіним, як *народія на офіційну культуру*. Художники-авангардисти за часів «розвиненого соціалізму» перетворювали радянські та закордонні ідеологічні візуальні та вербальні коди та образи на «смішне ніщо», використовуючи для цього мову карнавальних форм. Усі вказані художники з Харкова застосували у мистецькій практиці досвід створення «наївної» та постановочної фотографії, техніку «накладання» (монтажу, колажу), серійність³ та інші художні прийоми, що перевизначали чинні на той час уявлення про межі художньої творчості та/або руйнували загальноприйняті форми репрезентації творів мистецтва.

В. Стігнєєв зауважує, що «наївний підхід до природи та людей, навіть технічні невдачі у прояві та друці, смішні рамки чи “неправильна” композиція, ризиковане розфарбування⁴ та інші <...> виражальні засоби» [28, с. 258] були особливою фотографічною мовою, яка дозволяла авторам передавати *щирість сприйняття* та «чуттєве переживання матеріалу». Т. Салзірн зазначає: «Розфарбовування та тонування в серіях <...> надавало фотографії одухотвореності, рукотворності, розставляло авторські акценти» [25, с. 8]. «Погана» якість зображень — характерна риса «наївної» (аматорської) фотографії — стає для Б. Михайлова одним із виражальних засобів. Пізніше митець свідчить, що розглядає «погану» якість зображення метафорично, як «плівку» перед зображенням. Він говорить про те, що «різні “погані” плівки — це і є різні методики, за допомогою яких працюють з фотографією. Тут теж треба знайти нові ходи, пікселі [тобто художні прийоми, виражальні засоби], які стануть між зображенням та глядачем» [6].

На першому — «метафоричному» етапі творчості, з 1966 по 1980 роки, Б. Михайлов створює одиничні статичні та динамічні сюжети у фотографії та відкриті ряди фотографічних зображень, які демонструють

³ Є. Павлов — автор фотосерії «Скрипка» (1972) зазначає: «Слово “серія” тоді тільки входило в наш побут і робити якусь протяг, серію було новацією» [4, с. 301].

⁴ Під час виставки «Multiple Exposures: Ukrainian Photography Today» в США у 1995 році, куратором якої був Б. Михайлов, В. Зиммер зазначає «яскраве ручне забарвлення поширене повсюдно» [50, с. 12] як характерну рису української фотографії.

¹ Йдеться про графічні цикли І. Кабакова «Десять персонажів» (1970–1975) та «На сірому та білому папері» (1975–1978).

² Куратор департаменту фотографії МОМА К. Баяк щодо художньої творчості Б. Михайлова використовує термін «документальний стиль» [36].

неофіційну «правду життя» та, вочевидь, мають риси народно-святкової сміхової культури, де яскраво проявляється почуття натури митця. На цьому етапі у творах Б. Михайлова переважають *мотиви матеріально-тілесного начала життя, хтонічні міфологічні мотиви* (див. серії «Сюзи», «Краса» тощо). Митець створює поетичні (серії «Танці», «Город», «Бердянськ» тощо) та карнавальні-гротескні образи (серії «Календарі», «Бутерброд(-и)» / «Накладання» / «Superimposition»; «Червона серія» («Красная серия») / «Червоне» («Красное») / «Red») тощо, які були насичені народно-святковим сміхом. Під час знімання Б. Михайлов створює особливу майданну атмосферу «вільної та веселої гри, в якій високе та низьке, священне та профанне врівноважуються у своїх правах та залучаються в один дружний <...> хоровод» [3, с. 174]. Використання *побутових мотивів* простежується упродовж усієї художньої практики митця. Митець звертається в цей час до досвіду «наївної» фотографії «щоб пам'ятали, що я розумів та відчував [,] та як я жив [,] <...> тощо [,] хоч це [,] мабуть [,] нічого не важить для всіх» [44, с. 87], що має форму фотографічних щоденникових записів [32; 38]. З 1970-х років митець робить фотографічні зображення методом «лурик»¹.

У 1970-ті роки Б. Михайлов та інші професійні фотографи не лише у Харкові перезнімали, збільшували та розфарбовували чужі автентичні зображення. Технологічний процес виготовлення «луриків» описує Ю. Рупін у романі «Лурики» [24]. Михайлівські «Лурики» як концептуальний проект, за свідченням співорганізатора та керівника фото клубу у Палаці студентів у Харкові (1984–1988) М. Педана, вперше було представлено публіці під час виставок «Ф–87» або «Ф–88» у Харкові. Фотограф вказує, що «лурики робили всі, але він [Михайлов] придумав зробити з них мистецтво» [4, с. 346]. Б. Михайлов створює проект «Лурики», починаючи з 1982 року [49, с. 9], тому ми будемо розглядати цей твір в іншому дослідженні.

У 1960-ті — 1970-ті роки чужі («анонімні») фотографії у свої серії додавали В. Черкашин («Грізна допомога В'єтнаму. Ось вона!», 1966; тощо), В. Луцкус («Міми», 1968–1971; «Розмова про старовинну фотографію», 1969–1987; тощо) та інші митці. В. Луцкус наводить Л. Аннінському — автору книги «Сонце в гілках: нариси литовської фотографії» (1984) список своїх фотографічних циклів у хронологічному порядку. Серед інших у списку вказано цикл «Міми», заочно представлений в ХОФК у 1970 році. За свідченням В. Луцкуса: «Йдеться не про пантоміму як таку. Це — *поведінка людини*. Альбом

¹ Створення «луриків» з фотографій «на пам'ять», які були зроблені на замовлення у фотографічній студії (ательє) або для себе, у 1970-ті — 1980-ті роки було розвинутим підпільним бізнесом у Радянському Союзі. Див.: [24]. Про михайлівські «Лурики» див.: [23; 25; 45; 47], [28, с. 239], [26, с. 90], [4, с. 91–106, 344, 346].

робився собі, для самоконтролю. До нього входять цикли “Погляд на старовинну фотографію”, “Їжа”, “Двоє”, “Портрети та жанрові знімки”» [цит. за: 5, с. 201]. Схожу мотивацію виявлено автором цього дослідження і в ранніх творах В. Черкашина [34]. «В. Луцкус говорив, що фотограф має вивчати, “як знімають у народі”. В. Луцкус прагнув простого та “чесного” негативу» [12, с. 21]. За свідченням Б. Михайлова [14], В. Луцкус мав значний вплив на його формотворчість. У 1970-ті — 1980-ті роки з чужими фотографічними архівами працювали митці Е. Гороховський («Сімейний портрет», 1975; «Гра в літачки», 1978; «Метаморфози», 1979 та ін.), В. Черкашин («Шість персонажів у пошуках автора», 1987 тощо), Є. Павлов («Архівна серія», 1965–1988; «Життя заводу», 1990 та ін.), О. Шульгін («Чужі фотографії»², 1987) та інші³. Мистецтвознавець О. Лаврентьев зазначає, що анонімна фотографія у 1980-ті роки стає одним із полюсів сучасної фотографічної культури.

Створення перших художніх наративів у фотографії харків'янами В. Черкашином [34], Є. Павловим [17; 35], Ю. Рупіним [17; 23] у 1960-ті — на початку 1970-х років було важливою подією в історії сучасного мистецтва України. «Суто нарисний (а не виразний) жест, — за Р. Бартом, — і окреслює якесь знакове поле, що не має вихідної точки» [2]. В цей час найменування фотографічних серій, тобто Слово (сонцерт) набуває сенсу експресивного особистісного висловлювання, тобто, за О. Лосевим, стає Міфом. Т. Павлова (2007) зазначає, що Б. Михайлов лише через роки об'єднав фотографії у концептуальні серії «Горизонтальні картинки» / «Вертикальні календарі» (1968[?]), «Сюзи» (1960[?]-1970[?]), «Червона серія» (1968-1975[?]) та «Накладання» (1968-1975[?]) тощо. Найменування окремих творів та відкритих рядів фотографічних зображень на першому етапі творчості митця мало риси міфічної свідомості, було абсолютно безпосереднім, наївним і загальнозрозумілим. Встановлення часу створення фотографічних циклів та серій Б. Михайлова виходить за межі цього дослідження. Проте автором цього дослідження встановлено, що на одному із зображень наочної агітації у «Червоній серії» / серії «Червоне»⁴ — плакаті на честь створення Червоної / Радянської Армії вказано 1918–1979 роки, таким чином, час створення цієї серії охоплює 1968(?)–1979 роки.

² Серія О. Шульгіна «Чужі фотографії» вперше була презентована на першій виставці аматорського Творчого об'єднання «Ермітаж» у 1987 році.

³ І. Кабаков використовує чужі зображення та фотографії в альбомі «У нас у Бердянську» (1988/2004), що включає серію «Фотографії Юди Блехнера (1886–1966)», в альбомі-інсталяції «Ольга Георгіївна, у Вас кипить...» (1984), у просторовій інсталяції «Лабіринт. Альбом моєї матері» (1990) тощо.

⁴ Див. матеріали RAAN: Борис Михайлов «Красное» [in Russian] з приватної колекції М. Мастеркової-Тупіциної та В. Агамова-Тупіцина.

Якщо в перших концептуальних фотографічних серіях Є. Павлова «Скрипка» (1972) та В. Черкашина «Кінець гіпи. Ритуальний постріг» (1972) з'являються риси становлення героя класичної форми розповіді, що «визначає свою міру загального, його контекст, і тим самим виводить із глухого кута приватного» [1, с. 41], то у фотографічних циклах Б. Михайлова на той час присутні риси «свідомо приватного», де він використовує християнізовані форми фольклорного сміху¹. Митець створює в цей час гротескні образи, наприклад, образ Богоматері у фотографіях під назвою «Наречена» («Біла вікна»)², де зображено вагітну жінку. У художній творчості Б. Михайлова, окрім «Різдвяного сміху», існує й традиція «сміху Великодня», тобто мотиви «зняття з хреста», «оплакування» («Г'єта»), «покладання до гробу» Сина Людського тощо. В обох випадках ідеться про пристосовану до християнських поглядів форму народного сміху — «веселі рекреації», тобто відпочинок від побожної серйозності, або, за М. Бахтіним, «чернецькі жарти» («Юса топасогум»).

Згідно з архівними документами, Б. Михайлов був членом Харківського обласного фотоклубу (ХОФК) з 1966 року³ та членом неофіційної спільноти — гурту «Час» («Время», 1971–1983) з моменту його існування. *Жарт, редукований сміх*⁴ і *сатира*, тобто образне заперечення сучасної дійсності, та водночас «утвердження кращої дійсності (Ідеалу як вищої реальності, за визначенням Шіллера)» [цит. за: 31] були характерними рисами першого періоду художньої творчості Б. Михайлова та інших членів ХОФК. За М. Кузьмою, «традиційне бачення мистецтва як засобу передачі політичних цілей виключало новаторство. З позиції чиновника, мистецтво мало бути контрольованим — адже воно є найбільш вибуховим і віддзеркалює певну ситуацію — стан країни» [11]. Харківські фотографи-авангардисти ставили перед собою питання: «Що сьогодні можливо називати мистецтвом?»; питання про сутність понять античної естетики — Краса⁵ та Катарсис⁶ тощо, про змі-

¹ Див. книгу Ю. Рупіна «Щоденник фотографа» [23], відгуки відвідувачів виставки ХОФК (1972) та матеріали Архіву Музею Харківської школи фотографії (MOKSOP).

² Див. книгу відгуків відвідувачів звітної виставки ХОФК до 55-річчя СРСР (1972, листопад) з архіву MOKSOP.

³ Див.: там само.

⁴ Сміх, за визначенням С. Аверінцева — це стан своєрідного визволення, перехід «від деякої несвободи до деякої свободи» [1, с. 345], а також засіб «осоромити, знеславити й повернути в ніщо силу страху» [1, с. 347].

⁵ За визначенням О. Лосева, поняття Краси за часів античності було пов'язано переважно з будовою речі, а також та всього космосу. «Згідно з античним уявленням, в основі Краси лежать міра, порядок, чіткість кордонів, гармонія, симетрія (Демокрит, Платон, Арістотель, Плотін)» [27, с. 289].

⁶ Катарсис за античних часів позначає сукупність всіх

ну канону у радянській естетиці, який відтепер у їхньому колі позначає здивування та шок. Б. Михайлов свідчить: «Ідеальне було метою мистецтва, але це не означає, що радянська людина була такою» [10]. «Дегероїзація», тобто «зниження» образів «радянського», було формою спротиву соцреалістичній «правді життя», основним мотивом та рушійною силою гурту «Час». За свідченням Ю. Рупіна [23] та Т. Павлової [16; 17], назва гурту мала амбівалентний сенс. По-перше, це була *пародія* на назву інформаційної програми «Время» Центрального телебачення СРСР, яка вперше вийшла в ефір 1 січня 1968 року. По-друге, за Т. Павловою: «... зміст [назви гурту був] закладений у невразливу для цензури вербалізацію значення “contemporary”» [17, с. 31].

Усі учасники гурту «Час» у 1960-ті — 1970-ті роки ставили питання щодо власної культурної ідентичності. Вони зверталися у мистецькій практиці до повсякденного життя свого оточення. З 1970-х років «... у Харкові активно розвивалася традиція спільних знімачь» [16], де найближче оточення та самі фотографи були моделями один для одного. Харківські митці здійснили «реабілітацію» оголеного тіла у мистецтві Радянського Союзу як реакцію на аскетизм, що був присутній у ЗМІ. Зображення оголеної жіночої та чоловічої натури є багатозначним у мистецтві фотографії. За М. Євреїновим, публіці цікаво, як саме подана *нагота*, «<...> яка зводиться в одних випадках до голізни, а в інших, яка підноситься до “покрову духовного”» [9, с. 527]. В умовах прихованої у Радянському Союзі сексуальної революції харківські митці створювали поетичні образи й *фотографічні еротичні жарти*. Еротичні сюжети, де анатомія людини «малюється» гостро театралізованою, були притаманні творам більшості членів гурту «Час» (див. твори Є. Павлова, Ю. Рупіна, О. Мальованого, Б. Михайлова тощо) та колажам В. Бахчаняна й В. Черкашина.

С. Аверінцев у статті «Про дух часу та почуття гурму» порівнює сексуальну революцію у другій половині ХХ століття з революцією проти прав *Еросу*. «Уявна вседозволеність — “Забороняти заборонено!”, як писали на стінах у Сорбонні у 1968 році, — передбачає, проте, одну приховану і тому дуже важливу заборону: Еросу [у душі давньої традиції геніальної еротики] заборонено щось означати, мати сенс. Але в абсолютній залежності від сенсу Ероса перебуває саме можливість Сміху, який стосується Еросу» [1, с. 417]. Тобто за цих умов у 1960-ті — 1970-ті роки, за свідченням С. Аверінцева, не може здійснитися «безцеремонний сексуальний жарт», на кшталт «Декамерона» Дж. Бокаччо чи «Гаргантюа і Пантагрюеля» Ф. Рабле. Проте саме за цих часів Б. Михайлов створює *фотографічні еротичні*

людських чеснот (Платон). «Б. Брехт назвав арістотелівський Катарсис “омоюванням”, яке “здійснялося безпосередньо заради задоволення”. <...> Згідно з Лессінгом, Катарсис очищає пристрасті, зводячи їх до ступеня “досвідів добробуту”» [27, с. 254].

жарту — накладення слайдів («бутерброди») за допомогою методу «вертикального» монтажу¹ кольорових діапозитивних (слайдових) плівок та отримує таким чином безліч поєднань зображень. Одне з перших рядів михайлівських «накладень» мало назву «Краса», де митець з'єднує еротичні сюжети й пейзажі та створює поетичні образи. Згодом він з'єднує еротичні й побутові сюжети та створює таким чином гротескні художні образи раблезіанського типу. Карнавальне світовідчуття Б. Михайлова призводить до появи в його творах гри «різних ступенів реальності самого буття», в його творах здійснюється *перетворення сенсів*. Наслідуючи ідею М. М. Бахтіна, я відношу цю естетичну програму Б. Михайлова до гротескного реалізму. За визначенням М. Бахтіна, «... сутність гротеску [полягає] саме в тому, щоб висловити суперечливу й дволику повноту життя, що включає заперечення та знищення (смерть старого) як необхідний момент, що невіддільний від утвердження, від народження нового та кращого. При цьому найбільш <...> матеріально-тілесний субстрат гротескного образу (їжа, вино, продуктивна сила, органи тіла) має глибоко позитивний характер» [3, с. 71]. У михайлівських «накладеннях», як і в Середні віки, носієм матеріально-тілесного початку є «ні окрема біологічна особа, ні <...> індивід, а народ, що вічно росте та відновлюється у своєму розвитку» [3, с. 24], де *все тілесне перебільшено та надміру*. Прозорість слайдової плівки дозволяла митцю встановити невидимі оку смислові зв'язки між двома зображеннями. Б. Михайлов жартома свідчить: «... якщо розуміти технологічний процес бутербродів, можна сказати, що через дупу [тобто *чуттєвий низ*, за М. Бахтіном] можна було побачити весь світ. Через прозорість тіла було видно все інше, тому у «Вчорашньому бутерброді»² тіло для мене було необхідне. <...> І це було переведення видимого світу в чуттєво-катарсичну форму, образність того часу» [14].

Протягом першого періоду художньої творчості сміх Б. Михайлова ще остаточно не перетворюється на *сатиру*, тобто «голе осміяння», «в ньому ще звучать тони урочистості народження та оновлення» [3, с. 73]. Тобто сміх Б. Михайлова є амбівалентним, універсальним та всенародним, має народно-святковий карнавальний характер та спрямований на все й до всіх. «Вихвалання» або «увінчання» та водночас «осміяння» або «розвінчання» жіночих та чоловічих образів стає постійною мистецькою практикою Б. Михайлова. Репрезентація фотографічних зображень «слайд на слайд» була поширеним явищем за кордоном

¹ Б. Михайлов створює відкриті ряди подвійних кольорових фотографічних зображень, зроблених на слайдову діапозитивну плівку ORWOCHROM, які були зафіксовані однією рамкою камери, та демонструє ці зображення за допомогою діaproектора.

² Див. фотографічні серії Б. Михайлова «Yesterday's Sandwich» [42; 43].

у 1960-ті — 1970-ті роки, проте в СРСР вона залишалася новаторським рішенням до середини 1980-х. Б. Михайлов у цей час влаштовує слайд-покази своїх «накладень» «під музику» вдома, у квартирах друзів, у клубах [34, с. 149] та під час фотографічних семінарів не лише в Україні, а й за її межами³.

У другій половині 1960-х — першій половині 1970-х років *сміхова народна культура, естетика New Wave у закордонному кінематографі й естетика поетичного (авторського) радянського кіно*⁴ стають ігровими передумовами до художньої творчості В. Черкашина та деяких членів гурту «Час», які діяли у Харкові незалежно один від одного. *Карнавалізацію фотографії* митці здійснювали за допомогою мови народно-святкових форм сміху карнавального типу (*народії, травестії, «зниження», профанації, блазнівського увінчання та розвінчання тощо*) та карнавальних образів. Народно-святкові форми, які використовує Б. Михайлов на цьому етапі творчості, мають амбівалентний, карнавальний характер. Вони, з одного боку, не суперечать офіційній (тобто «серйозній») культурі СРСР періоду закінчення «Відлиги» та «застою», с другого боку, належать до народної культури сміху. Митець створює зображення анонімних суб'єктів різних соціальних груп та фіксує на фотоплівку семіозис ідеологічних кодів та образів періоду «розвиненого соціалізму», що охоплює VIII–X п'ятирічки у Радянському Союзі. Офіційні державні свята та інші офіційні події на фотографічних зображеннях митця перетворюються на свята карнавального типу, демонструючи *амбівалентність (похвала та лайка), дво-світність* того, що відбувається. Фотографічний цикл Б. Михайлова «Календарі» формально пов'язаний із народно-святковими формами культури сміху карнавального типу, з колообігом життя, образами циклічного перебігу часу і ярмаркової (карнавальної) площі в душі М. Бахтіна.

«Червона серія» Б. Михайлова — фотографічна реєстрація повсякденного життя радянських громадян та офіційних урочистостей: святкування пам'ятних дат, оглядів, демонстрацій трудящих на честь свят до «Першотравня» (Міжнародного дня солідарності трудящих) або «7 листопада» (дня жовтневого перевороту в 1917 році у Російській імперії) тощо — була створена репортажним та постановочними методами знімання і спершу мала художню форму фотонарису. Проте згодом Б. Михайлов додає до серії зображення, що мають

³ Див. публікацію у часописі «Радянське фото», де йдеться про показ слайдів Б. Михайловим під час фотографічного семінару у Таллінні у 1982 році [15, с. 27].

⁴ Б. Михайлов свідчить: «... я шукав аудиторію за межами групи харківських фотографів. Часто це були різні представники культури, які приїздили до Харкова: поети та, головне, оператори та режисери. З середини 70-х [я] став [приїздити до Прибалтики та Москви]» [14].

наочні риси *карнавального сміху* та створює низку карнавальних образів. Митець створює зображення, які було пронизано «пафосом змін та оновлень, свідомістю веселої відносності панівних прав та влади» [3, с. 14]. Митець робить в серії й акценти на зображенні предметів червоного кольору: гаслах, державному прапорі Радянського Союзу, прапорах союзних республік, прапорах РА, ВМФ, ВПС; на зображенні монументів, наочній агітації¹ (вивіски, рекламні плакати, афіші тощо), транспорту, елементів одягу тощо. Б. Михайлов перетворює ці зображення на елементи народного карнавалу, посилюючи контраст та застосовуючи техніку наївної (аматорської) фотографії.

Образи в «Червоній серії» мають амбівалентний сенс, бо, по-перше, теорія та практика будівництва комунізму мала непереборні суперечності. Державний план про побудову комунізму в Радянському Союзі до 1980 року не був здійснений, проте ще у 1967 році його замінили на концепцію «розвинутого соціалізму». По-друге, наочна агітація (реклама) за своєю природою утопічна та в цей час постає симулякром — «копією копій», за Платоном, й ні до чого не відсилає. Митець фіксує приклади театралізації життя, в яких простежується *мотив безглуздості життя*. Типові зображення В. Леніна, образи будівельників комунізму у СРСР та захисників Вітчизни, портрет першого секретаря Московського міськкому КПРС (1967–1985) В. Гришина тощо на фотографіях Б. Михайлова стикаються з іншими елементами, що надають зображенню протилежного сенсу. Тут молоде йде на зміну старому, або застаріле оточує нове, тобто митець створює низку *карнавальних образів*. *Редукований сміх* Б. Михайлова на цих зображеннях межує з *політичним жартом та сатирою*. Портрет «товариша Гришина», вочевидь, Б. Михайлов зняв за межами рідного Харкова. В. Гришин у 1985 році був другим кандидатом на пост Генерального секретаря КПРС поряд з М. Горбачовим. Тобто Михайлов у цій серії здійснює водночас «*блзнівські увінчання*» та «*розвінчання*» лідерів держави

¹ У «Червоній серії» Б. Михайлов зафіксував на плівку гасла та заклики, які було зроблено засобами наочної агітації: «Ми будемо комунізм!», «З партією Леніна до нових перемог!», «Честь та слава трудівникам села!», «Хто читає, той знає багато», «Ми приведемо до перемоги комуністичної праці. В.І. Ленін», «[Слава Союзу Радянських Соціалістичних Республік!», «[...] твій внесок у п'ятирічку?», «[Улюбленому міс]ту — зразковий громадський порядок!», «Депутати є повноважними представниками народу в Радах народних депутатів» тощо. У наведених закликах слова мають залучати громадян до Піднесеного (Ідеалу) — ідеї комунізму, проте вони насичені народно-святковим сміхом. Ці заклики було пронизано не тільки найвищим ступенем панівної риторики, це була найвища міра гротескного реалізму, бо епоха «розвинутого соціалізму» з прикметами деградації вже розпочалася.

у радянський період.

Митець фіксує («вихоплює з життя») та створює в серії низку ігрових ситуацій. Зображення Б. Михайлова з «Червоній серії» *профанують*, «знижують» символи державної влади, тобто «*дегерітують*» типові образи радянської культури. Наприклад, на одному з зображень глядач бачить портрет першого космонавта Ю. Гагаріна, якого митець зняв на тлі вуличної торгівлі та зовнішньої реклами середньо-технічних навчальних закладів Харкова. На іншому — зображення жінки, що падає в сніг на гірськолижному курорті, на тлі державного прапора та банерної розтяжки з рекламою першого в Радянському Союзі кольорового телевізора «Райдуга». Б. Михайлов поєднує в серії «*увінчання*» чоловіків та жінок — трудівників, ветеранів праці зі «*блзнівським розвінчанням*», що здійснюється завдяки міміці та жестам героїв. Метафоричний портретний ряд чоловіків: хлопчик під час гри, дитина з жовтковою зіркою, підліток, студент, військовослужбовець, дорослий чоловік (інженер), ветеран праці тощо створює образ пересічного радянського громадянина та нагадує карнавальний символ — *колесо, колоберт життя*. Карнавальні образи напівоголеної жінки, яка лежить на вуличній лаві з книгою в руці; напівоголений торс корпусентної жінки на пляжі, знятий зі спини; молодої жінки, яка сидить навпочіпки, знятий у профіль, тощо нагадують образи з класичних творів мистецтва («*лежачої оголеної*» та водночас Каліопи; античного посуду та Афродіти; Матері Землі та сфінкса). За М. Бахтіним, «тілесний низ, зона продуктивних органів, — низ, що запідає і народжує» зберігає «суттєвий зв'язок з народженням, родючістю, оновленням, добробутом» [3, с. 160]. *Амбівалентність сміху, спрямованого до всіх*, присутня і в альбомах фотографій Б. Михайлова «Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers» (фото з серії «Бердянськ. Пляж. Неділя з 11:00 до 13:00»² та ін.) [48], «Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion — Reportagen sozialer Wirklichkeit» (фото із серії «Четвірки») [47], «Boris Mikhailov. The Hasselblad Award 2000. Photographs from the series "Dance"» (серія «Танці», 2000) та в авторських книгах «Suzi et Cetera» (з серії «Сюзі») [40], «Yesterday's Sandwich» (із серії «Накладання») [42; 43] тощо. *Перехід сміху* Б. Михайлова до себе у творах в 1980-ті роки, де потік внутрішньої мови митця був втілений на папері або фотографічному зображенні, маркує початок у 1980-ті роки

² Серія фотографій «Бердянськ» створена репортажним методом зйомки. У каталогах до виставок «Я ні Я» (галерея «Postscriptum», Санкт-Петербург, 1994) та «Біля землі» (ХЛ галерея, Москва, 1994) ця серія маркована 1980 роком [25; 49], а в інших джерелах — 1981 роком. Зображення із цієї серії використані при оформленні каталогів до численних колективних виставок за кордоном у 1986, 1990, 1996 роках тощо.

наступного — «концептуального» етапу його художньої творчості¹.

Насамкінець відзначимо, протягом першого, «метафоричного» етапу художньої творчості Б. Михайлов накопичує власний архів фотографій. З 1966 по 1980-й роки митець працює як із авторською, так само з чужою (анонімною) фотографією. Він використовує деякі мотиви та стилізує художні образи, створені представниками світового мистецтва та авангардних течій у культурі СРСР. Б. Михайлов стилізує міфологічні, історичні та фантастичні мотиви образотворчого мистецтва² та літератури на всіх етапах творчості. Стилізації Б. Михайлова — і натуральні, і вигадані. Стилізації Б. Михайлова мають натуральні та вигадані зразки.

Б. Михайлов здійснює у творах «осміяння», профанізацію чоловічих та жіночих образів, «зниження» образів «радянського», «блазнівські увінчання та розвінчання» лідерів держави тощо, тобто використовує народні форми сміху карнавального типу. Відкриті ряди фотографічних зображень набувають художніх форм у вигляді закритих слайд-показів та показів тематичних серій фотографій.

Аналізуючи природу власної фотографії, у 2020 році Б. Михайлов скаже: «Накладення картинки на картинку — це маніпуляція³. Малювання по картинці — маніпуляція. Ряд картинок — маніпуляція, тому що картинки вишиковуються з певною обраною послідовністю» [14]. Слово «маніпуляція» у Б. Михайлова, вочевидь, має також амбівалентний сенс — митець вживає його у таких значеннях: вільна дія митця з «ігровим предметом», де предметом є «картинка» (фотографічний відбиток, плівка тощо), тобто є «ігровою дією» та/або вільне створення сюжету, тобто композиції твору, тощо, тобто створення «інобуття», згідно з концепцією гри Й. Гейзинги. Таким чином, створення «нового», за Б. Михайловим, є актом творчості, тобто ігровою дією, що виконана з метою «оновлення» чи «смерті» старого (образу, відбитка, плівки тощо) та має народно-святкові форми сміху карнавального типу.

Висновки. Встановлено, що витокami художньої творчості Б. Михайлова з 1966 по 1980 роки було театральність, образи народної сміхової культури, театралізація життя. Під час першого періоду художньої

творчості виражальним засобом митця є образне осміяння навколишньої дійсності у формі редукованого сміху («Різдяного сміху», «сміху Великодня» тощо), пародії на офіційні свята, еротичного та політичного жарту тощо. Основною художньою формою Б. Михайлова стає «відкритий ряд» фотографічних зображень, згрупованих за однією або кількома ознаками. Вже на цьому етапі найменування, тобто авторське слово, постає елементом смислової структури творів митця. Краса в античному сенсі не була центральним поняттям естетики Б. Михайлова. Створення перших тематичних фотографічних серій та «накладень» було спробою Б. Михайлова переосмислити поняття «права життя» та Краси, які існувало у СРСР у 1960-ті — 1970-ті роки та було радянською рецепцією античності. Твори митця відповідають власним критеріям «художньої правди» та Краси, що дорівнюється до Катарсису.

Гра для Б. Михайлова — це акт вільної художньої творчості, що здійснюється за умови карнавальної свободи й гротескного реалізму та стає постійним взаємним переходом від життя у мистецтво та навпаки. Митець досягає видовищності фотографії завдяки роботі з неідеальною натурою, кольором (тонуванням, розфарбуванням зображень), світлом; діалектичному поєднанню протилежних сенсів в одному зображенні або серії; перетворенню «соціального репортажу» на ігрову дію. Ігрові дії Б. Михайлова спрямовані на встановлення 1) зв'язків між митцем та героями твору; 2) зв'язків між елементами зображення; 3) зв'язків між окремими зображеннями у творі за допомогою встановлення внутрішньосюжетних зв'язків, тонування, розфарбування чорно-білих зображень у фотографічних серіях тощо; 4) зв'язків між простором митця (Автора) та простором глядача (Читача, за Р. Бартом).

Побутові мотиви Б. Михайлов перетворює на фантастичні (сюрреалістичні) завдяки горизонтальному та вертикальному монтажу зображень, постановочному методу знімання. «Ігровими предметами» у Б. Михайлова стають виражальні засоби та все, що виражається — християнізовані форми фольклорного сміху, побутові мотиви, мотиви «безглуздість життя» та «двійництва», «есхатологічний мотив» тощо. Сміх Б. Михайлова на першому етапі художньої творчості є карнавальним, тобто амбівалентним, універсальним та всенародним, має народно-святковий карнавальний характер та спрямований на все й до всіх. Митець здійснює перенесення карнавальних образів перебігу часу, перевертництва, матеріально-тілесного низу та народно-святкових форм сміху карнавального типу у фотографію. Таким чином, Б. Михайлов втілює карнавалізацію у фотографії вже на першому — «метафоричному» етапі творчості.

¹ Див. авторські книги: «Viscosity» (серія «В'язкість») [41], «Unfinished dissertation» (серія «Незакінчена дисертація») [46] тощо.

² Йдеться про твори античних та середньовічних митців (І. Босха, П. Брейгеля-старшого та художників лінії М. Караваджо, П. Рубенса, Д. Веласкеса тощо) та радянських авангардистів 1920-х — 1930-х та 1960-х — 1980-х років.

³ Слово «маніпуляція» вживається у загальному значенні як 1) складна дія над чимось при роботі руками; 2) витівка, махінація, підтасовування тощо. В античності свідоме порушення принципів логіки та гносеології називалося софістикою.

Література

1. Аверинцев С. С. Собрание сочинений — Связь времен / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев: Дух і літера, 2005. 448 с.
2. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1994. С. 384–391.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1965. 528 с.
4. Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків: МОКСОР, 2020. 368 с.
5. Варганов А. С. Очерки эстетики фотографии доцифрового периода. Москва: ГИИ, 2018. 218 с.
6. Викулина Е. Игра в фотографию. Борис Михайлов — о том, как все начиналось и что из этого вышло. Дата обновления: 31.07.2008. URL: <https://www.photographer.ru/cult/person/3287.htm> (дата звернення: 14.03.2023).
7. Гройс Б. Борис Михайлов / Boris Mikhailov. Москва: Ад Маргинем Пресс. 52 с.
8. Десятерик Д. Борис Михайлов. Гений мест // Искусство кино. 2007. № 6. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2007/06/n6-article7> (дата звернення: 14.03.2023).
9. Евреинов Н. Н. Откровение искусства. Санкт-Петербург: Изд. дом «Мирь», 2012. 776 с.
10. Кисина Ю. Аморальный кодекс Бориса Михайлова. Беседа с фотографом об умилении и содрогании в искусстве. Дата обновления: 30.05.2011. URL: <http://aej.org.ua/interview/1032.html> (дата звернення: 14.03.2023).
11. Кузьма М. Персональний жест як спосіб обмеження. Дата оновлення: 01.06.2016. URL: <https://web.archive.org/web/20160601105915/http://chetver.com.ua/n13/kyzma.htm> (дата звернення: 14.03.2023).
12. Лаврентьев А. Непосредственная фотография // Советское фото. 1988. № 9. С. 19–23.
13. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. Москва: Гос. учебно-педагог. изд-во Министерства образования РСФСР, 1957. 618 с.
14. Михайлов Б., Михайлова В. Из разговоров о фотографии // Журнал 5.6. Дата оновлення: 2019. URL: <http://magazine56.com.ua/news/boris-mixajlov-iz-razgovorov-o-fotografii> (дата звернення: 14.03.2023).
15. Николаев О. Семинар в Таллине // Советское фото. 1982. № 8. С. 27.
16. Павлова Т. Веер в кулаке. Дата оновлення: 01.07.2008. URL: https://web.archive.org/web/20080701042837/http://www.soviart.com.ua/artjournal/arch/num21/a16_u.html (дата звернення: 14.03.2023).
17. Павлова Т. До історії Харківської школи фотографії. KHARKIV PHOTO FORUM 2020: [каталог]. Київ: Букша, 2000. С. 22–49.
18. Павлова Т. В. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття: автореферат дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2018. 36 с.
19. Павлова Т. В. Авангард червоний та зелений: Від «теорії удару» до «Контакту». URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/t-pavlova-blow-theory-contact> (дата звернення: 14.03.2023)

References

1. Averintsev, S. (2005). *Sobranie sochineniy — Svyaz vremen* [Collected Works — Connection of Times]. Kyiv: Duh i Litera [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1965). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovyaya i Renessansa* [Rablais and his world]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
3. Barthes, R. (1994). *Smert avtora* [The death of the author]. In *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* (384–391) Moscow: Progress [in Russian].
4. Bernar-Kovalchuk, N. (2020). *Kharkivska shkola fotografiyi: gra proty apparatu* [Kharkiv school of photography: a Game against the camera]. Kharkiv: MOKSOP [in Ukrainian].
5. Cheh, N. (2019). *Tvorchestvo B. Mihaylova v kontekste hudozhestvennykh dvizheniy neofitsialnoy kulturyi SSSR* [Mikhailov's Creativity in the Artistic Movements' Context of the USSR Informal Culture]. *Naukovi zapiski Mizhnarodnogo humanitarnogo univrsitetu*, 30, 317–323 [in Russian].
6. Chekh, N. (2019). “Neokonchennaya dissertatsiya” Borisa Mihaylova: strukturno-narrativniy analiz fotoserii [“Unfinished dissertation” by Boris Mikhailov: structural and narrative analysis of the photo series]. *Vestnik RGGU. Seriya “Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kulturologiya”*, 8(2), 241–258. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-241-258> [in Russian].
7. Chekh, N. (2021). *Symvolichna podorozh “Skrypkyye” Ye. Pavlova vid aktualnogo svitu do virtualnogo ta nazad* [The symbolic journey of Ye. Pavlov's “Violin” from the actual world to the virtual and back]. *VISNYK KhDADM*, 2, 389–391 <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.389> [in Ukrainian].
8. Chekh, N. B. (2022). *Druhiy kharkivskiy avantgard ta manipulyativni mystetski praktyky* [The second Kharkiv avant-garde and manipulative art practices]. In *Subiekt u symvolichnomu poli pamiaty ta u manipulyativnykh mystetskykh praktykakh: tezy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (Kyiv, 29 cherv. 2022 r.). Kyiv: NAMU, IK NAMU, IPSM NAMU. [in Ukrainian].
9. Chekh, N. (2022). *Prosto hraiuchys: Valera ta Natasha Cherkashyn* [Just playing: Valera and Natasha Cherkashin]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 18(1), 146–153. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260444](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260444) [in Ukrainian].
10. Chekh, N. (2022) *Neofitsiini ta ofitsiini naukovi spivtovarystva v SRSR u 1950–1970-i roky* [Unofficial and Official Scientific Communities in the USSR in the 1950–1970]. In *X Uiomovski chytannia (2022): materialy Naukovykh chytan pamiaty Aveniru Uiomova* (pp. 95–100). Odesa: ONU [in Ukrainian].
11. Desyaterik, D. (2007). *Boris Mihaylov. Geniy mest* [Boris Mikhailov. The Genius of Places]. *Iskusstvo kino*, 6. Retrieved from <https://old.kinoart.ru/archive/2007/06/n6-article7> [in Russian].
12. Evreinov, N. (2012). *Otkrovenie iskusstva* [Art revelation]. Saint Petersburg: Izd. dom “Mir” [in Russian].
13. Flyusser, V. (2008). *Za filosofiyu fotografii* [On the philosophy of photography]. Saint Petersburg: Izd-vo S.-Peterb. un-ta [in Russian].
14. Groys, B. (2015). *Boris Mihaylov* [Boris Mikhailov]. Moscow: Ad Marginem Press [in Russian & in English].
15. Huizinga, J. (2019). *Homo ludens. Chelovek igrayuschiy* [Homo ludens, a study of the play element]. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian].

20. Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2007. 219 с.
21. Петровская Е. В. Антифотография 2. Москва: Три квадрата, 2015. 184 с.
22. Раппапорт А. Человек без определённого места // Художественный журнал. 2002. Вып. 42. С. 76–79.
23. Рупин Ю. Дневник фотографа, 2008. URL: http://samlib.ru/r/rupin_j_k/dnevnik_fotografa-2.shtml (дата звернення: 14.03.2023).
24. Рупин Ю. Лурики, 2007. URL: http://samlib.ru/r/rupin_j_k/luriki.shtml (дата звернення: 14.03.2023).
25. Салзирн Т. Припадаю к земле / Каталог выставки «У земли». Москва: XL галерея, 1994. С. 6–9.
26. Склярченко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності: у 2 кн. Київ: Huss, 2020. Кн. 2. 304 с.
27. Словарь античности / пер. с нем. Москва: Прогресс, 1989. 704 с.
28. Стигнеев В. Т. Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии. Москва: Книжный дом «Либроком», 2019. 392 с.
29. Флюссер В. За философию фотографии. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. 146 с.
30. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 400 с.
31. Чех Н. Б. Другий харківський авангард та маніпулятивні мистецькі практики // Суб'єкт у символічному полі пам'яті та у маніпулятивних мистецьких практиках: Тези Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 29 червня 2022 р.). Київ: НАМУ, ІК НАМУ, ІПСМ НАМУ, 2022. С. 371–377.
32. Чех Н. Б. «Неоконченна дисертація» Бориса Михайлова: структурно-нарративний аналіз фотосерії // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. 8(2). С. 241–258. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-241-258>
33. Чех Н. Б. Неофіційні та офіційні наукові співтовариства в СРСР у 1950–1970-і роки // Х Уйомовські читання: матеріали Наукових читань пам'яті А. Уйомова / від. ред. К. В. Райхерт. Одеса: ОНУ, 2022. С. 95–100.
34. Чех Н. Б. Просто граючись: Валера та Наташа Черкашини // Художня культура. Актуальні проблеми. 2022. № 18(1). С. 146–153. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260444](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260444)
35. Чех Н. Б. Символічна подорож «Скрипки» Є. Павлова від актуального світу до віртуального та назад // Вісник ХДАДМ. 2021. № 2. С. 389–391. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.389>
36. Чех Н. Б. Творчество Б. Михайлова в контексте художественных движений неофициальной культуры СССР // Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету. 2019. Вип. 30. С. 317–323.
37. Щеколдин В. Откровенный человек. Дата оновлення: 21.01.2008. URL: <https://www.photographer.ru/cult/person/3891.htm> (дата звернення: 14.03.2023).
38. Яковенко К. Татьяна Павлова: «Ми підбирали міфи як ключі». Дата оновлення: 15.06.2019. URL: <http://www.korydor>
16. Kisina, Yu. (2011, May 30). Amoralnyiy kodeks Borisa Mihaylova. Beseda s fotografom ob umilenii i sodroganii v iskusstve [Immoral code of boris mikhailov. A conversation with the photographer about emotion and shudder in art]. Retrieved from <http://aej.org.ua/interview/1032.html> [in Russian].
17. Kuzma, M. (2016, June 1). Personalnyi zhest yak sposib obmezhenia [Personal gesture as a method of restriction]. Retrieved from <https://web.archive.org/web/20160601105915/http://chetver.com.ua/n13/kyzma.htm> [in Ukrainian].
18. Lavrentev, A. (1988). Neposredstvennaya fotografiya [Direct photography]. *Sovetskoe foto*, 9, 19–23 [in Russian].
19. Losev, A. (1957). *Antichnaya mifologiya v ee istoricheskom razviti* [The mythology of the Antiquity in its historical development]. Moscow: Gosudarstvennoe uchebno-pedagogicheskoe izdatelstvo Ministerstva obrazovaniya RSFSR [in Russian].
20. Mihaylov, B. & Mihaylova, V. (2019). *Iz razgovorov o fotografii* [Conversations about a Photography]. Retrieved from <http://magazine56.com.ua/news/boris-mixajlov-iz-razgovorov-o-fotografii> [in Russian].
21. Mikhailov, B. (2006). *Yesterday's Sandwich*. London: Phaidon Press [in English & Russian].
22. Mikhailov, B. (2007) *Suzi et Cetera*. Köln: Walther König Verlag.
23. Mikhailov, B. (2019). *Yesterday's Sandwich II*. Tokyo: Super Labo.
24. Mikhailov, B. (2020). *Viscosity*. PPP Editions Press.
25. Mikhailov, B., Kabakov, I., Tupitsyn, M. & Tupitsyn, V. (2004). *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov and the Moscow Archive of New Art*. Porto: Porto Museu Serralves.
26. Mikhailov, B. & Stahel, U. (Eds.). (2003). *Exhibition Catalogue, Winterthur, Fotomuseum Winterthur, Boris Mikhailov: A Retrospective / Eine Retrospektive*. Zurich: Scalo Verlag Ac [in English and German].
27. Mikhailov, B., Tupitsyn, M. & Schwarzenbach, A. (1998). *Unfinished dissertation by Boris Michailov*. Zürich: Scalo Verlag Ac.
28. Misiano, V. & Peschler, E. (Hrsg.). (1988). *Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion — Reportagen sozialer Wirklichkeit*. Edition Stemmler Verlag [in German].
29. Mrazkova, D., Remes, V. & Jeffrey, I. (1986). *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers*. London: Thames & Hudson Ltd.
30. Nikolaev, O. (1982). Seminar v Talline [Seminar in Tallinn]. *Sovetskoe foto*, 8, 27 [in Russian].
31. Pavlova, T. (2008). *Veer v kulake* [A fan in the fist]. Retrieved from https://web.archive.org/web/20080701042837/http://www.soviart.com.ua/artjournal/arch/num21/a16_u.html [in Russian].
32. Pavlova, T. (2020). Do istorii Kharkivskoi shkoly fotohrafii [To the history of the Kharkiv School of Photography]. In *KHARKIV PHOTO FORUM 2020: katalog konph*. (pp. 22–49) Kyiv: Buksha [in Ukrainian].
33. Pavlova, T. (2007). *Fotomystetstvo v khudozhnii kulturi Kharkova ostannoii tretiyny XX stolittia (na materialii peizazhnoho zhanru)* [Photographic Art in the Artistic Culture of Kharkiv in the last Third of the 20th Century (on the Material of the Landscape Genre)]. [Unpublished doctoral dissertation, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine] [in Ukrainian].

- in.ua/ua/voices/tatyana-pavlova-my-podbirali-mify-kak-kljuchi.html (дата звернення: 14.03.2023).
39. Яковенко К., Глеба Г. Місце трaвeстії: чи був квір у харківський фотографії. Kharkiv Photo Forum 2020: [каталог]. Київ: Букша, 2020. С. 90–102.
40. Mikhailov B. *Suzi et Cetera*. Köln: Walther König Verlag, 2007. 208 p.
41. Mikhailov B. *Viscidity*. New York: PPP Editions Press, 2020.
42. Mikhailov B. *Yesterday's Sandwich*. London: Phaidon Press, 2006, 2009. 124 p.
43. Mikhailov B. *Yesterday's Sandwich II*. Tokyo: Super Labo, 2019. 90 p.
44. Mikhailov B., Kabakov, I., Tupitsyn, M. and Tupitsyn, V. *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov and the Moscow Archive of New Art*. Porto: Porto Museu Serralves, 2004. 247 p.
45. Mikhailov B., Stahel U. (Eds.), Dyogot, E., Von der Heiden, A., Schischkin, M., Schube, I., Petrovsky, H. and Tupitsyn, M. *Exhibition Catalogue, Winterthur, Fotomuseum Winterthur, Boris Mikhailov: A Retrospective / Eine Retrospektive*. Zurich: Scalo Verlag Ac, 2003. 176 p.
46. Mikhailov B., Tupitsyn M. and Schwarzenbach, A. *Unfinished dissertation by Boris Michailov*. Zürich: Scalo Verlag Ac, 1998. 220 p.
47. Misiano V. und Peschler E. (Hrsg.) *Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion — Reportagen sozialer Wirklichkeit*. Edition Stemmler Verlag, 1988. 224 p.
48. Mrzkova, D., Remes, V. & Jeffrey I. *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers*. London: Thames & Hudson Ltd, 1986. 176 p.
49. Salzirn T. *Exhibition Catalog. "I am not Me"*. Saint Petersburg: Postscriptum. 1994.
50. Zimmer, W. *Ukrainian Photos, Rich and Raw // The New York Times*. 1995. July 23. P. 12.
34. Pavlova, T. (2018). *Avangard v obrazotvorchomu mistetstvi Kharkova XX stolittya [Avant-garde in the fine arts of the twentieth-century Kharkiv]*. (Unpublished doctoral dissertation, Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine) [in Ukrainian].
35. Pavlova, T. (2021). *Avanhard chervonyi ta zelenyi: Vid "teorii udaru" do "Kontaktu" [Red and green avant-garde: From 'strike theory' to 'contact']*. Retrieved from <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/t-pavlova-blow-theory-kontakt> [in Ukrainian].
36. Petrovskaya, E. (2015). *Antifotografiya 2 [Anti-photography 2]*. Moscow: Tri kvadrata [in Russian].
37. Rappaport, A. (2002). *Chelovek bez opredelyonnogo mesta [A man of no fixed abode]*. *Khudozhestvennyy zhurnal*, 42, 76–79 [in Russian].
38. Rupin, Yu. (2007). *Luriki [Luriki]*. Retrieved from http://samlib.ru/r/rupin_j_k/luriki.shtml [in Russian].
39. Rupin, Yu. (2008). *Dnevnik fotografa [The photographer's diary]*. Retrieved from http://samlib.ru/r/rupin_j_k/dnevnik_fotografa-2.shtml [in Russian].
40. Salzirn, T. (1994). *Exhibition Catalog: "I am not Me"*. Saint Petersburg: Postscriptum.
41. Salzirn, T. (1994). *Pripadaya k zemle [Falling to the ground]*. In *Katalog vistavki "U zemli"* (pp. 6–9). Moscow: XL gallery [in Russian].
42. Schekoldin, V. (2008, December 21). *Otkrovennyy chelovek [The Outspoken Man]*. Retrieved from <https://www.photographer.ru/cult/person/3891.htm> [in Russian].
43. Skliarenko, H. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti [Ukrainian Artists: from the Thaw to Independence]*, vol. 2. Kyiv: Huss [in Ukrainian].
44. *Slovar antichnosti* (1989). [Dictionary of Antiquity]. Moscow: Progress [in Russian].
45. Stigneeve, V. (2019). *Vek fotografii. 1894–1994: Ocherki istorii otechestvennoy fotografii [The Age of photography. 1894–1994: Essays on the history of Russian photography]*. Moscow: Knizhnyy dom "Librokom" [in Russian].
46. Vartanov, A. S. (2018). *Ocherki estetiki fotografii dotsifrovo-go perioda [Essays on the Aesthetics of Pre-digital Photography]*. Moscow: GII [in Russian].
47. Vikulina, E. (2008, July 31). *Igra v fotografiyu. Boris Mihaylov — o tom, kak vse nachinalos i chto iz etogo vyishlo [Photo Play. Boris Mikhailov: How it all began and what has come out of it]*. Retrieved from <https://www.photographer.ru/cult/person/3287.htm> [in Russian].
48. Yakovenko, K. & Hleba H. (2020). *Mistse travestii: chy buv kvir u kharkivskiyi fotohrafyy [A Place of Travesty: Was there the Kharkiv Photographer Queer?]*. In *KHARKIV PHOTO FORUM 2020: katalog konph.* (pp. 90–102). Kyiv: Buksha. [in Ukrainian].
49. Yakovenko, K. (2019, June 15). *Tatyana Pavlova: "Mi podbirali mifyi kak klyuchi" [Tatyana Pavlova: "We Picked Up Myths like Keys"]*. Retrieved from <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tatyana-pavlova-my-podbirali-mify-kak-kljuchi.htm> [in Russian].
50. Zimmer, W. (1995, July 23). *Ukrainian Photos, Rich and Raw. The New York Times*, 12.

Chekh N.

The Phenomenon of Play in Boris Mikhailov's Creative Works (1966–1980)

Abstract. The paper examines the playing prerequisites of creativity and investigates the playing activity of Boris Mikhailov (born August 25, 1938, Kharkiv, Ukrainian SSR) from 1966 to 1980. Analysis of Mikhailov's creative works and narrative interviews enabled a historical periodisation of his legacy based on certain markers and principles. During the first, 'metaphorical' stage of his creativity, Mikhailov figuratively denies and praises current reality at the same time in search for the Ideal. The open 'photo rows' created by Mikhailov at this time had a form of slide shows of overlays of two colour diapositive films and views of thematic series of photographic prints. The artist presents them during photographic seminars, club meetings, and private meetings. Carnival-type artistic images and meanings by Mikhailov manifests itself in the unfinished transition from life to art and back. Mikhailov's laughter at this stage is already carnival-like, i.e. ambivalent, universal and nationwide, it has a folk-celebratory nature and is aimed at everything and everyone. The author of the paper introduced the concept of 'carnivalization of photography' into the theoretical discourse, which means the transfer of carnival-type images and folk-holiday forms of carnival laughter into photography. In the course of the study, biographical, conceptual, descriptive-phenomenological, hermeneutical, and comparative methods of analysis were applied.

Keywords: play, playing activity, Boris Mikhailov's creative works, artistic narrative, theatricality, a carnival sense of the world, theatricalization of life, the carnivalization of photography, carnival images, carnival laughter.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2023

Михайло Титаров Mykhailo Titarov

Аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Postgraduate student, Department of Theory and History of Musical Performance, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: mtitarov@gmail.com | orcid.org/0000-0002-7274-8574

Кларнетовий квінтет і творчість композиторів Мангаймської капели

Clarinet Quintet and the Legacy of the Mannheim Chapel Composers

Анотація. Розглянуто процеси кристалізації жанру кларнетового квінтету в камерно-інструментальній музиці композиторів мангаймської капели. Зазначено, що мангаймська капела була однією з перших у Європі, де на постійній основі стали працювати виконавці-кларнетисти. Це посприяло формуванню парного складу оркестру та появи сольного-ансамблевого репертуару для кларнета у жанрі сольного інструментального концерту та в камерній музиці. З'ясовано, що в камерну музику мангаймців кларнет увійшов як інструмент, який може замінити першу скрипку, тому найпоширенішими стали жанри тріо і квартету для кларнета і струнних інструментів. В ансамблях із більшим числом учасників тривав пошук оптимальних виконавських складів. Одним із них став квінтет для кларнета, двох скрипок, альту і віолончелі. Він вимагав самостійності усіх партій і не допускав взаємозамінності кларнета і скрипки. Для цього складу написано поодинокі твори, один з них є у доробку К. Станиця. Вказано, що у творчості мангаймців вперше проявився зв'язок між композиторами і виконавцями-кларнетистами. Зроблено висновок про вплив камерної музики за участі кларнета представників мангаймської капели на жанрово-стильові пріоритети В. А. Моцарта, у доробку якого є кларнетовий квінтет (1789).

Ключові слова: мангаймська капела, передкласичний період, камерно-інструментальна музика, кларнет, кларнетовий квінтет.

Постановка проблеми. Утвердження кларнета як музичного інструмента академічного спрямування відбулося доволі пізно, вже у XVIII столітті. Завдяки популярності кларнета, його стрімкому поширенню європейськими країнами і поступовому введенню у передкласичні інструментальні капели кларнет увійшов до складу класичного оркестру як парний інструмент групи дерев'яних духових. Паралельно розвивалося сольне-ансамблеве виконавство, в якому кларнет здобув статус мелодичного інструмента, на якому можлива віртуозна гра. Кларнетове виконавство середини і другої половини XVIII століття слід досліджувати у контексті формування жанрової системи інструментальної музики того часу, орієнтованої на класицистичні прояви. В оркестровій грі за участі кларнета це проявилось передусім у жанрі класичної симфонії. У сольному ж виконавстві слід вказати на кларнетові концерти для соліста з оркестром, що належать до жанру сольного інструментального концерту. Камерно-ансамблеве музикування за участі кларнета протягом другої половини XVIII століття зазнало не менш яскравих проявів, а в його надрах, залежно від кількості учасників, тривала стабілізація складів і формування жанрів (тріо, квартет, квінтет

та ін.), в яких кларнет комбінувався з різноманітними духовими, струнними та клавішними інструментами.

Про кларнет у класичній симфонії і про кларнетові концерти другої половини XVIII століття написано окремі наукові праці, тоді як тогочасні жанри камерно-інструментальної музики за участі кларнета є недостатньо дослідженими. Зокрема, маловідомими залишаються процеси становлення одного з жанрів камерно-інструментальної музики з усталеним ансамблем виконавців, а саме квінтет для кларнета і струнних інструментів у складі двох скрипок, альту і віолончелі. Першим твором для цього складу вважають кларнетовий квінтет В. А. Моцарта (1789), і це означає, що розвиток жанру почався з вершинного досягнення. Відсутність підготовчої стадії суперечить об'єктивній логіці розвитку будь-якого явища мистецтва, тож виникає потреба з'ясувати, що передувало появі цього жанру.

Важливу роль у становленні композиторської майстерності та формуванні індивідуального музичного стилю Моцарта відіграв мангаймський придворний оркестр. Як відомо, Моцарт відвідував столицю курфюрства Пфальц чотири рази (1763 — як вундеркінд, згодом у 1777, 1778, 1790 роках) і найбільші

враження, які позначилися на творчості і композиторському стилі, він отримав у 1777 році, почувши гру «армії генералів» — саме так, подорожуючи країнами Центральної та Західної Європи, назвав мангаймську капелу відомий британський музикант і педагог Чарльз Берні [1, с. 49].

Мангаймський оркестр був укомплектований виконавцями-віртуозами, кожен з яких практикувався у компонуванні музики для свого інструмента, унаслідок чого отримали розвиток жанри концертної симфонії, сольного інструментального концерту та камерної музики. Завдяки виконавським новаціям, оновленню інтонаційних основ тематизму та новим підходам до трактування музичної форми, музикантам мангаймського оркестру вдалося створити підґрунтя для появи класичної симфонії. У розвитку камерно-інструментального виконавства тривав пошук оптимального звукового балансу інструментів, на яких грали музиканти-віртуози, унаслідок чого сформувалися усталені виконавські склади. Так була підготовлена поява квінтету для кларнета і струнних, і саме в творчості Моцарта, який перейняв естафету від мангаймців, цей жанр сягнув першого досконалого прояву.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про музичну культуру Мангайма другої половини XVIII століття і про мангаймський оркестр опубліковано значну кількість наукових праць, які висвітлюють питання розвитку кларнетового виконавства та персоналії відомих кларнетистів. У монографії В. Качмарчика «Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.» [4] і в кандидатській дисертації В. Горбала «Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму» [2] діяльність мангаймської капели розглянуто з позицій оркестрової практики флейтистів і в контексті розвитку оркестрової традиції в німецьких князівствах і курфюрствах XVIII століття. У кандидатській дисертації В. Громченка «Кларнет у музичній культурі XVIII століття» [3] на прикладі діяльності мангаймської капели розкрито процеси формування виконавського статусу та художньої індивідуальності кларнета як оркестрового музичного інструмента.

Публікації європейських та американських авторів щодо оркестрової культури Мангайма і розвитку кларнетового виконавства мають ширший ракурс дослідження і ґрунтуються на архівних документальних матеріалах. У наукових статтях ідеться про роль курфюрста Карла Теодора в організації мангаймської придворної капели (Р. Вюрц [10]), про культурно-історичний контекст розвитку музичної культури Мангайма 1750-х — 1770-х років, а також про демократичні засади й атмосферу творчої свободи для митців (Б. Пелькер [7]). Зроблено висновок, що тогочасний Мангайм став справжнім раєм для музикантів, завдяки чому в придворний оркестр мангаймського курфюрста прагнули потрапити найкращі європейські виконавці, зокрема кларнетисти [6]. Огляд творчого доробку композиторів

мангаймської школи в галузі камерної музики для кларнета зроблено в дисертаційному дослідженні У. Рау, присвяченому камерній музиці для кларнета і струнних інструментів у творчості віденських класиків [8]. З огляду літератури стає зрозумілим, що обрана тема розкрита не повною мірою.

Мета статті: дослідити процеси формування квінтету для кларнета і струнних інструментів у творчості композиторів мангаймської капели.

Наукова новизна статті полягає у виявленні шляхів кристалізації жанру кларнетового квінтету у творчості композиторів мангаймської капели.

Виклад основного матеріалу. Мангаймський оркестр, за словами Ч. Берні, мав «більше солістів і прекрасних композиторів, ніж будь-який інший оркестр Європи» [1, с. 49]. Загальноєвропейське визнання оркестру було зумовлене безкорисним меценатством курфюрста Карла Теодора, який фінансував творчі подорожі і виступи своєї капели, багатонаціональним складом оркестру, який складався з музикантів різних національних шкіл, і високим соціально-економічним положенням музикантів, комфортними умовами для творчого розвитку [10, с. 37].

Оркестр пройшов шлях від мультиінструменталізму, коли валторністи могли грати і на скрипках, до суттєвого розширення складу капели, збільшення кількості скрипок, виокремлення груп інструментів (наприклад, виділення флейт із розширеної групи гобоїв), формування парного складу оркестру. Відмова від мультиінструменталізму та новаційні підходи до комплектування інструментального складу сприяли підвищенню вимог до музикантів і якісному зростанню виконавського рівня.

Курфюрст Карл Теодор усіляко підтримував і фінансував зарубіжні гастрольні поїздки провідних солістів свого оркестру. «Після усіх свят і карнавалів окремі оркестранти з дозволу курфюрста вирушали в турне до Парижа, Лондона та італійських міст. Їхні успішні виступи не лише приносили славу мангаймському оркестру, а й значною мірою сприяли популяризації інструментальної музики, яка звучала при дворі Карла Теодора, оскільки основу репертуару складали твори учасників оркестру. Творчі знахідки, які відкривалися через пошук нових виразних засобів оркестрової гри, ставали відомими широкій музичній аудиторії» [4, с. 112].

Музикантам мангаймської капели належить суттєва роль у розширенні європейської популярності кларнета як оркестрового і сольного-ансамблевого інструмента. Мангаймська капела однією з перших в Європі ввела кларнети у свій постійний склад. Керівник мангаймської капели Ян Стамиць міг оцінити виконавсько-виразальні можливості цього інструмента під час своїх гастролей у Парижі в сезон 1754/1755 років. Він виступав на духовних концертах як диригент оркестру «La Pouplinière», у складі якого від кінця 1740-х років

були кларнети. У 1755 році він вперше включив кларнети у партитури своїх нових симфоній, які теж прозвучали на паризьких концертах [9]. Кларнетові партії в цих симфоніях виконували кларнетисти оркестру «La Rouplinière» Симон Флигер і Гаспар Прокш (останній приїхав у Францію з Мангайма). Оскільки мангаймська капела в той час не мала власних кларнетистів, які могли працювати на постійній основі, дослідники вважають, що саме для Гаспара Прокша, якого називали першим віртуозом Парижа, Я. Стамиць написав свій В-dur'ний концерт для кларнета з оркестром.

Повернувшись у вересні 1755 року з Парижа в Мангайм, Стамиць вирішив поповнити капелу штатними кларнетистами, однак перші виконавці-кларнетисти з'явилися в її складі в сезон 1757/1758 років, за часів капельмейстерства К. Каннабіха, після передчасної смерті 40-річного Стамиця (помер 27 березня 1757 року). Ними стали німець Йоганнес Гампель і чех Михаель Квалленберг.

Упродовж наступних двадцяти років (1758–1778), у період найвищого розквіту капели, в її складі одночасно перебувало від двох до чотирьох кларнетистів, що дозволяло формувати парний склад. За відомостями Б. Пелькер, усього за цей час в капелі було п'ять штатних кларнетистів. Перша пара працювала від 1757 року: *Йоганнес Гампель* — протягом 1757/1758–1762 років, *Михаель Квалленберг* — протягом 1757/1758–1764 та 1769–1778 років. У 1763 році на зміну Йоганну Гампелю в капелу був прийнятий *Тадеуш Гампель* (працював у 1763–1777 роках). У 1765 році на зміну Михаелю Квалленбергу в капелу прийшов кларнетист-віртуоз *Якоб Тауш* (працював у 1765–1778 роках). У 1769 році штат кларнетистів поповнив музикантський учень *Франц Вільгельм Тауш* (нар. 1762, перебував у капелі протягом 1769–1778 років) [5, с. 326–327].

До обов'язків мангаймських кларнетистів входило, у разі потреби, грати на гобоях, а Т. Гампель грав на кларнеті й альті. Інструменти були технічно недосконалыми. Перші кларнетисти грали на триклапанних кларнетах, однак вже до 1778 року в капелі з'явилися п'ятиклапанні інструменти.

Подальший розвиток мангаймської капели було раптово припинено. У 1778 році, на злеті європейської слави, її розформували у зв'язку з об'єднанням Пфальцького і Баварського курфюрств та перенесенням столиці в Мюнхен, куди переїхав двір Карла Теодора. Частині музикантів вдалося влаштуватися у мюнхенський (баварський) придворний оркестр, зокрема 16-річному вихованцю мангаймської капели Ф. Таушу, який став відомим кларнетистом-віртуозом.

Усі кларнетисти мангаймської капели були виконавцями високого рівня, тому в Мангаймі, крім симфонічної музики, активно розвивався жанр сольного інструментального концерту для кларнета з оркестром і камерна музика за участі кларнета.

Традицію створення *концертів для кларнета з оркестром* у мангаймській капелі започаткував Я. Стамиць (1756–1757 роки), далі до цього жанру звертались К. Стамиць — син Я. Стамиця, автор 11 кларнетових концертів, написаних для видатного кларнетиста-віртуоза чеського походження Й. Беера, і двох подвійних концертів для кларнета і скрипки, для кларнета і фагота, Ф. Тауш — вихованець мангаймської школи, син кларнетиста мангаймського оркестру Я. Тауша, автор чотирьох кларнетових концертів і двох подвійних концертів для двох кларнетів, А. Диммлер — валторніст мангаймського оркестру, написав кларнетовий концерт для свого сина Ф. Диммлера, кларнетиста мюнхенської капели, інші мангаймці (В. Пихль, А. Филс, А. Рьосслер та ін.), чий кларнетові концерти було втрачено.

У кларнетових концертах соліст міг продемонструвати майстерність віртуозної гри на своєму інструменті, розкрити технічні можливості кларнета, підкреслити тембральну колористику на різних ділянках діапазону, показати глибину динамічних контрастів, виразність кантиленного співу тощо. Виконавські можливості соліста яскраво вирізнялися у протиставленні сольної партії та оркестру.

Попри пріоритет технічної складової партії кларнета, у концертах мангаймців розкрито виразні можливості інструмента, його здатність відобразити зміст та образно-емоційний стан твору. У рухливих, віртуозних побудовах кларнет неначе змагається з оркестром, у ліричних — постає як співаючий інструмент і виразний учасник концертного діалогу. Композитори усіяко підкреслювали специфічний тембр кларнета, щоб він не зливався зі звучанням оркестру.

У жанрах *камерної музики* відбувалися процеси формування оптимальних виконавських складів зі збалансованим звучанням ансамблю інструментів. Оскільки кларнет був одним з інструментів цього ансамблю, головним завданням виконавця-кларнетиста ставала взаємодія з іншими музикантами. Доволі часто ними були виконавці на струнно-смічкових інструментах — скрипалі, альтисти та віолончелісти.

Комбінація струнних і духових у виконавському складі камерного ансамблю пояснюється взаємозамінністю інструментів: кларнету можна було доручити партію першої скрипки; партію кларнета могли грати флейта чи гобой.

У поєднанні інструментів камерного ансамблю за участі кларнета і струнних спостерігалися дві тенденції:

- рівноправність усіх виконавців;
- виведення на перший план кларнетової партії, яка виділяється тембрально, та суттєве її ускладнення.

Переважну більшість таких ансамблів склали *тріо* для кларнета, скрипки і віолончелі та *квартети* для кларнета, скрипки, альти і віолончелі (К. Стамиць). Траплялися також *секстети* і *септети* із доданням двох

валторн (Ф. Тауш) і, як варіант виконавського складу, виклики *квінтети* для кларнета, двох скрипок, альту і віолончелі (К. Стамиць) [8].

Поєднання кларнета зі струнними у квінтеті вводить виконавців на інший, складніший рівень співвідношення. Замінити першу скрипку на кларнет вже неможливо, оскільки кожен з інструментів має власну партію, а струнний квартет фактично є інструментальною капелою в мініатюрі, що спонукає до посилення його додатковими музикантами. У такому випадку можна виділити партію кларнета, збагатити її концертно-віртуозними рисами сольного виконавства, що не є характерним для камерно-інструментальної музики, і протиставити струнним інструментам. Осмислення усіх вказаних додаткових можливостей потребувало часу і зрілості мислення, тому поява кларнетових квінтетів у творчому доробку і репертуарі мангаймців, на відміну від квартетів і тріо, була майже винятковим явищем.

Пошук нових підходів до трактування кларнетового квінтету як одного з жанрів камерної музики завершився у творчості В. А. Моцарта. Цього композитора вважають одним зі спадкоємців традицій мангаймської школи, оскільки без впливу мангаймців, в тому числі у використанні кларнетів в оркестровому та сольному-ансамблевому письмі, його творчість мала б інший шлях розвитку та, ймовірно, інакші стильові прояви.

Відомо, що після знайомства з мангаймською капелою та її кларнетистами, вперше почувши повноцінне звучання оркестру з кларнетами, Моцарт, захоплено описавши батькові свої враження («Ах, якби тільки тут були кларнети! Ви не уявляєте, який прекрасний ефект дає в симфонії поєднання флейт, гобоїв і кларнетів»), почав цілеспрямовано застосовувати цей інструмент у власній творчості. У 1778 році він увів пару кларнетів у партитуру Паризької симфонії, яка була написана і виконана у французькій столиці, куди Моцарт приїхав після відвідування Мангайма. Згодом Моцарт писав партії кларнетів залежно від рівня навченості і виконавської майстерності кларнетистів тієї чи іншої капели. Враховуючи, що кларнет утвердився в європейських оркестрах не раніше 1790-х років, партитури багатьох моцартовських творів не мають кларнетових партій.

У Парижі Моцарт був захоплений грою кларнетиста-віртуоза Й. Беера, виконавця кларнетових концертів К. Стамиця, а в Мюнхені його вразила гра кларнетиста-віртуоза Ф. Тауша, який пройшов школу мангаймського оркестру. Однак свого виконавця Моцарт знайшов у Відні — ним став знаменитий австрійський кларнетист-віртуоз А. Штадлер. У творчому союзі з видатним виконавцем Моцарт написав кларнетовий квінтет (1789) і кларнетовий концерт (1791). В обох творах, позначених печаткою авторської індивідуальності, узагальнено і виведено на новий рівень традиції і досягнення мангаймського оркестру, які свого часу остаточно спрямували музичне мислення Моцарта у бік класицизму. На спадковість традицій від композиторів-мангаймців вказує творчий інтерес Моцарта до камерної музики за участі кларнета, а звернення до жанру кларнетового квінтету свідчить про остаточне утвердження кристалізованого творчими пошуками музикантів мангаймської капели виконавського складу, піднесеного до рівня жанрових ознак.

Висновки. Проведене дослідження показало важливу роль мангаймської капели у розвитку кларнетового виконавства в оркестровому та сольному-ансамблевому напрямках. Утвердження кларнета як одного з оркестрових інструментів вплинуло на формування класичного складу оркестру, що стало одним із чинників появи класичної симфонії. Розвиток сольного виконавства спричинив появу великої кількості творів у жанрі сольного інструментального концерту для кларнета з оркестром. Завдяки введенню кларнета у камерно-ансамблеве музичування і пошук оптимальних виконавських складів кристалізувався жанр квінтету для кларнета і струнних інструментів. Лінія розвитку жанрів кларнетового концерту і кларнетового квінтету досягла піку у творчості В. А. Моцарта — спадкоємця і продовжувача традицій мангаймської капели.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні географії вивчення придворної музичної культури передкласичного часу іншими європейськими країнами та їхніми столицями, в яких також відбувався інтенсивний розвиток кларнетового виконавства і камерно-ансамблевого музичування за участі кларнета (Париж, Відень та ін.).

Література

1. Берни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. Ленинград: Музыка, 1967. 290 с.
2. Горбаль В. Я. Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Харків, 2015. 235 с.
3. Громченко В. В. Кларнет у музичній культурі XVIII століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Одеса, 2007. 312 с.
4. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: Монография. Донецк: Юго-Восток, 2008. 311 с.
5. Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778) // *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2018 (Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Band 1). S. 195–366.
6. Pelker B. Ein «Paradies der Tonkünstler»? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor // *Mannheim — Ein Paradies der Tonkünstler?: Kongressbericht Mannheim 1999 / Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*. Frankfurt am Mein, 2002. Bd. 8. S. 9–33.
7. Pelker B. Zur Struktur des Musiklebens am Hof Carl Theodors in Mannheim // *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*. Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991. Wien: Lang, 1994. Bd. 2. S. 29–40.
8. Rau U. Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik: Phil. Diss. Saarbrücken, 1977. 622 s.
9. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). In 29 vol. London, 2000. (CD-ROM).
10. Würtz R. Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle // *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*. Mannheim: Palatium Verlag im J & J Verlag, 1992. S. 37–48.

References

1. Burney, C. (1967). *Muzikalnyye puteshestviya: Dnevnik puteshestviya 1772 g. po Belgii, Avstrii, Chekhii, Germanii i Gollandii* [Musical Travels: Travel Diary 1772 in Belgium, Austria, Czech Republic, Germany and Holland]. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Horbal, V. (2015). *Nimetskyi orkestr doby baroko i rannoho klasytsyzmu* [The German Orchestra of the Baroque and Early Classicism]. [Candidate's dissertation, Lviv National Lysenko Academy of Music] [in Russian].
3. Kachmarchik, V. (2008). *Nemetskoye fleytovoye iskusstvo XVIII–XIX vv.* Monografiya [German flute art of the 18th–19th centuries. A monograph]. Donetsk: Yugo-Vostok [in Russian].
4. Khromchenko, V. (2007). *Klarnet u muzychniy kulturi XVIII stolittya* [Clarinet in the musical culture of the 18th century]. [Candidate's dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
5. Pelker, B. (1994). On the structure of musical life at the court of Carl Theodor in Mannheim. In *Sources and studies on the history of the Mannheim court orchestra. Mozart and Mannheim*. Vol. 2 (pp. 29–40). Wien: Lang.
6. Pelker, B. (2002). A “paradise of music artists”? The Mannheim court chapel of Elector Carl Theodor. *Mannheim — A paradise for musicians? Congress report Mannheim 1999. Sources and studies on the history of the Mannheim court orchestra*. Frankfurt am Mein, 8, 9–33.
7. Pelker, B. (2018). The Palatinate Court Music in Mannheim and Schwetzingen (1720–1778). *South German court orchestras in the 18th century*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 195–366.
8. Rau, U. (1977). *Chamber music for clarinet and string instruments in the age of Viennese classicism* [Phil. Diss. Saarbrücken].
9. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z)*. (2000). In 29 vol. London (CD-ROM).
10. Würtz, R. (1992). The organization of the Mannheim court chapel. In *The Mannheim court chapel in the age of Carl Theodor* (pp. 37–48). Mannheim: Palatium Verlag im J & J Verlag.

Titarov M.

Clarinet Quintet and the Legacy of the Mannheim Chapel Composers

Abstract. The paper considers the processes of establishment of the clarinet quintet genre in the instrumental chamber music of the composers of the Mannheim chapel. It is noted that the Mannheim chapel was one of the first in Europe to employ clarinetists on a permanent basis. This contributed to the formation of a double composition of the orchestra and the emergence of a solo-ensemble repertoire for the clarinet in the genre of a solo instrumental concerto and in chamber music. It was discovered that the clarinet entered the chamber music of the people of Mannheim as an instrument that could replace the first violin, so the genres of trio and quartet for clarinet and string instruments became the most popular. In the ensembles with a larger number of participants, the search for optimal performing compositions continued. One of them was a quintet for clarinet, two violins, viola, and cello. It required independence of all parts and did not allow the interchangeability of clarinet and violin. Individual works were written for this composition, one of them is in the pieces by C. Stamitz. It is indicated that the connection between composers and clarinetists appeared for the first time in the legacy of Mannheim school. A conclusion is made about the influence of chamber music with the participation of clarinet representatives of the Mannheim chapel on the genre and style priorities of W. A. Mozart, whose works include a clarinet quintet (1789).

Keywords: Mannheim chapel, pre-classical period, instrumental chamber music, clarinet, clarinet quintet.

Ірина Ушаньова-Рудько

Аспірантка кафедри оперного співу, Національна музична академія України імені Петра Чайковського

e-mail: irina.ushaneva@gmail.com | orcid.org/0009-0000-7885-8750

Iryna Ushanova-Rudko

Postgraduate student, Department of Opera Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Виконавська інтерпретація вокальної партії Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського

Performance Interpretation of Miroslava's Vocal Part in *The Golden Hoop* Opera by Borys Lyatoshynsky

Анотація. Розглянуто виконавську інтерпретацію вокальної партії Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. З'ясовано провідну роль цього персонажа для вибудування цілісної концепції опери. Проаналізовано вокальну партію Мирослави у різні моменти її становлення: під час експозиції у першій картині, розгортання та розвитку вокальних інтонацій героїні у третій і п'ятій картинах, якісне перетворення її мелодики на заключному етапі становлення образу у шостій і восьмій картинах. Виявлено інтонаційну специфіку мелодичного малюнку та її зв'язок з емоційно-психологічним розвитком образу. Зауважено складності, які повинна подолати співачка під час роботи над партією Мирослави. Серед них — уміння співати на граничних динамічних значеннях, швидко змінювати силу і гучність голосу, володіти технікою інтонування стрибків на великі інтервали вгору і вниз, мати навичку співати у ситуації політонального та поліладового контрапункту в ансамблях і в супроводі оркестру. Визначено залежність виконавської інтерпретації вокальної партії від експресивності розгортання та трансформації образу Мирослави протягом опери.

Ключові слова: вокальна партія, виконавська інтерпретація, мелодичний малюнок, інтонаційна будова вокальної партії, вокальне амплуа.

Постановка проблеми. «Золотий обруч» — особливий твір у творчості великого українського композитора Бориса Миколайовича Лятошинського, перша опера в доробку Майстра¹. Починається створення масштабних вокальних образних характеристик героїв, які передбачають тривале становлення і розвиток. Б. Лятошинському вдалося втілити у цій героїко-епічній драмі приголомшливі за своєю інтонаційною своєрідністю та психологічною експресією вокальні амплуа: спокійного та мудрого лідера тухольської громади Захара Беркута, який є напівмістичним посередником між людьми на землі і Богами на небі; відважного, мужнього, сміливого, і, водночас, ніжнього і відданого коханню хлопця Максима — сина Захара Беркута; владолюбного,

самовпевненого й пихатого боярина-зрадника Тугара Вовка.

Одним з найяскравіших вокальних образів опери є Мирослава — донька боярина Тугара Вовка. Її партія — велика² і складна для виконання. Вона насичена експресією і динамікою становлення. Психологічна характеристика дівчини значно змінюється протягом розгортання сюжету. В опері вирують душевні вагання Мирослави між любов'ю до батька-зрадника і вірністю рідному народові. Важливим для композитора було показати народження, зростання і розквіт кохання у душі дівчини. Виконавиця партії Мирослави повинна враховувати динамічність становлення образу, змінність та неоднозначність психологічного стану героїні, значні технічні складності. Тому аналіз виконавської інтерпретації вокальної партії Мирослави надзвичайно важливий і потребує ґрунтовного дослідження. Трактатування втілення

¹ Перша редакція опери написана у 1929 році. Прем'єра відбулася у 1930 році у Харківському, Одеському та Київському оперних театрах. Над другою редакцією композитор працював в останні роки життя. Оновлена опера була поставлена у Львівському (1970-ті) та Київському (1980-ті) оперних театрах.

² Мирослава з'являється на сцені у першій, третій, п'ятій, шостій, восьмій картинах.

вокального амплау героїні допоможе вибудувати цілісну концепцію опери і рельєфніше позначити її основні драматургічні лінії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для аналізу інтерпретації вокальних амплау Б. Лятошинського необхідними виявилися дослідження, пов'язані з розкриттям специфіки його вокального стилю. Вона формувалася у творчості Лятошинського у 1910-ті — 1920-ті роки у камерно-вокальних жанрах. У працях О. Козаренка [6] та Т. Тучинської [11] розглянуто стильові і стилістичні особливості солоспівів цих років. Ґрунтовний багатоаспектний аналіз романсів Б. Лятошинського, написаних перед оперою «Золотий обруч», де відпрацьовувався вокальний стиль композитора, представлений у четвертому розділі дисертації І. Савчука [9]. Елементи вокального стилю, застосовані в опері «Золотий обруч», проаналізовані у статтях М. Гордійчука [3] та М. Загайкевич [4]. Остання, зокрема, вказує на особливі можливості співаків, необхідні для виконання партій в опері: «Опера Бориса Миколайовича Лятошинського не легка для засвоєння виконавцями-вокалістами. Крім тонкого відчуття інтонаційно-складної мелодичної сфери, чіткого ведення мелодекламаційних ліній, вона вимагає сильної, драматичної “вагнерівської” звучності голосів» [4, с. 9]. Роботи Г. Веселовської [2], В. Бондарчука [1], О. Ізваріної [5], присвячені історії сценічних втілень опери та особливостям режисерських трактувань концепції твору, допомагають визначити значущість образу Мирослави у контексті цілісності твору. Розгляд драматургічних та стильових домінант опери, представлений у дослідженнях О. Малозьомової [7] та Х. Флейчук [12], актуалізує роль образу Мирослави у становленні драматичного процесу твору.

Незважаючи на постійний інтерес дослідників до опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського, бракує розвідок, пов'язаних із розкриттям реального сценічного досвіду виконавців. Інтерпретація вокальної партії Мирослави як однієї з провідних складових драматургії опери потребує додаткового вивчення й аналізу.

Мета статті: проаналізувати вокальну партію Мирослави з опери «Золотий обруч» Бориса Лятошинського в аспекті виконавської інтерпретації.

Виклад основного матеріалу. Партія Мирослави є найбільшою жіночою партією в опері. Мирослава — дочка боярина Тугара Вовка. Одразу з першої появи героїні ми розуміємо, що вона — незвичайна та особлива. Мирослава — не зніжена батьками боярська дочка, а відважна і смілива дівчина, яка разом з чоловіками бере участь у ловах на ведмедів і не боїться небезпеки.

Ця дівчина — мужня і віддана патріотка рідної землі. Коли Мирослава розуміє, що її батько став зрадником, вона залишає батьківський дім і долучається до боротьби українців з монгольською навалою разом з тухольською громадою.

Образ Мирослави Б. Лятошинський змальовує з великою любов'ю і ніжністю. Вона є втіленням жіночності, ніжності, ліричності, але й водночас її образ наповнений сильним, рішучим духом, відчуттям ідентичності, цінності рідного народу і рідної землі. Головне для дівчини — це діяти так, як підказує сумління і серце, і завжди бути вірною собі.

Партія Мирослави має діапазон від ре першої до сібемоль другої октави. Тобто написана для ліричного чи лірико-драматичного сопрано. Партія має складний гармонічний та інтонаційний склад, вимагає від виконавиці високого рівня володіння технікою звукоутворення та співацьким диханням, оскільки включає багато технічних, теситурних, ритмічних складнощів.

За сюжетом боярський почет вирушає на полювання на ведмедя і Мирослава супроводжує батька у складі боярської виправи. Тут її вперше бачить Максим і між молодими людьми одразу спалахує взаємна симпатія. Максим приєднується до бояр, щоб бути поруч із Мирославою. Барліг ведмедя першою випадково виявляє Мирослава. Вона трубить у ріг, і на допомогу з'являється Максим. Він запекло б'ється зі звіром і перемагає його. Над трупом ведмедя відбувається визнання кохання між ним та врятованою дівчиною.

Вперше вона з'являється в опері в першій картині першої дії.

Звучить невелике тріо (Мирослава, Максим, Тугар Вовк). Вокальна партія Мирослави — в середній та високій теситурі. Ритмічна і мелодійна мова — лірично-споглядальна. Фрази широкі, за рахунок стрибків у вокальній партії на широкі інтервали та використання тріольності досягається ефект повітряності, розлогості, споглядальності багатой природи тухольського краю.

З технічного боку партія насичена складними інтонаційними та технічними ходами: в першому і другому такті одразу два стрибки на квінту та на кварту вгору із середньої до перехідної, а потім і до високої теситури є досить складними з урахуванням, що ці ходи повинні бути заспівані на *legato*. Схожі інтервальні звучання використовуються до кінця уривка.

У фразі «Який стрункий та гарний!», де Мирослава вперше побачила Максима, відчувається певна стривоженість та піднесеність за рахунок шістнадцятих та інтонаційного спрямування мелодії вгору. І далі у фразі, де Мирослава вмовляє батька вибрати у помічники Максима, теж зберігаються більш речитативні, короткі фрази із короткими тривалостями.

У сцені полювання дві перші фрази Мирослави «Рятунку! Рятунку!» написані близько до реального гукання по допомогу, у доволі високій теситурі зі стрибком вниз, що ілюструє знесиленість і страх.

Далі йде уривок, коли Максим рятує Мирославу від страшного дикого звіра. Звучить невеликий дует закоханих героїв.

Мелодія партії Мирослави стає більш плавною, широкою. Інтонації та акценти у вокальній партії підкреслюють емоційний стан героїні. Починається уривок у середній та перехідній теситурі і хвилеподібно поступово піднімається вгору до кульмінаційної фрази: «О, визволитель мій!». Фраза починається з ля другої октави, на короткий час спускається вниз, а потім стрімко іде вгору на фа-діез другої октави. І тут в партії Мирослави вперше звучить лейтмотив кохання Максима і Мирослави, який стане одним із найголовніших в опері.

З появою Тугара Вовка емоційний градус музичного тексту — більш спокійний і подібний до побутової розмови, що ми і бачимо у наступних фразах Мирослави: музичний текст написаний у середній та низькій теситурі без великих стрибків, ритм спокійний, використання тріольності максимально близьке до мелодекламації, де героїня розповідає про свого рятівника. Далі, на фразі: «Так тату, так! Мерщій же визнач нагороду цьому відважному молодикові!», — у музичному тексті переходить на шістнадцяті тривалості, ілюструючи стурбованість та емоційну піднесеність героїні, яка вмовляє батька нагородити Максима за його сміливість.

Далі героїня з'являється у третій картині другої дії.

Охоронець привозить до Бурунди двох відвідувачів із зав'язаними очима: Тугара Вовка та Мирославу. Тугар повідомляє начальнику, що готовий піти на татарську службу. Мирослава вважає дії батька зрадою. Перша фраза: «О сором! Сором!», — її вокальної партії починається акцентованою нотою соль другої октави на *forte*, далі мелодія іде до фа діеза і спускається у середню теситуру. Ця інтонація секунди (соль, фа-діез) є проявом жалю, гострого душевного болю за ганебну зраду батька. У наступних музичних фразах Мирослава звертається до батька з осудженням і гнівом. Фраза починається з висхідного стрибка на сексту, з різкої шістнадцятої ре із-за такту до акцентованого соль-бемоля другої октави. Вокальна партія цього уривка звучить на нюансі *forte*, наповнена стрибками на великі інтервали (сексти та септими у висхідному та низхідному русі), акцентовані ноті, пунктирний ритм — усе це виражає інтонації відчайдушного крику Мирослави у спробі достукатися до сумління Тугара Вовка та відчуття огиди до можливості піти на поступки ворогу. Коли все ж таки батько примушує Мирославу прийняти золотий перстень із рук начальника татарського загону Бурунди, відповідь героїні: «Дякую...» — звучить сухо, на *piano*, у середньому регістрі. Цю інтонацію підкреслює тріольний ритм, який передає відчуженість та надломленість героїні. І тільки коли Бурунда та Тугар Вовк ідуть, Мирослава, залишившись сама, розкриває своє горе криком розпачу та безсилля, спрямованого до вищих сил. Цей уривок є дуже драматичним, емоційним: звучить рішучий висхідний стрибок на малу сексту, на ля-бемоль другої октави на слові: «Ганьба!». Кожна наступна фраза секвенційно (спочатку на малу секунду, а потім ще на велику секунду)

піднімається вгору, а потім звучить фраза-кульмінація, момент найбільшого напруження: «Скарай мене!», де мелодія виходить на четверту з крапкою ля другої октави, виражаючи відчай, безвихідь героїні. Остання фраза: «Скарай на смерть!» — звучить уже в середній теситурі, на одній ноті (ля-бемоль першої октави), передаючи безсилля та безвихідь ситуації, в якій опинилась дівчина. Далі в оркестрі декілька разів звучить лейтмотив кохання Мирослави та Миксима, ще більше підсилюючи драматичний ефект сцени.

П'ята картина другої дії відкривається сольним номером — аріозо Мирослави. Табір татар. Героїня сидить біля намету і тужить за коханим. Вступ до аріозо викладений у фактурі арпеджіо, темп *Andante*, нюанс *piano*. Б. Лятошинський зазначив, що цей номер виконується у супроводі українського народного інструменту торбана, що з перших акордів вступу одразу задає автентичний народно-пісенний характер цього номеру. Характер вокальної музики на початку доволі спокійний, споглядально-тужливий. Вокальна партія у першій фразі номеру іде на малу сексту вгору, неначе наповнюючи мелодію інтонацією туги та смутку, і потім плавно іде вниз, ніби затримуючись на тріолі у кінці. Друга фраза, де Мирослава вже згадає Максима, починається з ля другої октави, створюючи своєрідний емоційний сплеск. Далі мелодія вокальної партії заспокоюється, знову переходячи у споглядально-тужливу пісню. Фраза «Може, десь серед поля ворон над трупом сидить» дуже подібна за мелодійною будовою до початку аріозо, таким чином створюється ефект куплетності, ніби Мирослава починає співати другий куплет своєї розповіді, але несподівано настає кульмінація номеру. Нею стає фраза: «О жорстокая доле!». Композитор використовує максимально високу теситуру, яка утримується доволі довго. Розпочинається фраза на ля другої октави на *piano*, переходячи до сі бемоль, на слові «жорстокая» Лятошинський використовує акцентовану ритмічну групу тріолі, підкреслюючи гостроту і нескінченність страждань Мирослави. Далі мелодія робить ще один емоційно насичений стрибок вгору на малу сексту вгору до сі-бемоля другої октави, тут вже звучить нюанс *fortissimo*: героїня вже не може стримати своїх емоцій, майже через ридання виражає усю глибину своєї журби та самотності. Потім через стрімке *diminuendo* фраза спускається до до-діеза першої октави і закінчується на нюансі *pianissimo*, виражаючи стримане ридання. Остання фраза аріозо звучить приглушено на *piano*, у середній теситурі, з тріольним уповільненням в кінці, показуючи емоційну виснаженість героїні.

Далі, за сюжетом, Тугар Вовк разом із монголами приводить до намету Мирослави полоненого Максима. Мирослава потайки вмовляє взяти перстень, з яким він може вибратися з табору, але Максим відмовляється. Тим часом тухольці обійшли долину і оточили табір монголів. Ті, розуміючи, що потрапили у пастку, готові

повернути Максиму свободу, якщо жителі села відпустять їх. Але Максим готовий загинути як заручник, аби тільки тухольці не дали татарам дорогу. Мирослава переконує батька піти до тухольців за перемовника і спробувати все ж таки врятувати коханого та свою честь.

Після помірного темпу глибоко зворушливого аріозо Мирослави наступає різка зміна характеру музики і вокальної мови героїні, звучить досить великий дуєт Мирослави і Максима. Музичні фрази героїні стають насиченими пунктирними римами, більш дрібними тривалостями, вокальна лінія стає більш нерівною, характеризуючи різкі зміни емоційного стану. Вокальні фрази зберігають мелодичність, але стають більш близькими до живої розмови, відображаючи всі грані характеру Мирослави. Спочатку це емоція неочікуваної радості від шансу знову побачити Максима на початку дуєту: «Що діється з тобою, мій гордий беркуте?», — тут її фрази більш короткі, декламаційні. Потім, коли Максим намагається викрити її у зраді проти тухольців, Мирослава переконує його у своїй гідності і чесності, разом з цим і музичні фрази героїні стають більш мелодійно визначеними, розширюється їхній діапазон: «О, не ганьби мене коханий». Далі вокальна партія Мирослави тримається у середній, перехідній, рідше у високій теситурі. Так Б. Лятошинський через вокальну партію майстерно передає інтонації живої розмови героїні та зміни її емоційних станів.

Третя дія, шоста картина. До тухольців приходить Тугар Вовк із дочкою і викладає пропозицію татар: якщо жителі села відкриють їхнім військам шлях, татари звільнять Максима.

Мирослава перша звертається до тухольської громади і Захара Беркута, вона повідомляє, що Максим живий, і до останнього гідно бився з ворогами і потрапив у полон лише через підступ татар. Вокальна партія Мирослави у цьому фрагменті написана у речитативно-оповідній формі. Композитор за рахунок ритму та теситури підкреслює ключові слова у фразах героїні. Найважливішими у цій частині стають фрази: «О, що ж мені робити? Куди свій сором заховати?». Мелодія вокальної партії тут переходить у верхню перехідну теситуру, має акцентовані ноти та пунктирний ритм, підкреслюючи збентеженість та сором за батька.

Наступний епізод, коли Мирослава намагається переконати Тугара Вовка все ж не вертатися до татар, зберегти гідність перед собою і громадою, викладений у стрімких, рваних фразах, насичених дрібними тривалостями та пунктиром. Це ілюструє інтонацію великої схвильованості і відчаю Мирослави, яка до останнього хоче врятувати рідного батька від безчестя та смерті. Тухольці виганяють Тугара як відступника і зрадника своєї батьківщини, тож героїня, зрозумівши, що більше не може йти на угоду зі своєю совістю, наважується на рішучий крок — вирішує залишитися у таборі тухольців і благати Захара прийняти її за свою дочку.

Цей момент є найемоційнішим для партії Мирослави у цій картині. Фрази «Прощай же, тату! Прощай навіть! Я... не вернусь більше до тебе!» написані у найвищій теситурі у цій картині (спочатку вихід на ля-бемоль другої октави, а потім і на чисте ля). Композитор використовує термін «*con desperazine*» з відчаєм, для виконання цього уривка, майже кожна нота підкреслена акцентами. Наступні рази вже звернені до Захара Беркута: «Будь ти тепер мені вітцем! Не можу бути зрадника дочкою!». Тут теж зберігається верхня теситура та емоційний пік сцени. Остання фраза Мирослави: «Твій син не буде страчений! Я передам йому цей перстень і буде путь йому одкрити!» — звучать вже більш спокійно, розспівно, вокальна партія переходить до середньої теситури, ілюструючи усвідомлення Мирослави, що тепер її совість чиста і надія на врятування Максима ще існує.

Третя дія, восьма картина. Тухольці повалили «Сторожа» — чудодійну скелю, і табір монголів починає затоплювати водою. У таборі паніка. Тухольці радіють з приводу затоплення татарського війська. Втім, у розвитку партії Мирослави водночас настає один з найдраматичніших фрагментів в опері — героїня розуміє, що разом із татарами загинув і її батько, і доля коханого Максима залишається невідомою... На фоні переможного хору тухольців у Мирослави звучить соло, наповнене великим трагізмом та неймовірною емоційною напруженістю: «Усіх п'янить завзяття перемоги, а в мене туга, біль пекучий...».

Цей фрагмент є найскладнішим у всій партії з точки зору техніки виконання і ступеня драматичної насиченості. Тут Мирослава розкривається не тільки як ліричний, а і як глибоко драматичний персонаж, який переживає гострий особистісний конфлікт: радість від спостереження довгоочікуваної перемоги над ворогом одночасно з усвідомленням, що разом з татарами загинув і її батько. Цей конфлікт розділяє її душу навпіл.

Соло доволі велике за обсягом, триває 21 такт. Майже весь час вокальна партія тримається у високій та перехідній теситурі, зберігається рівний стриманий ритмічний малюнок і нюанс *forte* та *mezzo forte*, що вимагають від співачки високого рівня володіння виконавською технікою та великої фізичної витримки. Також додаткового драматичного ефекту сцені додає контраст між звучанням трагічно-стриманої партії Мирослави та радісним триумфуванням переможного хору тухольців.

У другій половині восьмої картини, серед охопленого хаосом татарського війська, Мирослава раптом помічає коханого Максима, який намагається врятуватись від погоні татар і стикається у нерівній боротьбі з ворогом.

У цьому уривку вокальна партія Мирослави представлена окремими короткими емоційними фразами-вигуками, які ілюструють глибокий відчай і переживання за долю коханого.

У фіналі опери, коли вже стало відомо, що Максима важко поранено, героїня співає гостро-драматичну фразу: «Несуть! Несуть мого Максима! Батьку! Батьку!», — яка наповнена стрибками на великі інтервали, використовуються виходи до крайніх високих нот у партії, підкреслених акцентами, зберігається швидкий темп.

Коли ж нарешті смертельно пораненого Максима приносять до Мирослави та Захара Беркута, композитор відводить героїні лише декілька коротких, але яскраво-драматичних фраз, які за інтонацією нагадують безутішні ридання: «Не йди, не йди од нас!».

Остання фраза Мирослави в опері: «Максими!», — коли вже герой помирає, звучить як непримиренний оклик героїні, наповнений великим трагізмом, що застигає у просторі без відповіді.

Література

1. Бондарчук В. О. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у сценічній проекції Дмитра Гнатюка // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. ст. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010 роках. С. 312–327.
2. Веселовська Г. Життя сценічного твору: З історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут» // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. 2006. № 6. С. 47–54.
3. Гордійчук М. «Золотий обруч» // Музика. 1990. № 2. С. 69.
4. Загайкевич М. Вдруге — через 40 років. // Музика. 1970. № 5. С. 79.
5. Ізваріна О. Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського в контексті універсальї культури: зміна смислів інтерпретації // Культурологічна думка. 2016. № 9. С. 123–127.
6. Козаренко О. В. «Квіти зла» або «Місячні тіні» // Музика. 2015. № 3–5. С. 22–23.
7. Малоземова А. И. Оперное творчество Б. Н. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. Киев: Музична Україна, 1987. С. 63–73.
8. Бородавкін С. Оркестр в опері Б. М. Лятошинського «Золотий обруч» // Українське музикознавство (науково-методичний збірник) / упоряд. І. Б. Пяковський, ред. О. В. Торба. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 37. С. 276–292.
9. Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2021. 447 арк.
10. Савчук І., Кравченко В. Деякі аспекти прояву національної компоненти у камерно-інструментальній творчості Бориса Лятошинського // Художня культура. Актуальні проблеми. 2022. № 18(1). С. 110–117.
11. Тучинская Т. И. Мифопоэтическое пространство романсов Б. Лятошинского 1920-х годов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2015. № 5. С. 123–134.

Висновки. Вокальна партія Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського є емоційною, експресивною завдяки значним змінам настроїв і станів, відзначається багатотою палітрою психологічних нюансів. Вона вимагає від співачки високого рівня виконавської майстерності. Притаманні мелодичному розвитку значні перепади звукової динаміки, темпів вимагають складної роботи над гучністю голосу та силою видобування звука. Опрацювання психологічних складових образу Мирослави передбачає роботу над тембровим філіруванням голосу. Технічні складності, які полягають в інтонувванні великих інтервальних стрибків, політональному поєднанні вокальної та оркестрової партій, поліладовості під час ансамблів (тріо з першої картини), висувають перед співачкою особливі вимоги до чистоти інтонування та відчуття ансамблю.

References

1. Bondarchuk, V. (2016). Opera Borysa Lyatoshynskoho "Zoloty obruch" u stsenichnii proektsii Dmytra Hnatiuka [Borys Lyatoshynky's opera *The Holden Hoop* in stage interpretation of Dmytro Hnatiuk]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 114, 312–327 [in Ukrainian].
2. Borodavkin, S. (2011). Orkestr v operi B. M. Lyatoshynskoho "Zoloty obruch" [Orchestra part in *The Holden Hoop* opera by Borys Lyatoshynky]. In *Ukrainske muzykoznavstvo (naukovo-metodychnyi zbirnyk)*, 37, 276–292 [in Ukrainian].
3. Fleichuk, H. (2016). Dramaturhichno-kontseptualni domynanty opery Borysa Lyatoshynskoho "Zoloty obruch" (postanovka Lvivskoho derzhavnoho akademichnoho teatru opery i baletu imeni Ivana Franka, 1970) [Dramatics and conceptual dominants in Borys Lyatoshynky's *The Golden Hoop* opera (staged by the Ivan Franko Lviv State Academic Opera and Ballet Theatre)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 114, 296–311 [in Ukrainian].
4. Hordiichuk, M. (1990). "Zoloty obruch" [*The Golden Hoop*]. *Muzyka*, 2, 69 [in Ukrainian].
5. Izvarina, O. (2016). Opera "Zoloty obruch" B. Lyatoshynskoho v konteksti universalii kultury: zmina smysliv interpretatsii [*The Golden Hoop* by Borys Lyatoshynky in the context of the unisal values of culture: A change in the interpretation senses]. *Kulturolohichna dumka*, 9, 123–127 [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (1987). "Kvity zla" або "Misiachni tini" [*Flowers of Evil* or *The Moon shadows*]. *Muzyka*, 3–5, 22–23 [in Ukrainian].
7. Malozemova, A. (1987). Opernoe tvorcestvo B. N. Lyatoshinskogo [Opera legacy of Borys Lyatoshynky]. In *Boris Nikolaevich Lyatoshynskiy: sb. statey* (pp. 63–73). Kyiv: Muzichna Ukraina [in Russian].
8. Savchuk, I. (2021). *Borys Lyatoshynskiy i polska kultura. Komunikatyvni polia tvorhosti* [Borys Lyatoshynky and Polish culture: Communication fields of creativity]. (Unpublished doctoral dissertation, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].

12. Флейчук Х. О. Драматургічно-концептуальні доміанти опери Бориса Лятошинського «Золотий обруч» (постановка Львівського державного академічного театру опери і балету імені Івана Франка, 1970) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010 роках. С. 296–311.
9. Savchuk, I. & Kravchenko, V. (2022). Deiaki aspekty proiavu natsionalnoi komponenty u kamerno-instrumentalnii tvorchosti Borysa Liatoshynskoho [Some Aspects of the Manifestation of the National Component in Borys Liatoshynsky's Chamber-Instrumental Works]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 18(1), 110–117 [in Ukrainian].
10. Tuchinskaya, T. (2015). Mifopoeticheskoe prostranstvo romansov B. Lyatoshinskogo 1920-h godov [Mythopoetic space of Borys Liatoshynky's romances of the 1920s]. *Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dizaynu i mistetstv*, 5, 123–13 [in Russian].
11. Veselovska, H. (2006). Zhyttia stsenichnoho tvorcu: Z istorii pershovtillennia opery B. Liatoshynskoho "Zoloty obruch" za povistiu I. Franka "Zakhar Berkut" [The life of a stage piece: On the history of the first staging of Borys Lyatoshynsky's opera *The Golden Hoop* based on Ivan Franko's novel *Zakhar Berkut*]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya mystetstvo*, 6, 47–54 [in Ukrainian].
12. Zahaikivych, M. (1970). Vdruhe — cherez 40 rokiv [Second staging, 40 years later]. *Muzyka*, 5, 79 [in Ukrainian].

Ushanova-Rudko I.

Performance Interpretation of Miroslava's Vocal Part in *The Golden Hoop* Opera by Borys Lyatoshynsky

Abstract. The performance interpretation of Miroslava's vocal part in *The Golden Hoop* opera by Borys Lyatoshynsky was considered. The leading role of this character in the development of the overall concept of the opera was clarified. Miroslava's vocal part was analyzed at different moments of its formation: during the exposition in the first picture, the unfolding and development of the heroine's vocal intonations in the third and fifth pictures, and during the qualitative transformation of her melody at the final stage of the formation of the image in the sixth and eighth pictures. The intonation specificity of the melodic pattern and its connection with the emotional and psychological development of the image were revealed. Difficulties that the singer must overcome while working on Miroslava's part were identified, namely, the ability to sing at extreme dynamic values, to quickly change the strength and volume of the voice, to master the technique of intoning jumps for large intervals up and down, the ability to sing in a situation of polytonal and polyadic counterpoint in ensembles and accompanied by an orchestra. The dependence of the performer's interpretation of the vocal part on the expressiveness of the unfolding and transformation of Miroslava's image during the opera was determined.

Keywords: vocal part, performance interpretation, melodic pattern, intonation structure of the vocal part, vocal role.

Стаття надійшла до редакції 9.02.2023

Pavlo Shopin Павло Шопін

Ph.D. in German, Assistant Professor, Mykhailo Drahomanov
State University of Ukraine

Доктор філософії з германістики, доцент, Український
державний університет імені Михайла Драгоманова

e-mail: p.yu.shopin@udu.edu.ua | orcid.org/0000-0002-8022-5327

Iuliia Bentia Юлія Бентя

Ph.D. in Art Studies, Research Fellow, Modern Arts Research
Institute, National Academy of Arts of Ukraine

Кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу
театрознавства, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: yuliabentia@gmail.com | orcid.org/0000-0003-1514-3859

The Myth of Materialism and the Subject of Modernity

Pygmalion in the Works of André-François
Boureau-Deslandes and Jean-Jacques Rousseau

Міт про матеріалізм і суб'єкт модерності
Пігмаліон у творах Андре-Франсуа Буро-Делянда
та Жана-Жака Руссо

Abstract. The article argues that the Pygmalion myth in the works of André-François Boureau-Deslandes and Jean-Jacques Rousseau can be studied as a metaphor for the modern subject, highlighting the ambivalence of modernity. By closely reading the texts, the authors show that the Enlightenment versions of the Pygmalion myth present both a reality and an illusion, and the balance of knowing and not-knowing allows for their critical assessment. Drawing on academic publications on the subject of modernity, the study posits that it is split between myth and enlightenment, and the Pygmalion myth sheds light on this dichotomy. In the framework of conceptual metaphor theory, the study demonstrates that artists use this myth to contemplate on their works and present the mythical consciousness of the subject but they also strive to demythologize it according to their understanding or not-understanding of the miracle. Mythical consciousness enables Pygmalion to realize the miracle of animation either through the materialist philosophy of André-François Boureau-Deslandes or the sentimentalism of Jean-Jacques Rousseau but the sculptor risks becoming a slave to mythology or instrumental reason. The dialectic of the myth captures the moment when Pygmalion may either give in to the illusion or doubt the credibility of the miracle.

Keywords: André-François Boureau-Deslandes, Jean-Jacques Rousseau, the Pygmalion myth, materialism, sentimentalism, Enlightenment, the subject of modernity.

Introduction

This paper argues that the versions of the Pygmalion myth in the works of André-François Boureau-Deslandes (1689–1757) and Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) are attempts of demythologization, which are paradoxically destined to introduce their own mythology. The balance between critical knowledge of enlightenment and mythological belief is achieved through creative work, as well as through the reader's ability to suspend judgment and experience the work in the mode of not-knowing (Assmann, 1997; Didi-Huberman, 2005). The Pygmalion myth is reality

for protagonists in Boureau-Deslandes's novelette *Pygmalion ou la statue animée* (1741) and Rousseau's *Pygmalion, scène lyrique* (1771) but even for them it attains a controversial status of both an illusion and a miracle. Given that myths are refuted as illusions and new myths inevitably installed in their place, only the balance of knowing and not-knowing provides the possibility of critically assessing the process of enlightenment, endangered by the triumph of unreflective reason. Opening up the myth, Boureau-Deslandes and Rousseau imbue it with the inherent features of modernity: ambivalence and uncertainty.

Literature Review

The Pygmalion myth can be applied as a metaphor to explain the modern subject. The myth's ambivalence and transitory state between reality and illusion resonate with the symptoms of the subject of modernity. Anthony J. Cascardi (2000, p. 2) discusses the "splitting of the modern subject" arguing that "the modern subject is in fact positioned within a field of conflicting discourses." The modern subject is split between myth and enlightenment, and the Pygmalion myth sheds light on the nature of this dichotomy. The myth itself is fraught with ambiguity because it is entwined as a foreign element in the fabric of the artworks, and the dynamic of the relationship between Pygmalion and Galatea destabilizes the myth. On the one hand, artists use the Pygmalion story to inform their works and to present the mythical consciousness of the subject. On the other, the Pygmalion myth is demythologized by artists, and is changed according to their understanding or not-understanding of the miracle. Every new version of Pygmalion aims to explain the old myth as fiction but ultimately reintroduces mythology.

Pygmalion's mythical consciousness enables subjective perception to realize the miracle of animation. As long as Pygmalion considers himself capable of rationally explaining the miracle and assuming the role of the dominant subject, he risks becoming a slave to mythology and instrumental reason. Here we follow Adorno and Horkheimer in arguing that the Pygmalion myth describes a subject-object relationship where "[m]an's domination over himself, which grounds his selfhood, is almost always the destruction of the subject in whose service it is undertaken" (Adorno & Horkheimer, 1972, p. 54). This amalgamation of power and reason means that Pygmalion's attempts to produce a miracle are efforts to gain power over his creation. To reach this goal, Pygmalion is ready to resort to mythology; but since the age of modernity encourages reflective reasoning, Pygmalion realizes that his domination and omnipotence are a mere illusion. The dialectic of the myth captures the moment when Pygmalion may either give in to the illusion or doubt the credibility of the miracle.

In Ovid, Pygmalion's mastery achieves a perfect delusion: "ars adeo latet arte sua" (*Metamorphoses*, X, 252). He believes in the possibility of animating his statue because it is so life-like. The original story—as we know it from Ovid's *Metamorphoses*—treads the line between a miracle and self-delusion. After Ovid, its nature has remained ambivalent over the centuries. One can even posit an assumption that it has always been controversial in its animating the inanimate.

For Adorno and Horkheimer, mythology is not historically superseded by rationality but constitutes a human experience of reality and is common in everyday life. Hence, it is reasonable to consider the modern versions of Pygmalion as variants of the myth, in spite of the fact that most comparative studies tend to view Pygmalion as a theme or a story

(e.g. Dörrie, 1974; Joshua, 2001; Weiser, 1998). By treating the Pygmalion myth as a myth, it is possible to do justice to the modern interpretation of the Pygmalion mythology and to contribute to its comparative study.

The dialectic of myth and enlightenment is at the core of modern European philosophy and culture. It is inadvertently reintroduced with every new effort at critical thinking. As Adorno and Horkheimer have masterfully shown in the *Dialectic of Enlightenment*, "myth is already enlightenment; and enlightenment reverts to mythology" (Adorno & Horkheimer, 1972, p. xvi). The dialectic of the Pygmalion myth lies in its complex relationship with enlightenment and its ambiguous interpretation of the subject of modernity.

Methodology

We look at Pygmalion from outside mythical consciousness and interpret it as an allegory within the cognitive paradigm of embodied realism. The theoretical premise of our exploration of the Pygmalion myth is consonant with George Lakoff and Mark Turner's contention that myth is an unconscious metaphor, which makes human reasoning possible (Lakoff & Turner, 1989, p. 215), and that it is therefore closely connected with, and constitutive of, the process of enlightenment. The conceptual metaphor theory (Lakoff & Johnson, 2003) will be applied as an important methodological tool to ascertain what kind of mythology is created by modern authors in their interpretation of the Pygmalion myth.

By way of close reading of the modern versions of the Pygmalion myth, we will be looking for moments in the text, which complicate its reception, finding instances of subject-object relationship, and recognizing the underlying metaphors of animation and Pygmalion's subjectivity. We examine Boureau-Deslandes's novelette in order to see how materialism inscribes its ideology into the fabric of the Pygmalion myth. This work is one of the clearest examples of how one mythology supersedes another. Then we discuss Pygmalion's delusion in Rousseau's monodrama and try to show how Pygmalion views the process of animation. Rousseau's Pygmalion is an idealist rather than a materialist, and his animation of the statue is experienced as an illusion in contrast to Boureau-Deslandes's mechanistic philosophy.

Aim of the Paper

The aim of this article is to demonstrate that behind each version of the myth, there is an unconscious metaphor, which presents the metamorphosis as rationally explainable, gives rise to mythical consciousness, and—because reason itself is largely metaphorical—cannot be eliminated by critical thinking. This exploration of the Pygmalion myth is intended to show how mythology is problematized in modern literary works, and how the dialectic of the Pygmalion myth relates to more general problems of modernity.

Results and Discussion

How could a myth be reinterpreted to corroborate the ideals of the Age of Reason? An answer to this question can be found if one carefully reads Boureau-Deslandes's novelette *Pigmalion ou la statue animée* (1741). The Cartesian mechanistic philosophy equips the author with a tool to undo the myth, and present before the reader its materialistic version. However, the effort to dispel mythical consciousness reverts to mythology through the metaphors of enlightenment. The scientific undoing of the myth becomes its new incarnation. Being a work of art, the novelette internalizes the contradiction and problematizes its own status through symptomatic allusion to the illusory process of animation. The ambiguities of the story make it irreducible to scientific demythologization. Thus, it is impossible to consider Boureau-Deslandes's *roman philosophique* to be a pure exercise in materialism, or, rather, his work proves that early materialism is dependent on mythology.

The moment of not-knowing whether materialism may refute the myth and present a coherent realistic story is acknowledged many times in the text. The author recognizes this complexity already in the foreword to the novelette, describing his work as “mélange d'objets inespérés & frappants” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 117). In the foreword, Boureau-Deslandes deliberates about matter and its essence. He asks the reader to admit that “nous n'en savons rien” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 117), and this not-knowing allows him to suggest the possibility of thinking matter. “Un voile obscur couvre nos yeux” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 117) and will cover our eyes for a lot longer with regard to materialism. The veil which covers our eyes does not necessarily mean that we cannot know anything; it serves as an encouragement for human imagination. If one does not know what matter is, why not imagine that matter is capable of thought? Boureau-Deslandes is a veritable visionary in being so close to the ideals of enlightenment. It may sound absurd and impossible, but then there is no knowledge of the matter that would deny such a possibility. One simply does not know what it is and can easily create a myth of thinking matter: a story about “une Statue vivante & animée” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 117). Ironically, it is not-knowing that validates the materialistic view of the myth. Boureau-Deslandes repeats his justification of thinking matter, saying that “nous n'en savons rien; & le peu qui nous est connu, le peu qu'aperçoivent nos foibles regards” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 117) does not exclude its possibility. He closes the foreword with an appeal to forgive Pygmalion for his “bizarre passion,” “[I]'égarement & la folie” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 118). Pygmalion's illusion, which gives rise to the wish for animation in Ovid, is played out again in Boureau-Deslandes. Furthermore, the problem also lies in the controversial status of the animation, as “[t]out est illusion, [t]out est caprice dans la Vie” (Boureau-Deslandes,

1967, p. 118). Perhaps it is not the animation that is questioned in this text, but its materialistic explanation, provided by Pygmalion. The status of the whole story as an illusion grants the narrator freedom to creatively work on the original myth. It can be hypothesized that Boureau-Deslandes tried to distance himself from his own audacious plan to explain the story and demythologize Pygmalion from a materialistic standpoint.

Pygmalion is an artist whose power of deception is not limited to mimesis because his marble and ivory statues appear not only to be alive and breathe but also to possess “une ame & des passions” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 119). One day, he has a dream in which Venus asks him to create a statue and promises to guide his hand and “ignite” (*échauffer*) his imagination, to which he acquiesces. Imagination is conceptualized here as a flame within the human body that can be either extinguished or ignited (Kövecses, 2000, p. 38). The pleasant dream seems to be reality to Pygmalion, and hence it stays in his memory: “Un Songe si flatteur resta gravé dans son esprit, comme une réalité” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 121). The animation seems to be impossible until the dream encourages Pygmalion to think otherwise, and illusion starts the irreversible process of animation of the statue. The transformation commences after the dream. What if the dream does not come to an end here? What if we come to witness its magical continuation? On waking up in a magnificent studio, Pygmalion notices a huge contrast: “Quel contraste! Quelle métamorphose!” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 121). Inspiration suddenly comes to him; he sets out to work on a piece of marble, which becomes as soft as flesh: “le marbre devint docile, & prit quelque manière la mollesse des chairs” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 121). Softness—already present in Ovid—plays an essential role in Pygmalion's sensuous perception and conception of the statue.

Pygmalion is enchanted and petrified by the statue in the process of adoration. He admires the statue, and his adoration produces an unknown emotion. In his soul, *mouvements inconnus* arise. Pygmalion does not recognize his wish for animation and keeps it secret from himself: “je souhaite un bien que je ne connois point, ou que je cherche à me dissimuler” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 123). At last, he prays to Venus to animate the statue, to give it “la vie & le mouvement” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 123) but he has doubts about the possibility of animation. Because his wish may be superfluous and ridiculous, he does not hope that it is possible to fulfill his dream: “je demande ce qu'il m'est impossible d'obtenir” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 123). Animation is seen as granting the statue with “la pensée & sentiment” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 123), i.e. the subjectivity of the statue once animated will become its essence. At this point, materialism enters the discourse of the artwork. Thinking about the difference between him and the statue, Pygmalion

comes to the idea that “[t]out dépend peut-être d’un peu plus ou peu moins de mouvement, d’un certain arrangement de parties” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 123).

Materialism with its particles invades the Pygmalion myth. Small changes bring about complete metamorphosis. The changes do not come at once but gradually take the matter to a higher level of organization (Boureau-Deslandes, 1967, p. 123). Pygmalion rationally explains the possibility of animation, and his mythical consciousness eliminates the impossibility of creation. The nameless statue of Venus can be animated without breaching the tenets of materialism. Pygmalion sees the statue move upon his reflection and first thinks that it is a delusion: “Ne me trompai-je point? Mes yeux, serez-vous complices des égarements de mon cœur?” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 123). While Pygmalion is thinking about the nature of reason, the statue appears to come to life and tries to “à respirer, à vivre, à marcher, & encore plus, qu’elle s’essayait à penser” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 124). Thus, thought is introduced as the human essence in Boureau-Deslandes.

The narrator unravels the metaphor of human beings as machines: human beings are not different from machines in that they both gradually develop and then die; they both consist of opposing and complementary particles (Boureau-Deslandes, 1967, p. 124). George Lakoff and Mark Johnson’s study of this metaphor in *Metaphors We Live By* explores why it seems to be viable to the person who subscribes to it. Similarities between human beings and machines do not objectively exist but emerge as a result of a conceptual metaphor (Lakoff & Johnson, 2003, pp. 147–155). Some of the associations between humans and machines are necessarily inhibited to support the resemblance between them. The trope is the machine here, and its subject is the human being. Pygmalion constantly deliberates on the nature of human beings, and his not-knowing about them makes the metaphor much more convincing. Therefore, he uses this metaphor to retrospectively explain the animation of the statue.

When the statue comes to life and acquires the ability to think, she asks herself what she is. She wonders how she was created out of nothing and, finally, recognizes that she does not know her own essence: “je ne connois rien à mon être” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 124). Paradoxically, thought is recognized by the statue as her only known trait and is simultaneously interpreted as her essence, which is unknown to her. Descartes’s *Cogito* enters the stage. Thought is the stamp of existence on the statue: “j’ignore tout le reste” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 124); it is her key feature: “le Sceau de mon existence” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 124). Conversely, thought remains not known, and it can be interpreted with the help of a great number of more concrete concepts, such as the machine.

Language is a tool of learning for the statue, and she comes to enquire into the state of things with a language

of her own. The statue acquires agency and independence from Pygmalion through language. The rise of subjectivity in Boureau-Deslandes marks the emergent mythology of the subject–object relationship in the age of modernity. The statue does not know much about herself, and hence she knows nothing about Pygmalion: “car m’ignorant moi-même, je dois encore plus vous ignorer, apprenez-moi quel est mon sort” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 124). She enquires about her nature, and Pygmalion answers that he has created her for his own sake and now she should live for Pygmalion: “Si vous vivez, vous vivez par moi, & vous devez vivre pour moi” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 125). Here is the symptom of Pygmalionism revealed in its most narcissistic and unequivocal form. His deliberations about thinking matter were necessary to animate the statue in a materialistic fashion but the consequences of such animation are not foreseen by Pygmalion, who wants to appropriate thinking matter and make it subservient to his own self, therefore revealing his narcissistic and incestuous desire. Pygmalionism is rendered impotent, and the passionate words are pronounced in vain, as the statue fails to understand their meaning and asks Pygmalion to teach her: “instruisez-moi” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 125). Pygmalion becomes an educator who destroys his own domination over the statue by endowing her with reason. Pygmalionism is questioned, and the order of things is undermined by the statue’s refusal to accept the social conventions.

When Pygmalion proposes to the animated statue after several days of education, she retorts “avec cet air froid” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 130). by refusing to marry Pygmalion, because it is not sensible to commit oneself to one person forever. She can stay with Pygmalion as long as they both love each other. Pygmalion is petrified and dumbstruck with such a twist of fate. Having invited guests for the dinner, he expected this gathering to become his triumph with the marriage proposal as its culmination but he was delusional. It appears that the statue may finally become free from Pygmalion. If Pygmalion does not recognize the statue’s otherness, he will lose her but recognizing her otherness also means losing the domination over the statue. Pygmalion’s dilemma cannot be resolved.

The mechanistic philosophy postulates irreducible difference between the two subjects, as they are free from each other. The meaning of the *deus ex machina* at the very end of the novelette acquires literal meaning, when Venus reappears and persuades Pygmalion to live with the statue as long as they both love each other. She explains to him how he can always be loved by the statue: “tâche sans cesse de lui plaire, & ne la force à t’aimer: c’est le moyen qu’elle t’aime toujours” (Boureau-Deslandes, 1967, p. 130). The possibility of realization of the ideological ramifications of materialist philosophy is endorsed and secured by the goddess: the dialectic of myth and enlightenment arrives at its culmination in this finale. Employing *deus*

ex machina as the ultimate resolution for materialism's antinomies confirms the preservation of mythical consciousness in Boureau-Deslandes's version of Pygmalion. The dialectic of myth and enlightenment is even more tangible when the effort at dispelling the myth is radically new and based on progressive ideas. The new mythology is used unreflectively, but its ambiguity is impossible to conceal in a work of art, where materialism is controversial because of its inability to provide the authentic reality of the myth. Pygmalion is discontented with the constructed materialist version of the myth, and the deity must be reintroduced to prevent Pygmalion from questioning the legitimacy of his mythical enlightenment ideals. The incompleteness of the materialist illusion must be veiled in old mythology.

Rousseau's *Pygmalion, scène lyrique* (1771) is a perfect example of how the myth can be presented in its entirety on the stage. Boureau-Deslandes's act of animation is within the myth of materialist philosophy, whereas in Rousseau's text, the miracle inhabits the subjective world of Pygmalion. Pygmalionism as a symptom of modernity is embodied in Rousseau's play with its maddening narcissism and self-delusion of the protagonist. Pygmalion's reflective consciousness animates the statue but at the same time corrupts the reality of animation: Pygmalion is aware of his self-delusion. It can hardly be called "a successful union" between Pygmalion and Galatea (Joshua, 2001, p. 42), because he must relinquish reflexivity for the illusion to be perceived as authentic reality, while it is through reflexivity that the process of animation commences in the first place. The illusory character of the act of animation cannot be dispelled with reflective thinking as reflection itself is the cause of the illusion of animation. Pygmalion's self-deception seemingly overcomes the difference between the subject and the object by dissolving the one in the other. Galatea bereaves Pygmalion of his essence, and he is only too willing to sacrifice his own self for her. The internalization of sacrifice misleads the audience into believing in the reality of the synthesis of the subject and the object at the end of the play.

The play opens with Pygmalion being frustrated. What is the reason? Pygmalion recognizes that his statue has neither life nor soul in it, and his imagination is *glacée*, because its fire "s'est éteint" (Rousseau, 1786, p. 7). The marble stays cold when it leaves his hands. The fire of passion and genius has left Pygmalion (Rousseau, 1786, p. 8). The juxtaposition of hot and cold strongly evokes life and death as one perceives them unconsciously. Pygmalion despairs because the fire of imagination is a reality for *him*, not merely a metaphor. Without this fire, Pygmalion is unable to create. Pygmalion is "un génie éteint" (Rousseau, 1786, p. 9), and his imagination is cold because it cannot animate the statue. Yet, as soon as Pygmalion reflects on the impossibility of animating the statue, his imagination springs to life, and the character is engulfed by desire. The secret wish for animation torments Pygmalion.

Pygmalion faces a dilemma. He is afraid of looking at his masterwork because admiring it may distract him, and therefore he covers Galatea with a veil. However, not-seeing the statue extinguishes his imagination. Pygmalion's genius is as cold as stone. Perhaps Galatea could animate him? This is her intended purpose in his eyes: "Peut-être cet objet ranimera-t-il mon imagination languissante" (Rousseau, 1786, p. 9). Pygmalion and Galatea reverse the roles; it is Galatea who animates Pygmalion. At this sentimental moment, Pygmalion admits that he has never examined his work, only admired it. Notice how the syncretism of perception is underlined by Rousseau: "je ne l'ai point encore examinée... je n'ai fait jusqu'ici que l'admirer" (Rousseau, 1786, p. 9). Pygmalion does not examine his work; he perceives it with all his senses. The statue appears to him in its entirety.

When Pygmalion takes off the veil, the process of self-delusion commences; he notices: "je suis trompé" (Rousseau, 1786, p. 10). Reflecting on his delusion, he is cognizant of it until the very last moment. As if in delirium, he descends into the depths of his imagination and animates the statue. Pygmalion constantly admires his work—"je ne puis me lasser d'admirer mon ouvrage" (Rousseau, 1786, p. 10), and by doing so he admires himself in it. He feels *amour-propre* towards his own self; his narcissism is ardent and transgressive. Pygmalion does not dare change anything in the statue, because to him it appears to be almost alive; the only thing that Galatea is bereft of is a soul. Suddenly, "le voile de l'illusion tombe" (Rousseau, 1786, p. 11), and Pygmalion realizes the impossibility of animation. Yet, is it truly so? What is the metaphorical meaning of the veil? Is Pygmalion trying to say that he has escaped the illusion? Does Pygmalion begin to see reality more clearly? Or is it the outcome of self-deception? It could be argued that his illusion becomes more real than the cold reality. When the veil of phantasy falls, Pygmalion's imagination starts the process of animation. The text demythologizes the myth by showing that the act of animation is only an illusion but the myth reasserts itself with Pygmalion's belief in the possibility of animation. Pygmalion sacrifices reality for the sake of the myth; the myth becomes more real than the self-consciousness of the cold, extinguished imagination.

Pygmalion calls the statue the "objet inanimé," "un marbre," "une pierre," "une masse informe" (Rousseau, 1786, p. 12) and even gives it a proper name before its animation. By giving a name to the statue, he asserts control over it. The act of naming establishes the authority of the subject over the object, and hence it inaugurates Pygmalion's appropriation of Galatea. Conversely, the name alienates the object and endows it with strangeness, as one relates to it and confronts its otherness. Although Pygmalion names Galatea and grants her his own essence, this process of self-sacrifice may be an illusion. Perhaps he can actually dominate Galatea and dissolve her otherness in his own self. Language as an emancipatory and simultaneously

manipulative force is both Pygmalion's enemy and disciple. Narcissism and self-sacrifice, realized within the medium of language, split the subject and present to us the moment of the dialectic of the myth. The subject sacrifices his own self to gain utter control of the other.

Pygmalion is misled by his passions; his desire induces an illusion: "Insensé... rentre en toi même... gémis sur toi... sur ton erreur... vois ta folie..." (Rousseau, 1786, p. 12). He appears to recognize his illusion and escape its power by accepting his madness. Yet he does not want to abandon his desire and finds excuses for his illusion: "Oui... ma seule folie est de discerner la beauté... mon seul crime est d'y être sensible" (Rousseau, 1786, p. 12). He gives in to self-deception because there is nothing perverse about his passion in his understanding of the act of animation. By refusing to recognize the transgressive element in this passion, Pygmalion surrenders to his illusion. He is petrified by adoration and does not feel shame when he animates the statue in his imagination. Just as the Propoetides lose their sense of shame and are not able to blush before they are turned into stone, Pygmalion is on the verge of indulging in the act of self-adoration, and shame is likewise banished from his soul. The cold and the hot collide in this struggle between the still-experienced-reality and the setting-in of mythical consciousness: "Quels traits de feu... semblent sortir de cet objet, pour embraser mes sens... & retourner avec mon ame à leur source" (Rousseau, 1786, p. 12). Pygmalion's cold imagination is ignited by the sight of the statue, and as his passion is aroused, he feels warmth and understands that the marble remains cold: "Hélas! il reste immobile & froid... tandis que mon cœur, embrasé par ses charnues, voudroit quitter mon corps... pour aller échauffer le sien" (Rousseau, 1786, p. 12). In his delirium, Pygmalion believes that he can share his warmth with the statue and animate it. He reflects on his *délire* but it does not prevent him from being overwhelmed by it.

Pygmalion cannot give the statue life without losing his own. It is remarkable how human essence is conceived as the content of the human body. Pygmalion confronts the inner incongruities of the conceptual metaphor of human essence as a substance within human beings (Lakoff & Johnson, 1999, p. 282). In general, this association between the trope of substance and the meaning of life would be inhibited, as one can give life to somebody and not lose his own. In this particular case, the metaphor is realized in its entirety: life becomes an object that can be given away to others. Pygmalion does not accept this metaphor and wants to live in order to be able to love Galatea. Galatea is now the subject, and Pygmalion becomes the other but the dilemma remains.

Pygmalion is ready to realize his illusion. He addresses the gods, and for him the deity is "sublime essence," "principe de toute existence," "ame de l'univers," "feu sacré," and "céleste Vénus" (Rousseau, 1786, p. 13). Despite being given a number of names, it is obvious that the deity is an

abstract concept for Pygmalion, and *feu sacré* alludes to his own imagination, rather than to the goddess. Rousseau's Pygmalion animates the statue by himself. Mythical consciousness enters here: "deux êtres manquent à la plénitude des choses... Partage-leur cette ardeur dévorante qui consume l'un sans animer l'autre" (Rousseau, 1786, p. 14). He finds a solution by conceptualizing his essence as a divisible entity and asks the deity to let him share his essence—his divine fire within his body—with the statue to animate it. The statue may become "l'image de ce qui n'est pas" (Rousseau, 1786, p. 14). The phantom image of illusion is called to life with the help of a conceptual metaphor that allows Pygmalion to share his life with the statue.

Delirium seizes Pygmalion. He feels as if he recovered his senses and were sober again. However, Pygmalion is actually in the polar opposite condition, because he is destined to abscond from life and find reality in the myth: "Une fièvre mortelle embrasoit mon sang... Un baume de confiance & d'esprit coule dans mes veines... je crois me sentir renaître" (Rousseau, 1786, p. 14). He is confident about the fulfillment of his wish and feels that he is being reborn. Nevertheless, even in his delirium Pygmalion knows that he is giving in to self-deception: "mais cette injuste confiance trompe ceux qui font des vœux insensés" (Rousseau, 1786, p. 14). The climax of the struggle between myth and reality occurs during the final moments before the metamorphosis: "ton délire est à son dernier terme... ta raison t'abandonne ainsi que ton génie" (Rousseau, 1786, p. 15). Pygmalion does not regret succumbing to the illusion, as his perverse passion, his hideous transgression, is now covered by the veil of phantasy. He notices that his love of the inanimate statue is resolved through his becoming "un homme à vision," and the nature of his vision is "prestige d'un amour forcené" (Rousseau, 1786, p. 15). He enters the realm of "[r]avissante illusion" (Rousseau, 1786, p. 16) because of his passion. Losing his senses, Pygmalion finally sees Galatea come to life. When Galatea speaks and recognizes herself in Pygmalion, he projects his own self on Galatea and sacrifices his *être*: "je t'ai donné tout mon être... je ne vivrai plus que par toi" (Rousseau, 1786, p. 16). Pygmalion loses his own self in the object; Galatea becomes the true subject of the myth.

Proceeding dialectically, one can observe how Pygmalion exposes his illusion to manipulate it even better and animate the statue in his delirium. Galatea has no other essence but that of Pygmalion, and she is totally subjugated by his subjectivity. The reader cannot know whether there is the other in the play, or rather Pygmalion unfolds the whole process of animation in his perverse imagination. The dialectic of the Pygmalion myth is masterfully staged in Rousseau's monodrama. The status of animation is controversial, and the myth is reestablished as the authentic reality of animation which is made possible through the conceptual metaphor of human essence as a substance that can be either sacrificed or shared. The inconsistency

of this metaphor attests to the ambiguity of the metamorphosis. Rousseau's *Pygmalion* witnesses the birth of the subject in the world of modernity and simultaneously destroys the subject-object opposition, undermining the legitimacy of the subject. The tormented subject of modernity internalizes his relationship with the object and animates it by sacrificing his own essence.

Conclusions

The discussion above gives support to our main thesis that every effort to unveil the myth ends in developing a new metaphor to explain the metamorphosis of Galatea, which leads to the reintroduction of mythical consciousness into the story. Boureau-Deslandes and Rousseau demythologize the Pygmalion myth and present creation as "eine vollkommene Täuschung" (Blühm, 1988, p. 22), a perfect deception.

This article has also outlined how the Pygmalion myth serves the purpose of metaphorical evocation of the subject of modernity with its inherent controversy and ambiguity, and has argued that the dialectic of the Pygmalion myth is characteristic of the modern age. The Pygmalion myth can be useful as a heuristic device in cultural studies, and its further application as a trope for interpreting the crucial facets of enlightenment and opening the unresolved questions which the literary and cultural studies have inherited from the age of modernity promises new insights into these fields and can provide a better understanding of the dialectic of myth and enlightenment.

The modern Pygmalion is a deceived deceiver who considers his work animated with his powers, whereas the texts undermine this conviction and make Pygmalion doubt the transformation. He is an artist whose art conceals artifice so well that he gives in to self-delusion only to question it again later. Galatea comes to life but her status is equivocal. The myth problematizes the story, and the reader has to combine its understanding and not-understanding. Understanding the myth demands either uncovering the underlying metaphor and exploring the complexity of its conceptual design or experiencing the myth as authentic reality and animating Galatea through empathy. Conversely, not-understanding the myth involves either withholding judgment and experiencing the myth in its absolute reality, or its critical analysis and the dismantling of its fabric. Consequently, the modern interpretations of the Pygmalion myth strive to achieve a balance between mythologizing and demythologizing, understanding and not-understanding, animation, and petrification.

Ultimately, the Pygmalion myth makes one aware of the subject-object relationship in the age of modernity, where Galatea's subjectivity is acknowledged by Pygmalion and her otherness disrupts his ability to dominate the animated statue. The awareness of ambivalence and contingency of the relationship between the subject and the object does not preclude the possibility of domination but it undermines its legitimacy by acknowledging the agency of the other. As a result, the subject of modernity remains split between myth and enlightenment.

References

1. Assmann, A. (1997). Belebte Bilder: Der Pygmalion-Mythos zwischen Religion und Kunst. In *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur* (pp. 63–87). Eds. Mayer, M. & Neumann, G. Freiburg im Breisgau: Rombach [in German].
2. Blühm, A. (1988). *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*. Frankfurt a.M.: Peter Lang [in German].
3. Boureau-Deslandes, A.-F. (1967). Pigmalion ou la statue animée. In Geissler, R. *Boureau-Deslandes: Ein Materialist der Frühaufklärung* (pp. 117–130). Berlin: Rütten & Loening [in German].
4. Cascardi, A. (2000). *The Subject of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Trans. J. Goodman. University Park: The Pennsylvania State University Press.
6. Dörrie, H. (1974). *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart*. Opladen: Westdeutscher Verlag [in German].
7. Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1972). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Trans. John Cumming. New York: Herder & Herder.
8. Joshua, E. (2001). *Pygmalion and Galatea: The History of a Narrative in English Literature*. Aldershot: Ashgate.
9. Kövecses, Z. (2000). *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
10. Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Philosophy*. New York: Basic Books.
11. Lakoff, G. & Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live By*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
12. Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More Than Cool Reason: A Guide to Poetic Metaphor*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
13. Ovid. (1958). *Metamorphoses*. Ed. and trans. Frank Justus Miller. Vol. 2 (pp. 81–85). London: Heinemann. Retrieved from <http://archive.org/details/metamorphoseswit02ovidoft>
14. Rousseau, J.-J. (1786). *Pygmalion, scène lyrique*. Geneva: chez Castaud. <https://cdm21047.contentdm.oclc.org/digital/collection/Ancien/id/26683>
15. Weiser, C. (1998). *Pygmalion: vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall; eine stoffgeschichtliche Untersuchung*. Frankfurt a.M.: Peter Lang [in German].

Шопін П., Бентя Ю.

Міт про матеріалізм і суб'єкт модерності: Пігмаліон у творах Андре-Франсуа Буро-Деянда та Жана-Жака Руссо

Анотація. У статті стверджується, що міт про Пігмаліона у творчості Андре-Франсуа Буро-Деянда та Жана-Жака Руссо можна розглядати як метафору модерного суб'єкта, що підкреслює амбівалентність доби модерності. Докладний аналіз текстів показав, що просвітницькі версії міту про Пігмаліона є одночасно відображенням реальності й ілюзії, а баланс знання і незнання уможлиблює їхню критичну оцінку. Спираючись на культурологічні дослідження про суб'єкт модерності, автори доводять, що він розколотий між мітом і прозінням, і міт про Пігмаліона проливає світло на цю дихотомію. У межах концептуальної теорії метафори розвідка демонструє, що митці використовують міт для осмислення своїх творів і презентації мітичної свідомості суб'єкта. Водночас вони прагнуть демітологізувати його відповідно до власного (не)розуміння природи дива. Мітична свідомість дозволяє Пігмаліону зреалізувати диво одухотворення або через матеріялістичну філософію Андре-Франсуа Буро-Деянда, або через сентименталізм Жана-Жака Руссо, але скульптор ризикує стати рабом мітології чи інструментального розуму. Діалектика міту фіксує момент, коли Пігмаліон може або піддатися ілюзії, або за сумнівами у достовірності дива.

Ключові слова: Андре-Франсуа Буро-Деянд, Жан-Жак Руссо, міт про Пігмаліона, матеріалізм, сентименталізм, Просвітництво, суб'єкт модерності.

Стаття надійшла до редакції 22.02.2023

Наукове видання

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Випуск дев'ятнадцятий
Частина 1

ISSN 1992-5514 (Print) | 2618-0987 (Online)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ

КВ № 24614-14554 ПП від 26.11.2020

Англійською та українською мовами

У оформленні обкладинки використано:

Ольга Петрова. Шлях краба. Полотно, олія. 2005

Випусковий редактор — С. В. Кулінська

Дизайнер, верстальник, технічний редактор — О. С. Червінський

Формат 210 × 297 мм. Гарнітура ArnoPro.

Цифровий друк. Ум. др. арк. 23,1. Обл.-вид. арк. 23,5.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.mari.kyiv.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