

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 2

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Видається з 2004 року

Випуск 19

Частина 2

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 №10 від 28 листопада 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 № 10 28.11.2023)

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. 2. 144 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. 2. 144 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 ЧИБАЛАШВІЛІ, 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 Пазмана 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)

Ірина ЗУБАВІНА, доктор мистецтвознавства, професор, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ 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)

Світлана ШУМАКОВА, кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської державної академії культури (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)

Iryna ZUBAVINA, Doctor in Art Studies, Professor, MARI of the National Academy of Art 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)

Svitlana SHUMAKOVA, Candidate in Art Studies, Associate Professor of the Kharkiv State Academy of Culture (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

- Олександр Клековкін.** Київський «інцидент»: війна статусів 9
Olexander Klekovkin. *The Kyiv "Incident": A War of Statutes*
- Юрій Коренюк.** Софія Київська: нарис історії досліджень 16
Yuri Koreniuk, Svitlana Olianina. *Kyiv's Saint Sophia Cathedral: An Outline of the Research History*
- Світлана Оляніна.** Мистецтво контрреформації на службі православ'я: Зміни художньої концепції українського іконостаса в другій чверті XVII століття 28
Svitlana Olianina. *The Counter-Reformation Art Serving the Orthodoxy: The Changes in the Artistic Concept of Ukrainian Iconostasis during the Second Quarter of the 17th Century*

Мистецтво під час війни: Концепції. Символи. Стратегії.

Art in the time of war: Concepts. Symbols. Strategies.

- Наталія Мусієнко.** Культурна спадщина України в контексті російсько-української війни 40
Natalia Moussienko. *Cultural Heritage of Ukraine in the Context of Russo-Ukrainian War*
- Iuliia Bentia.** Two Wars in the Life and Work of Borys Liatoshynsky: Evidence from the Archives 53
Юлія Бентя. *Дві війни в життєтворчості Бориса Лятошинського: Свідчення з архівів*
- Марина Полякова.** «Батьківщина-Мати», «Сталева Оранта», «Україна-мати»: «переозначення» монумента під час російсько-української війни 64
Maryna Poliakova. *The Motherland Monument, "Steel Oranta", "Mother Ukraine": the Monument during the Russo-Ukrainian War*
- Kateryna Kovtun.** Oi u luzi chervona kalyna ("Oh, the Red Viburnum in the Meadow") as an Anthem-Song: Social Roles and Genre Transformations in the Time of War 73
Катерина Ковтун. *Пісня-гімн «Ой у лузі червона калина» в умовах російсько-української війни: соціальні ролі та жанрові трансформації*

Contemporary Art: Теорія та практика

Contemporary art: Theory and practice

- Ганна Веселовська, Марина Рижова.** Фольклорна складова в лібрето опер сучасних українських композиторів 79
Hanna Veselovska, Maryna Ryzhova. *A Folklore Component in the Modern Ukrainian Composers' Librettos*

Tetiana Batytska. Aspects of Theatre Directing in the Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater during the 1990s–2010s 85
Тетяна Батицька. *Аспекти режисерської діяльності Національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької 1990–2010-х років*

Єлизавета Ареф'єва. Культурогенез виконавської діяльності в музиці ХХ століття 94
Elizaveta Arefieva. *Cultural Genesis of Concert Performance in the Twentieth-Century Music*

Методологічні виміри гуманітарних досліджень

Methodological dimensions of the humanities

Марія Шкепу. Естетика чистої негативності: (Стаття перша. Методологічні засади розуміння феномену естетики негативності) 99
Maria Shkeru. *Aesthetics of Pure Negativity: Article One. Methodological Principles of Understanding The Phenomenon of Aesthetics of Negativity*

Vodolieieva Natalia. Musical Architectonics: A Methodological Aspect 108
Наталя Водолеєва. *Музична архітектоніка: Методичний аспект*

Культуротворення і особистість

Culture creation and personality

Павло Барабашчук. Внесок Едварда А. Лефевра у розвиток саксофонного ансамблевого виконавства ХІХ століття (на прикладі твору К. Флоріо «Allegro de Concert» для квартету саксофонів) . 116
Pavlo Barabashchuk. *Contribution of Edward A. Lefebre to the Development of Saxophone Ensemble Performance in the 19th Century (exemplified by K. Florio's work Allegro de Concert for saxophone quartet)*

Наталія Брей. Втрачена пам'ятка монументального малярства Івана Їжакевича. Розписи митрополичих палат у Белгороді 121
Nataliia Brei. *The Lost Monument of Ivan Yzhakevych's Art. Murals of Metropolitan's Chamber in Belgorod*

Олексій Роготченко, Олександр Крюк. Іван Віцько — знаний новатор формотворення і декорування фарфору України 128
Oleksii Rohotchenko, Oleksandr Kriuk. *Ivan Vitsko: A Well-Known Ukrainian Innovator of Porcelain Shaping and Decorating*

Сюй Десінь. Особливості виконавських принципів і прийомів Артура Шнабеля у фортепіанних сонатах Людвіга ван Бетховена 132
Xu Dexin. *The Principles and Techniques of Artur Schnabel's Performance of the Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven*

Поліна Зубкова. Новітні перспективи дослідження галантного стилю у музичній культурі: концепція Роберта О. Гердінгена 138
Zubkova Polina. *New Perspectives of the Research Of Galant Style in Musical Culture: The Concept of Robert O. Gjerdingen*

Історія мистецьких практик
та художніх напрямів

History of artistic practices
and artistic directions

Олександр Клековкін

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

Olexander Klekovkin

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

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

Київський «інцидент»

Війна статусів

The Kyiv “Incident”

A War of Statutes

Анотація. Дослідження присвячено *реконструкції та аналізу* «київського “інциденту”» (1908), який став маркером нового типу конфлікту в театральному житті, а також сформував нову диспозицію у самій театральній спільноті. Зміст інциденту — відмова акторів виконувати виставу, поки у залі перебував театральний журналіст П. Ярцев (1870–1930). «Інцидент», який сколихнув театральну спільноту, широко обговорювали на шпальтах загальноросійської преси у 1908–1910 роках, йому було присвячено десятки коротких повідомлень і дискусій, однак у наукових дослідженнях його хоч і згадували, але ніколи не аналізували з точки зору зміни статусів і диспозицій: дослідники здебільшого звертали увагу на протистояння «прогресивної» естетичної думки *столичного рецензента і відсталі провінції*, отже, можливо, несвідомо, опинялися у пастці «руського міра»; подеколи, навпаки, журналіста, який спровокував конфлікт — *Петра Михайловича Ярцева* (1870–1930) — зараховували до протилежного табору, до представників консервативного смаку (насправді, естетичний смак якогось із журналістів не має жодного значення, поки не стає фактором доведеного впливу або маркером прихованої колізії). Проте свідки й учасники «інциденту» залишили достатньо слідів, щоби проаналізувати його як маркер нових тенденцій у театральній культурі — зокрема у формуванні нових стосунків між театром і театальною журналістикою, тим більше, що такі «інциденти» траплялися у цей період не лише у Києві. Отже, явище стало поширеним і виявило новий тип конфлікту. Істотну роль у формуванні нової диспозиції відіграв А. Кугель, редактор петербурзького журналу «Театр и искусство». Перетворившись із місцевої події на загальноросійську театральну війну статусів, «київський “інцидент”» став маркером конфліктів нового типу (столиця — провінція, мистецтво — преса). Рішення суду на користь преси стало *прецедентом*, який визначив *нові правила гри і межі дозволеного* у стосунках театру і преси.

Ключові слова: театральна журналістика (критика) П. Ярцева, театральна журналістика (критика) А. Кугеля, дискурс критики, статус критики, «київський інцидент».

Проблемною ситуацією у «київському “інциденті”» є його зміст: *що сталося?* Локальний конфлікт, зумовлений особистими смаками і характерами його учасників? Зіткнення прогресивних і консервативних тенденцій у мистецтві? Війна статусів, провінції і столиці?

Аналіз досліджень і публікацій, в яких обговорювався «київський “інцидент”», свідчить про те, що, незважаючи на значний обсяг присвячених йому коротких повідомлень і згадок, дослідники здебільшого звертали увагу на протистояння «прогресивної» естетичної думки *столичного рецензента і відсталі думки провінції*, отже, — можливо, несвідомо — опинялися у пастці «руського міра»; подеколи, навпаки, журналіста, котрий спровокував конфлікт — *Петра Михайловича Ярцева* (1870–1930) — зараховували до протилежного табору, до представників консервативного смаку (насправді

естетичний смак якогось із журналістів не має жодного значення, поки не стає фактором доведеного впливу або маркером прихованої колізії). Водночас свідки й учасники «інциденту» залишили достатньо слідів, щоби проаналізувати його як маркер нових тенденцій у театральній культурі, зокрема у формуванні нових стосунків між театром і театальною журналістикою, тим більше, що такі «інциденти» траплялися у цей період не лише у Києві, отже, явище стало поширеним і виявило новий тип конфлікту.

Мета дослідження — *подвійна: реконструювати «київський інцидент» 1908 року і проаналізувати його як подію, що виявила новий тип конфлікту у театральному житті, а також сформувала нову диспозицію усередині театральної спільноти.*

Методологія дослідження базується на *принципах*, закладених працями дослідників інтелектуальної

влади (Р. Дебре, Ж. Леклерк, М. Фуко та ін.), а також на принципах аналізу події [11].

Наукова новизна дослідження визначається реконструкцією «київського «інциденту»» та його аналізу як війни статусів.

Виклад основного матеріалу базується на численних повідомленнях київської, петербурзької і московської преси, представлених у розвідці лише частково.

1908 року Абрам Рафаїлович Кугель, редактор петербурзького видання «Театр и искусство», несподівано став бити на сполох, пророкуючи, що «київський інцидент з місцевого загрожує перетворитися на загальноросійський» [10, с. 684–685]. Про переляк столичного часопису свідчить публікація матеріалу не в постійній рубриці «Слухи и вести», як належало, з огляду на скандальний характер «інциденту», але на початку номера — як передову статтю; крім того, медійний супровід «київського інциденту» у наступних номерах також свідчить про його значення для театральної спільноти.

Сам «інцидент» стався 21 вересня 1908 року, про що київські театральні журналісти одразу ж доповіли телеграмою самому (!) А. Кугелю: «Сьогодні, перед початком ранкової вистави у театрі “Соловцов”, зі сцени було прочитано вимогу дирекції театру, викликану заявою артистів трупи про видалення з театру рецензента “Киевской мысли” з погрозою в іншому випадку припинити виставу, повернувши публіці гроші. Вважаючи, що подібна заява порушує елементарні правила коректності по відношенню до представників друкованого слова, ми, що нижче підписуємося, звертаємо на цю обставину увагу Ради Театрального Товариства. Театральні рецензенти: Н. Ніколаєв, І. Джонсон, С. П. Померанцев, М. Рабінович, І. Дріліх, М. Ейшіскін» [13, с. 676].

23 вересня 1908 року київська газета «Рада» повідомила про «інцидент у театрі “Соловцов”»: «В неділю, вдень, перед початком спектаклю (“Гроза”) режисер театру В. Дагмаров прочитав зі сцени заяву трупи про те, що, як рецензент “Киевской мысли” д. Ярцев не піде з театру, артисти не гратимуть і спектаклю не буде. На д. Ярцева артисти незадоволені за надзвичайно *гострий тон* його рецензій. Тоді всі присутні в театрі рецензенти: “Киевской мысли” П. Ярцев, “Киевских вестей” І. Джонсон, “Киевлянина” Н. Ніколаєв, “Театра и Искусств” М. Рабінович, “В мире искусств” І. Дріліх та “Последних новостей» С. Померанцев обурені такою заявою повиходили з театру. Обміркувавши інцидент, вони віддали його на суд громадянству, висловивши 22 сентября листами до газет свій протест проти такої форми реагування на рецензії П. Ярцева. Окрім того, згаданими рецензентами повідомлено телеграмою про інцидент в “Русское Театральное Общество”. Рецензента нашої газети д. Литер’и тоді в театрі не було і до колективного протесту рецензентів він прилучився другого дня, про що оголосив своїм листом, надрукованим у київських російських

газетах. Виявляється, що д. Дагмаров був уповажнений на такий вчинок зовсім не од усїєї трупи, а тільки від частини її. Друга ж частина артистів, на чолі з головним режисером Н. Савіновим, через газети протестує проти вчинка В. Дагмарова» [8, с. 4].

Однак на цьому «інцидент» не було вичерпано, адже 28 вересня «Рада» видрукувала переможний лист журналістів: «В. ш. п. Редакторе. Ми, нижче підписані, заявляємо д.д. артистам, які підписалися під останнім своїм листом з пропозицією попросити вибачення, що з постановою про це наш товариш, П. М. Ярцев, поклався на нас. Ми ж, задовольняючись самим бажанням д.д. артистів перепросити д. Ярцева за привселюдно зроблену йому і всій пресі образу, вважаємо інцидент вичерпаним. А коли д.д. артисти все ж таки схотять просити в д. Ярцева вибачення, то всі дальші вчинки ми цілком покладаємо на волю і такт д.д. артистів. І. Джонсон, І. Дріліх, Н. Ніколаєв, А. Пахаревський (Litera), С. Померанцев, М. Рабінович, М. Ейшіскін» [16, с. 4].

Того ж дня газета «Киевлянин», відома здебільшого своєю українофобією, від скандалу відмежувалася, хоча й видрукувала листи двох груп акторів. У першому листі було сказано: «Не відмовте дати місцем наступним рядкам: Ось точна редакція зробленої нами заяви перед виставою 21 вересня (Гроза) вранці. “Зважаючи на надзвичайно образливі для театру і для нас газетні нападки у *грубій формі і тоні* п. Ярцева, ми просимо вас, Ісаак Езровичу, оголосити публіці, що поки п. Ярцев сидить у театрі, ми не можемо вийти на сцену і спокійно робити свою справу”. Заява ця і була прочитана зі сцени...». У наступному листі інша група акторів, поділяючи обурення своїх товаришів, заявила про свою незгоду з формою, в яку воно вилилося [21], а далі «Киевлянин» у кількох числах друкував листи від імені акторів, журналістів, перетворюючи «інцидент» на пригодницький серіал, хоча, по суті, нові серії нічого нового не додавали до попередніх.

28 вересня на київські події відгукнулося і видання Кугеля, та ще й із такою повнотою, на яку раніше українському театрові годі було сподіватися: «Ми отримали від п. Дуван-Торцова наступну телеграму з приводу інциденту з п. Ярцевим <...>. Артисти театру “Соловцов”, які брали участь у протесті, котрий викликав інцидент з п. Ярцевим, не обстоюючи своєї правоти щодо форми допущеного ними протесту проти образливих для театру та для їхньої людської гідності його газетних відгуків, запропонували п. Ярцеву всю справу у повному обсязі, як за формою, так головним чином по суті, передати на розгляд *третього суду*. П. Ярцев третейський суд відхилив. <...> Не можна не визнати, що м. Ярцев має відомі підстави відхилити *третьий розгляд*. Актори, реагуючи на рецензії п. Ярцева, завдали йому образу і тим самі привласнили собі “вищий суд”, і отже повинні нести всі наслідки свого рішення». А далі — найважливіше: «... якщо рецензент стане

«судитися» за рецензії, то 1 годину буде писати рецензію, а 24 години позиватися». Далі у витягах наведено відгук деяких журналістів і театральних діячів з приводу інциденту: «Думаю, що Дуван-Торцов — хвора людина»; «нечувана річ, щоб, наприклад, письменники вилучили зі свого середовища критика, який їм неприємний. <... > весь благородний артистичний світ мусить бути ображеним вчинком київської трупи»; «в усій цій історії обурює корпоративність скандалу [корпоративність скандалу трупи]» [9, с. 665] і т. ін.

У тому самому номері було видрукувано і стаття самого (!) Кугеля, в якій, вдаючи об'єктивність, він розлого виклав фабулу і процитував кілька документів, зокрема лист київських акторів, які скаржилися на *завжди образливий тон дописів п. Ярцева*, що зачіпає їхню людську гідність, на його вирази на кшталт «грати так — те саме, що займатися любов'ю наодинці» та ін. Виклавши фабулу, Кугель непомітно здійснив *підміну предмета конфлікту*. «Між нами кажучи, — жартував він — яка ж радість бути театральним критиком, якщо хабарів не брати, до нжуанством не займатися і від афер триматися осторонь? Єдине, що наповнює життя рецензента, який не бере хабарів і чужого до різного виду шантажів — це усвідомлення своєї незалежності, своєї, якщо хочете, абсолютної свободи: від чого завгодно в театрі загорятися, чим завгодно подум'яніти, на що завгодно відгукуватися усією, доступною душею, і так само всю злобу за наругу над «святим мистецтвом» вилити на негідних» [13, с. 678]. А далі, сформувавши співчуття до театрального журналіста, перейшов до залякування: «Він [театральний журналіст] піде з театру <... >. Театр залишиться без критики» [13, с. 679] (міг би додати — без критики, як в античному театрі, у театрі середньовіччя і далі, аж до XIX століття). Переконавши пояснивши, чому театрові без рецензій не жити, нарешті підійшов до найголовнішого: «Так, панове, якщо ви не створите у театрі зручних, лагідних, приємних умов для існування незалежної рецензії, <... > вона піде [з театру]». І фінал: «Я вважаю, що вона [київська історія] нанесла страшний удар не лише п. Ярцеву або комусь іншому, а рецензії взагалі <... >. Панове! Зізнайтеся, що друкованим органам, а не лише п. Ярцеву, нанесено образу» [13, с. 679]. У тому самому номері, після статті Кугеля було подано ще й підбірку матеріалів, що мусили засудити акторів, а також колаж цитат із текстів п. Ярцева, із яких читач мусив зрозуміти, що бідолашний п. Ярцев став жертвою несправедливого цькування провінційних акторів.

Підігріваючи скандал, часопис Кугеля на кількох шпальтах продовжив обговорення «київського «інциденту»», акцентуючи образу, завдану журналісту акторами і звинувачуючи їх у тому, що вони «позбавили його елементарного права — пересування» [10, с. 684]. Видання обурювалося також тим, що «випадки невдоволення рецензентами траплялися у Києві і раніше» [10, с. 684] (!), навело кілька листів на підтримку

акторів від житомирського театру, від зборів акторів петербурзьких театрів, але на завершення — майстерний фінал: «Цей випадок показує, як живо відчувається потреба у Спілці театральних критиків» [10, с. 685]. У наступних числах було видрукувано передову статтю про необхідність створення постійного суду честі при спілці театральних критиків, звернення трупи театру «Соловцов» до артистів петербурзьких театрів з подякою за підтримку, повідомлення про «чергову «порцію»» від п. Ярцева, знову образливі цитати з текстів п. Ярцева, нейтральний коментар київського губернатора графа Ігнат'єва...

Навряд чи у березні 1909 року несподіванкою стала для Кугеля резолюція з'їзду режисерів, в якій сценічні діячі закликали журналістів з повагою ставитися до сценічного мистецтва та його діячів, «ближче ознайомлюватися з технічними умовами сценічної роботи і щоби критичні відзиви писалися не поспіхом». Резолюцію Кугель охрестив як *неправильну і недоречну*, адже оцінювати критику слід не за тим «визнають або не визнають її користь ті, кого критикують, а потребами суспільства» (про потреби суспільства Кугель, зрозуміло, знав більше, а тому й завершив висновком про те, що «вступна частина резолюції свідчить про недостатньо зріле і неспокійне ставлення з'їзду до цього питання», що сам з'їзд був «публічним змаганням самої критики у режисерських питаннях», а «прагнення з театрального критика зробити товариша та помічника режисера абсолютно не відповідає поняттю про *театральну критику, як про самостійне мистецтво*» (!) [25, с. 215].

Після резолюції з'їзду і відповіді Кугеля газетярі заметушилися: одні стали поводитися стриманіше, інші, навпаки, виступати ще агресивніше, що й засвідчила інформація, видрукувана Кугелем: «Із Києва нам пишуть: «п. Ярцев знову ледь не став героєм дня. Він написав рецензію про театр Кручиніна, яку жодна газета — ні «Киевская Мысль», ні «Киевские вести» — не знайшли можливим надрукувати: до того вона була непристойною за тоном. Дуже швидко завойовуючи геростратову славу, п. Ярцев, коли не лається, пише тягуче і туманно. Тому, мабуть, і лається»» [17, с. 634].

Про те, чи й справді мали намір митці «просити в д. Ярцева вибачення» свідчать листи, підписані відомими київськими акторами і видрукувані газетою «Рада» 13 листопада 1908 року: «Вам забажалося наш поклик зрозуміти, як «предложеніє печати поискать совместно способы извиниться перед нею за неудачную форму протеста против Вас направленную»... Хотілося б думати, що це непорозуміння... Ніхто з нас не змішував Вас з печаттю. Змисл нашого поклику — бажання розв'язати нашу суперечку *третьейским судом*. Змисл Вашої відповіді — ухилення од такого суду. <... > Наше право бути обуреними — ось що хотіли ми віддати на увагу і перевірку *третьейского суду*. Обстоювати ж форму, у якій воно вилилось, ми не мали на думці і самі поставились до неї

негативно, як тільки уляглося наше — і це ми підкреслюємо — *законне обурення*» [20, с. 4].

28 грудня з'ясувалося, що рахунок до п. Ярцева мали не лише актори театру «Соловцов», що й засвідчив відгук Л. Старицької-Черняхівської: «Перечитавши рецензії *“славновісного” д. Ярцева*, якому артисти театру “Соловцов” дали добру нагоду “без всякої драки попасть в большие забияки”, ми бачимо, що <...> за основу своєї *“всекритики”* д. Ярцев поклав тезис: *“всему недоволен”*. Незадоволений трупкою Соловцова, оркестром Черняхівського, *“премьерской развратной игрой”* д-ки Пасхалової, виставою художників “Звено”, школою д. Лисенка, — одно слово — *“всему недоволен”*, — і більш нічого! Звичайно — про смак не сперечаються! Але коли критик, на кшталт Щедріновського помпадур, може вигукувати тільки одну фразу: *“всему недоволен”*, то зрештою писанина його стає просто... нудною і демонічне перо столичного рецензента втрачає свою убийчу отруту! Та що поробиш, — не може інакше й бути. *Уявіть собі столичного франта*, що приїхав у провінцію, — фігура відома, — бажаючи підкреслити ніжність свого аристократичного смаку, — *франт фекає на все те, що бачить в провінції* <...>. І лякаються сердешні провінціальні людиці, потрапляючи *столичному франтові*. Але д. Ярцев не *столичний франт*, а щось далеко більше. Д. Ярцеву поталанило якось написати п'єсу — річ не мала, а ще до того д. Ярцев був, здається, якийсь недовгий час і одним з режисерів театру Комісаржевської. Завважте — того театру, де потім запанував був і сам д. Мейєрхольд! Нині, — д. Ярцев театральний рецензент “Кієв. Мисли”. “Чин” тоже не слишком большой, но и не то, чтобы совсем малый”. Матінко Божа, *треба ж якось звернути на себе увагу!* Зрозуміло кожному! І ось дилема: пиши просто, як належить писати серйозному критику, — не завважить ніхто, — *роскатай, як то кажуть по російському “в пух и прах”*, — *гомін, скандал*, — *а справу врятовано: тебе завважили й спостерегли!* І ось перед вами, — Перун артистів, малярів, музикантів, *юрисконсульт штуки* — д. Ярцев, який одним махом, свого пера — руйнує театри, школи, просвітні заклади. “Разумейте языцы и покоряйтесь”. Це написав д. Ярцев, який скомпонував п'єсу і був навіть колись здається трохи не одним з режисерів театру Комісаржевської. Збивши геть своє перо на артистах Соловцовського театру, д. Ярцев накинувся на школу д. Лисенка. І дивна вийшла річ: школа, що поперед гарзд таки задовольняла ту ж саму редакцію “Кієвской Мисли”, не кажучи вже про інші органи, вельми відомого критика д. Чечотта, як каже д. Ярцев: “нечто такое архаичное, такое уездно-учебное, что должно быть и среди драматических школ — мало похожих”. Про смак, повторяємо, звичайно, не сперечаються, і д. Ярцев має рацію балакати з свого погляду тим більше, що з того злосчасного вечора він почував себе зовсім негаразд... На нього справили надзвичайний вплив

фактори, що мали безперечний, безпосередній зв'язок з драматичною штукою: “сырия стены народной аудиторіи”, “крашенные шкапи с мертвыми “дозволенными книжками”, “грязные коридори” — а крім всього цього і “гражданский”, “народно-аудиторский выбор” творів, що читалися на вечері школи Лисенка. Тут-то мабуть й закопано собачку. Звичайно, у народній аудиторії, яку збудовано на народні шаги з метою “народно-аудиторскою”, себто з метою просвітити народні маси, — нема ні розкішних пано, ні взагалі усієї “літургічно-істерично-трансцендентально-ірреально-естетично-філософської” обстанови театру Мейєрхольда, а “гражданскія” твори муляють тонке, аристократичне вухо <...>. В психіатрії цей енергійний настрій зветься: *mania grandiosa*, а в літературі, мабуть, *“свержкритика”*, якої дасть-біг зрозуміти звичайним смертним. <...> Чи-ж можна після цього надавати хоч будь яку вартість слову д. Ярцева?» [29, с. 3].

У листопаді 1909 року Київський окружний суд розглянув «дуже цікаву в принциповому відношенні справу: артист театру “Соловцов” п. Варський, незадоволений відгуком П. М. Ярцева про його сценічне обдарування, звинуватив останнього в образливому лихослів'ї. <...> Резолюцією суду — П. М. Ярцева визнано виправданим» [23, с. 678]. Цю резолюцію із радістю підтримав «видатний критик-марксист» — Вацлав Вацлавович Воровський, який обстоював «права рецензента та межі “законної” образливості панів акторів» і закликав: «Хай стане зброєю критики жорстоке лихослів'я» [3, с. 478–479].

Однак актор Варський не заспокоївся і подав апеляцію. 1910 року відбувся суд, під час якого захисник Варського звернувся до суддів: «Від вас, п.п. судді п. Варський чекає рішення цього питання про стосунки актора і критики» [24, с. 329]. 17 жовтня 1910 року видання Кугеля повідомило про розгляд справи у сенаті, після чого було «ліквідовано безпідставну думку, пущену під час відомого скандалу в Києві <...> ніби рецензент не має права, з точки зору закону, прибігати до кваліфікацій, котрі знецінюють актора» [28, с. 328–329].

У своїх дописах Кугель захищав не актора, він захищав свою корпорацію і... власний стиль, про який сучасники залишили чимало спогадів: «Не пише, а лається, немов на майдані, Кугель. <...> Особливо критикують та обурюються поведінкою Кугеля та Беляєва, які під час викликів демонстративно стають у перший ряд і при виході артистів повертаються спиною до сцени, роблять гримаси та голосно лають нас непристойними словами. Ймовірно, Кугель викине якусь непристойну витівку» [26, с. 391]; під час репетицій Станіславський все озиралось і просить акторів: «Давайте не будемо драгувати Кугеля» [7, с. 214]. А далі, у той самий час, коли розгортався «київський інцидент», описує «картинку з життя»: «8 квітня 1909 року в Санкт-Петербурзі, перша вистава “Царських воріт”. Я стою у дверях партеру. Публіка відчайдушно шумить, кричить

у коридорі <...> Із шумом відчиняються двері, на порозі зупиняється Кугель і розмовляє зі співрозмовником, який стоїть у коридорі. Через відчинені двері вривається шум наговпу. Хтось, хто стоїть поряд зі мною, намагається зачинити двері, п. Кугель самовпевнено на нього поглядає» і, не змінюючи пози, продовжує розмову про те, який змучений («та ви б посиділи десять років на рецензентському кріслі!»), а далі, «позіхаючи на весь рот і зачісуючись, критик постояв поруч зі мною, зітхнув і пішов судити про мистецтво» [27, с. 463].

Невдовзі все повернулося — і до Кугеля, і до Ярцева. Після прем'єри п'єси Ярцева у театрі Незлобіна «розігрався скандал, якого не пам'ятають театральні літописи» [2, с. 883–884], а на Кугеля було здійснено напад («Нижче читачі знайдуть подробиці здійсненого на мене актором Смоленським нападу» [12, с. 106], який викликав співчуття «групи осіб»: «Група осіб, які пишуть про театр, маючи на увазі присвятити особливе засідання Союзу театр[альних] критиків образі, нанесеній актором Смоленським А. Р. Кугелю — “вважає за необхідне і справедливе висловити як почуття обурення з приводу того, що трапилося, так і своє щире повагу до А. Р. Кугеля, який протягом двадцяти років чесно і непохитно стояв на важкій посаді театрального критика”» [1, с. 106].

Згадуючи «київський інцидент», різні автори здебільшого акцентували увагу на «акторах, тероризованих вкрай рецензіями П. Ярцева», на тому, що «більшість глядачів була на боці акторів», згадували, як рецензент газети «Рада» на питання «чи вважає він образливі, жовчні рецензії Ярцева за справедливі й корисні», відповів «розуміється, ні... але преса му- сить солідарно захищати волю думки і свій престиж», а Ярцев і далі «ще з більшою настирливістю нищив акторів» [18, с. 128]; характеризували Ярцева як автора, який «допускав у рецензіях образливі для акторів оцінки й вирази (наприклад, “нездара”, “взагалі не актор”, “ніякий режисер”)» [4, с. 85–86]; вважали, що новий рецензент, який «приїхав із Москви», «стояв на голову вище за київських рецензентів <...>. Дехто вважав його глибоким знавцем театру, жерцем музи сцени, інші сприймали його як несправедливого критика, що грубістю своєю прикриває мало не невігластво» [5, с. 27]; інші — в унісон з Кугелем — писали про «насильства над критиком» [6, с. 79].

В описі «інциденту» була прикметна деталь — цитований вище лист Л. Старицької-Черняхівської від 28 грудня було видрукувано у газеті «Рада» з передмовою, в якій авторка писала: «Високоповажна Редакція! Прошу дати місце отсій моїй замітці, яку призначено було власне для часопису російського, але, на жаль, не довелось її там надрукувати» [14, с. 3]. А це означає, що ставлення до «інциденту» істотно відрізнялося в українській і російській пресі.

Бонусом до цього мусить стати ще й незабутня репліка П. Ярцева, зафіксована П. Марковим: «Криво посміхаючись, [Ярцев] сказав: “Колись ви дізнаєтесь, яка мука бути рецензентом, йти до театру, коли не хочеш, дивитися те, на що тебе не тягне, і говорити людям правду в обличчя”. Його зауваження здалося мені абсурдом — лише згодом я на власному досвіді пізнав його жорстоку справедливість. Яка гірка книга — “Сповідь театрального критика” — могла би бути написана кожним, хто вступив на цей небезпечний, обтяжливий, але захоплюючий шлях! А тоді мені подобалося, що знамениті актори привітно, а часом запобігливо вітаються з другим знайомим мені театральним критиком» [19, с. 143] (вочевидь, в очах Маркова Ярцев хотів створити статус великомученика? ніколи не доводилося чути про муку лікаря, військового або вчителя і ненависть до обраної діяльності).

Головний висновок цієї розвідки стосується фабули «інциденту», котра виявила новий тип конфлікту.

Якщо зробити витяг із розглянутих дописів, фабула матиме такий вигляд: *столичний фронт, юристконсульт штуки у стані тапіа grandiose, коли «всесми недоволен», охоплений ідеєю свержкритики, нищив акторів, грубістю прикривав невігластво, що й викликало законне обурення і бажання акторів захистити своє право бути обуреними; преса, захищаючи свій престиж, висунула гасло «хай стане зброєю театральної журналістики жорстоке лихослів'я», бо журналіст — це великомученик («яка мука бути рецензентом!»).*

Значення «київського інциденту» для театральної журналістики можна порівняти зі «справою Дрейфуса», яка, на думку Ж. Леклерка, стала «колискою інтелектуалів» [15, с. 105]. І у Франції, і у Росії обидва сюжети — «справа Дрейфуса» і «київський “інцидент”» — засвідчили перемогу засобів масової інформації над судовою системою, однак, на відміну від Франції, де преса захищала гідність громадянина і презумпцію його невинуватості, у Росії театрально журналістика захищала своє право на лихослів'я і безкарність. Саме це і зрозумів Кугель, який, понизивши статус події, назвав київський вибух інцидентом, однак помітно запанікував і заходився гасити пожежу, що у перспективі могла би знищити його бізнес — профільний журнал «Театр и искусство». Рішення суду на користь преси стало прецедентом, який визначив нові правила гри і межі дозволеного у стосунках театру і преси.

Крім того, інцидент виявив різницю у ставленні до нього з боку столичних і «провінційних» (київських) журналістів, адже останні, хоч і не одразу, а все ж відмовилися друкувати дописи Ярцева, що означало бойкот, після чого той змушений був тікати до Москви.

Таким чином, перетворившись із місцевої події на загальноросійську театральну війну статусів, «київський “інцидент”» став маркером конфліктів нового типу (столиця — провінція, мистецтво — преса).

Література

1. *** // Театр и искусство, 1909. 8 февр. № 6. С. 106.
2. Бескин Эм. Московские письма (53) // Театр и искусство. 1910. № 46. С. 883–884.
3. Воровский В. Из записной книжки публициста. 27 сентября 1909 // Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. Москва: Искусство, 1975. С. 478–479.
4. Городиский П. (1961). Київський театр «Соловцов». Київ: Держ. в-во образотв. мистецтва і муз. л-ры УРСР.
5. Дейч А. Голос памяти: Театральные впечатления и встречи. Москва: Искусство, 1966.
6. Зайцев Б. П. М. Ярцев // Зайцев Б. Мои современники: Собр. соч. в 5 т. Москва: Русская книга, 1999. Т. 5. С. 74–83.
7. Из записей в протоколах спектаклей МХТ. Спектакль «Дядя Ваня». 25 января 1909 г. (1953) // Станиславский К. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва: Искусство, 1953. С. 214.
8. Інцидент у театрі «Соловцов» // Рада. 1908. 6 ноября. № 217. С. 4.
9. К «Киевской истории» // Театр и искусство. 1908. 28 сент. № 39. С. 665.
10. Киевский «инцидент» // Театр и искусство. 1908. 12 окт. № 41. С. 701–702.
11. Клековкін О. Подія в історії мистецтва: виробництво статусу // Сучасне мистецтво. 2018. № 14. С. 214–226.
12. Кугель А. Два слова // Театр и искусство. 1909. 8 февр. № 6. С. 106.
13. Кугель А. Киевская «история» // Театр и искусство. 1908. 28 сент. № 39. С. 676–680.
14. Л. Ч. [Людмила Черняхівська] Лист до редакції // Рада. 1908. 28 груд. № 263. С. 3.
15. Леклерк Ж. Соціологія інтелектуалів / пер. з фр. Н. Біляєвої та Є. Бруль-Брушковського. Львів: Ахілл, 2009. 160 с.
16. Листи до редакції // Рада. 1908. 28 верес. № 222. С. 4.
17. Маленькая хроника // Театр и искусство. 1909. 13 сент. № 37. С. 634.
18. Мар'яненко І. Моє життя — моя праця // Червоний шлях. 1936. № 1.
19. Марков П. Книга воспоминаний. Москва: Искусство, 1983.
20. Отверті листи до д. П. М. Ярцева // Рада. 1908. 13 листоп. № 223. С. 4.
21. Письма в редакцию // Киевлянин. 1908. 28 сент. № 264. С. 3.
22. Письмо из Киева (По поводу инцидента в театре «Соловцов») // Театр и искусство. 1908. 28 сент. № 39. С. 679–680.
23. По провинции // Театр и искусство. 1909. 4 окт. № 40. С. 678.
24. По провинции // Театр и искусство. 1910. 11 апр. № 15. С. 328–329.
25. Резолюция съезда // Театр и искусство. 1909. 22 марта. № 12. С. 215.
26. Станиславский К. Письмо С. Флерову [1 марта 1901 г. Петербург] // Станиславский К. С. Собрания сочинений: В 9 т. Москва: Искусство, 1995. Т. 7.
27. Станиславский К. Художественные записи. 1908–1913 // Станиславский К. Собрания сочинений: В 9 т. Москва: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1.
28. Финал процесса // Театр и искусство. 1910. 17 окт. № 42. С. 328–329.
29. Черняхівська Л. Столичний рецензент // Рада. 1908. 28 груд. № 263. С. 3.

References

- *** (1909, February 8). *Teatr i iskusstvo*, 6, 106 [in Russian].
- Beskin, Em. (1910) *Moskovskie pisma* (53) [Moscow letters (53)]. *Teatr i iskusstvo*, 46, 883–884 [in Russian].
- Cherniakhivska, L. (1908, December 12). *Stolychnyi retsenzent* [A critic from the capital]. *Rada*, 263, 3 [in Ukrainian].
- Deych, A. (1966). *Golos pamyati: Teatralnyie vpechatleniya i vstrechi* [Voice of the memory: Theatre accounts and encounters]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Final protsesssa (1910, October 17). [The ending of the process]. *Teatr i iskusstvo*, 42, 328–329 [in Russian].
- Horodyskyi, P. (1961). *Kyivskiy teatr "Solovtsov"* [The Solovtsov Kyiv Theatre]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Intsident u teatri "Solovtsov" (1908, November 6). [The Incident in the Solovtsov Theatre]. *Rada*, 217, 4 [in Ukrainian].
- K "Kievskoy istorii" (1908, September 28). [On the "Kyiv story"]. *Teatr i iskusstvo*, 39, 665 [in Russian].
- Kievskiy "intsident" (1908, October 12). [The Kyiv "incident"]. *Teatr i iskusstvo*, 41, 701–702 [in Russian].
- Klekovkin, O. (2018). *Podiia v istorii mystetstva: vyrobnytstvo statusu* [An event in the history of art: A production of a status]. *Suchasne mystetstvo*, 14, 214–226 [in Ukrainian].
- Kugel, A. (1908, September 28). *Kievskaya "istoriya"* [The Kyiv "story"]. *Teatr i iskusstvo*, 39, 676–680 [in Russian].
- Kugel, A. (1909, February 8). *Dva slova* [Couple of words]. *Teatr i iskusstvo*, 6, 106 [in Russian].
- L. Ch. [Liudmyla Cherniakhivska] (1908, December 28). *Lyst do redaktsii* [A letter to the editorial board]. *Rada*, 263, 3 [in Ukrainian].

- Leclerc, G. (2009). *Sotsiologhiia intelektualiv* [Sociology of the intellectuals], transl. N. Biliaieva and Ye. Brul-Brushkovskiy. Lviv: Akhill [in Ukrainian].
- Lysty do redaktsii (1908, September 28). [A letter to the editorial board]. *Rada*, 222, 4 [in Ukrainian].
- Malenkaya hronika (1909, September 13). [A small chronicle]. *Teatr i iskusstvo*, 37, 634 [in Russian].
- Marianenko, I. (1936). Moie zhyttia — moia pratsia [My work is my life]. *Chervonyi shliakh*, 1 [in Ukrainian].
- Markov, P. (1983). *Kniga vospominaniy* [Memoirs]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Otverti lysty do d. P. M. Yartseva (1908, November 13). [A reply to P. Yartsev]. *Rada*, 223, 4 [in Ukrainian].
- Pisma v redaktsiyu (1908, September 28). [Letters to the editorial board]. *Kievlyanin*, 264, 3 [in Russian].
- Pismo iz Kieva (Po povodu intsidenta v teatre "Solovtsov") (1908, September 28). [A letter from Kyiv (On the incident at the Solovtsov Theatre)]. *Teatr i iskusstvo*, 39, 679–680 [in Russian].
- Po provintsii (1909, October 4). [Provincial news]. *Teatr i iskusstvo*, 40, 678 [in Russian].
- Po provintsii (1910, April 11). [Provincial news]. *Teatr i iskusstvo*, 15, 328–329 [in Russian].
- Rezolyutsiya sezda (1909, March 22). [Resolution of the convention]. *Teatr i iskusstvo*, 12, 215 [in Russian].
- Stanislavski, K. (1953). Iz zapisey v protokolah spektakley MHT. Spektakl "Dyadya Vanya". 25 yanvarya 1909 g. [From the notes in the protocols of Moscow Art Theatre productions. "Uncle Vanya." January 25, 1909]. In Stanislavskiy K. *Stati. Rechi. Besedy. Pisma* (p. 214). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Stanislavski, K. (1993). Hudozhestvennyie zapisi. 1908–1913 [Art notes. 1908–1913]. In Stanislavski K. *Sobraniye sochineniy: v 9 t.*, vol. 5, book 1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Stanislavski, K. (1995). Pismo S. Flerovu [1 marta 1901 g. Peterburg]. In Stanislavski, K. *Sobraniye sochineniy: v 9 t.* T. 7. Moscow: Iskusstvo, 1995 [in Russian].
- Vorovskiy, V. (1975) Iz zapisnoy knizhki publitsista. 27 sentyabrya 1909 [From the journalists' notebook. September 27, 1909]. In Vorovskiy, V. *Estetika. Literatura. Iskusstvo* (pp. 478–479). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Zaytsev, B. (1999) P. M. Yartsev [P. Yartsev]. In Zaytsev B. *Moi sovremenniki. Sobr. soch. v 5 t.*, vol. 5 (pp. 74–83). Moscow: Russkaya kniga [in Russian].

Klekovkin O.

The Kyiv "Incident": A War of Statutes

Abstract. The paper focuses on the reconstruction and analysis of the so-called Kyiv "incident" (1908) that marked a new type of conflict in the theatre life and developed a new disposition in the theatrical community. What constituted the incident was a collective refusal of the actors to proceed with the play until the theatre reporter and critic Petr Yartsev (1870–1930) would not leave the premises of the Solovtsov theatre. This "incident" roused the theatrical community, becoming the subject of intense discussions in the All-Russia press during the 1908–1910. It was covered in dozens of short notices and disputes; however, it was never analyzed from the standpoint of the change in statuses and dispositions: the researchers mainly pointed out at the "progressive" aesthetic ideas of the *Moscow critic* and *backward province*. This, probably unintentionally, again trapped the discussion within the limitations of the "Russian world." Sometimes, though, Petr Yartsev, the theatre journalist who provoked the conflict, was even considered conservative in his artistic taste (while, in reality, someone's aesthetic taste is not relevant until it becomes a factor of a proven impact or a marked of a covert collision). Nevertheless, the witnesses and participants of the "incident" left enough testimonies to analyze it as a marker of new tendencies in the theatre culture, in particular, as a marker of development of new relations between theatre and theatre journalism, especially taking into account that during the period, similar incidents occurred not only in Kyiv. Hence, this phenomenon became widespread and revealed the new type of conflict. A. Kugel, an editor of the Saint Petersburg journal *Theatre and Art* (*Teatr i iskusstvo*), played a significant role in development of this new disposition. Having turned from the local event into the All-Russia war of statuses, the Kyiv "incident" announced the era of the new type of conflicts (metropolis vs province, art vs the press). The court judgement in favor of the press became a *precedent* that defined the new *rules* and *boundaries* in the relations between theatre and the press.

Keywords: theatre journalism (criticism) by Petr Yartsev, theatre journalism (criticism) by A. Kugel, critical discourse, the status of criticism, the Kyiv "incident."

Юрій Коренюк Yuri Koreniuk

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графіки,
Видавничо-поліграфічний інститут, Національний
технічний університет України «Київський
політехнічний інститут імені І. Сікорського»

Ph.D. in Art Studies, Assistant Professor, Department
of Graphics, Publishing and Printing Institute of National
Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv
Polytechnic Institute"

e-mail: yu.korenyuk@gmail.com | orcid.org/0000-0002-7766-6842

Софія Київська: нарис історії досліджень

Kyiv's Saint Sophia Cathedral: An Outline of the Research History

Анотація. Розглянуто історію досліджень Софії Київської від перших обмірів її будівлі, виконаних на початку XIX століття, до наших днів. Перераховуються проблеми, які на кожному етапі досліджень знаходили позитивні вирішення, та ті, які лишилися невирішеними або викликали дискусії. Виконано порівняння пропонуваніх в різний час реконструкції Софії, які відображають уявлення про первинний вигляд храму на різних етапах його дослідження. Проаналізовано результати досліджень Софійського собору останнього часу, які змінили традиційні уявлення про послідовність виконання його мозаїчної та фрескової декорації, а також виявили частини будівлі, про які раніше не було відомо.

Ключові слова: Софія Київська, собор, підмурки, перекриття, мурування, мозаїки, фрески.

Постановка проблеми. Археологічні розкопки Софії Київської останніх років (керівник Т. Бобровський) виявили невідомі раніше частини будівлі собору, які дають підстави по-новому поглянути на деякі гіпотези стосовно художнього опорядження Софії, висловлені ще в минулому столітті. Для підтвердження цих гіпотез необхідні детальні зондажні дослідження стін та склепінь собору. Аналогічних досліджень потребують і нез'ясовані питання, пов'язані з первинною архітектурою Софії Київської.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика більшості публікацій, присвячених Софії, щонайменше двох останніх десятиліть так чи інакше стосується її датування. Ця тема захопили не лише прихильників гіпотези «ультрараннього» датування Софії Київської (1011 рік), запропонованої Н. Нікітенко [30, с. 54, 55], а й тих, хто дотримується літописних дат закладення собору (1017/1037 роки). На тлі досить довгої дискусії між обома сторонами проблеми дослідження матеріального-предметної структури собору відішли на задній план. Показовими можуть бути матеріали Круглого столу, присвяченого обговоренню проблем датування Софії Київської, проведеного напередодні офіційного святкування її тисячолітнього ювілею. У процесі обговорення фігурували результати технологічного дослідження мурувальних та тинькових розчинів Софії [28, с. 51–56], але ці результати були майже сорокарічної давності, бо останнє на той час вивчення розчинів собору

проводилися в першій половині 1970-х. Це були локальні дослідження [32, с. 196–199, табл. 1, 2; 34, с. 184–190], тим не менш, їхні висновки на той час стали принципово важливими, оскільки вони спростовували поширену в середині минулого століття точку зору, яка вважала зовнішні галереї Софії і обидві вежі, що ведуть на хори, прибудовами, які виникали на рубежі XI — XII століть [8, с. 152–175] або й пізніше [13, с. 76, 77]. Результати архітектурних досліджень собору кінця 1970-х дозволили остаточно відмовитися від таких поглядів [4; 5, с. 24–25]. Матеріали тогочасних досліджень Софії Київської в середині 1980-х років проаналізував О. Комеч, який констатував хибність концепції її довгого будівництва, водночас підкреслив, що деякі питання будівельної історії собору та реконструкції його первинного вигляду потребують подальших досліджень [9, с. 200–208]. Однак натурне вивчення Софії Київської тривалий час не проводилося. Лише в 2013–2014 роках, під час консерваційних робіт у підкупольному просторі Софії, були отримані факти, які змінили традиційні погляди на послідовність виконання її мозаїчної декорації та фресок, принаймні тих, які розташовані у підкупольному просторі [10]. 2021 року біля східного торця північної зовнішньої галереї Софії археологічними розкопками були виявлені підмурки вівтарної апсиди, близької за площею апсиді головного вівтаря собору [6]. Це відкриття дало підстави для деяких нових припущень стосовно послідовності виконання мозаїчної та фрескової декорації головного вівтаря собору.

Мета статті: розгляд основних етапів досліджень Софії Київської від початку XIX століття до наших днів, з визначенням проблем, які лишаються на сьогодні невирішеними; пропозиції щодо подальшого вивчення пам'ятки у контексті результатів останніх досліджень і новітніх відкриттів.

Виклад основного матеріалу. Перший обмір Софії Київської виконав 1810 року художник Д. Іванов, який склав кілька планів собору і замалював його фасади з добудовами XVIII століття (іл. 2). На основі цих матеріалів Ф. Солнцев у 1840 році запропонував графічну реконструкцію первинного вигляду Софії. На ній він зобразив центральну п'ятинавову частину собору разом з внутрішніми галереями, які представив одноповерховими (іл. 3, 4). Зовнішні галереї і другі поверхи внутрішніх галерей на його реконструкції відсутні, як і обидві сходові вежі, що ведуть на хори, оскільки усі ці частини будівлі Ф. Солнцев вважав пізнішими добудовами [8, с. 118–124; 13, рис. 25]. Автори, які описували Софію Київську у другій половині і в кінці XIX століття, фіксували місця, де було видно первинні мурування, однак меж між давніми частинами і добудовами XVIII сторіччя вони не визначали [19, с. 267, 268; 20, с. 149, 150; 21, с. 67–68; 22, с. 8]. Деякі з тогочасних дослідників до початкового етапу будівництва собору відносили лише ядро з п'ятьма навами, а обидва ряди галерей разом з двома сходовими вежами вважали пізнішими доповненнями [1, с. 7; 33, с. 114]. Однак часу появи галерей і веж вони не визначали.

На початку XX століття дослідженням мурувань галерей Софії займався М. Окуньєв, який першим звернув увагу на існування в зовнішніх галереях аркбутанів, що підпирають стіни внутрішніх галерей. Однак від висновків стосовно послідовності будівництва зовнішніх частин собору він утримався [31, с. 118–137]. У 1920-х дослідження конструкцій собору продовжив архітектор І. Моргілевський, який з'ясував, що мурування аркбутанів з муруванням внутрішніх галерей ніде не перев'язане. На цій підставі він відніс до першого етапу будівництва п'ятинавову частину собору і внутрішні галереї, які будувалися відразу двоповерховими, як вважав у той час І. Моргілевський. До другого етапу він відніс добудову одноповерхових зовнішніх галерей з аркбутанами та обидві сходові вежі [29, с. 101–105, рис. 15]. Звертаючи увагу на те, що будівельні матеріали першого і другого етапу майже однакові, І. Моргілевський зробив висновок, що тривалі перерви між будівельними періодами не було [29, с. 114]. Але йому майже відразу з цього приводу заперечив М. Брунов, який звернув увагу на те, що мурування збережених залишків стіни другого поверху південної внутрішньої галереї відрізняється від мурування стін п'ятинавового ядра. Плінфа, з якої складено фрагмент стіни другого поверху південної галереї покладена з «утопленим рядом», як і в усіх останніх частинах собору, але на відміну

від них, де ряди плінфи чергуються з рядами каменю (техніка «opus mixtum»), другий поверх південної галереї каменю не містить. У Києві в техніці «утопленого ряду» з мінімальним застосуванням каменю змурано лише церкву Спаса на Берестові, яку традиційно датують періодом київського князювання Володимира Мономаха (1113–1125). Ця аналогія стала підставою для датування других поверхів внутрішніх галерей Софії початком XII століття [8, с. 156]. З урахуванням такої поправки І. Моргілевський спільно з американським істориком архітектури К. Конантом представив нову періодизацію будівництва Софії. До першого етапу увійшло п'ятинавове ядро з одним рядом одноповерхових галерей (іл. 5), а до другого етапу надбудова одноповерхових галерей другими поверхами і добудова другого ряду одноповерхових зовнішніх галерей з двома вежами (іл. 6) [8, рис. 30, 34–36; 13, рис. 31, 32].

У середині 1950-х під час ремонтних робіт Софії Київської архітектори Ю. Асєєв і М. Кресальний продовжили зондувати її будівельні конструкції, які виявили невідомі раніше деталі декорації зовнішніх стін, зокрема аркаду на барабані центрального купола. Були внесені також корективи у послідовність будівельних етапів собору. Зокрема з'ясувалося, що масив мурування північної вежі перекриває один з аркбутанів, тобто ця вежа з'явилася не одночасно із зовнішніми галереями, а була вбудована у західну зовнішню галерею дещо пізніше. Окрім того, в стінах, побудованих над зовнішніми галереями других поверхів (з'явилися у XVIII столітті) були виявлені залишки надбудов домонгольського періоду. З урахуванням нових даних, автори цих досліджень сформулювали концепцію поетапного будівництва Софії в остаточному варіанті. Період перший — побудова п'ятинавові частини разом з внутрішніми одноповерховими галереями. Період другий — надбудова внутрішніх галерей другими поверхами, підсилення їхнього першого поверху аркбутанами та рядом одноповерхових зовнішніх галерей з одночасним зведенням південної сходової вежі (рубіж XI–XII століть). Період третій — вбудовування у західну зовнішню галерею північної сходової вежі (перша половина XII сторіччя). Період четвертий — надбудова над одноповерховими зовнішніми галереями окремих приміщень (межа XII–XIII століть) [12, с. 28, 29; 13, с. 76, 77, 87]. Вони ж запропонували нові варіанти реконструкції первинного вигляду Софії після завершення першого періоду будівництва (іл. 7) та після третього періоду (після побудови північної вежі) (іл. 8). Таку послідовність будівництва собору детально описав археолог М. Каргер, щоправда, він трохи звузив хронологічні межі етапів, зовнішні галереї з південною вежею він датував кінцем XI ст., а появу північної вежі початком XII століття [8, с. 152–175]. Посилаючись на такі висновки архітекторів та археологів, тогочасні мистецтвознавці почали датувати фрескові розписи зовнішніх галерей та обох сходових



Іл. 1. Софія Київська, східний фасад. Сучасний стан.

веж Софії початком XII століття, зокрема В. Лазарев найбільш вірогідним періодом появи фресок у зовнішніх частинах собору вважав київський період князювання Володимира Мономаха (1113–1125) [15, с. 74; 16, с. 22; 17, с. 79].

Однак на початку 1970-х з'являються дані, які ставлять під сумнів можливість званої перерви між завершенням внутрішніх галерей і початком будівництва зовнішніх. Мистецтвознавець Г. Логвин, досліджуючи стики ділянок фрескового тиньку в місцях примикання стін обох сходових веж до конструкцій зовнішніх та внутрішніх галерей, з'ясував, що розписували ці частини будівлі одночасно. Крім того, в деяких місцях майстри-фрескісти спочатку працювали у зовнішній галереї, а потім переміщалися у внутрішню. Тож, якщо між побудовою зовнішніх та внутрішніх галерей існувала якась перерва, то вона не була тривалою [25, с. 9–10; 26, с. 154–160]. У цей період міняють старі погляди і розробники концепції тривалого поетапного будівництва Софії Київської. Зокрема Ю. Асеев, не посилаючись на спостереження Г. Логвина, аналізує пірамідальну композицію Софії і доходить висновку, що двоповерхові внутрішні та одноповерхові зовнішні галереї, які формують таку композицію, входили до «первинного архітектурного задуму». Відповідно, зовнішні галереї будували або одночасно з внутрішніми, або з незначним часовим проміжком [2, с. 62; 3, с. 13]. М. Кресальний також відніс побудову зовнішніх галерей до періоду життя

засновника собору, князя Ярослава Мудрого [14, с. 68–70], який помер у 1054 році. Важливим підтвердженням таких висновків стала публікація 1975 року І. Тоцькою і Ю. Стріленко результатів петрографічних аналізів проб мурувальних розчинів та розчинів фрескового тиньку, відібраних в усіх частинах Софії. Ці дослідження виявили окремі доповнення і вставки, але склад наповнювачів основного фрескового тиньку у п'ятинавовому ядрі, внутрішніх і зовнішніх галереях та у вежах був однаковим [32, с. 196–199, табл. 1, 2; 34, с. 184–190]. Це дало підставу для висновку про те, що фрески усіх частин собору могли бути роботою однієї дружини майстрів або кількох дружин, які працювали без істотних часових інтервалів.

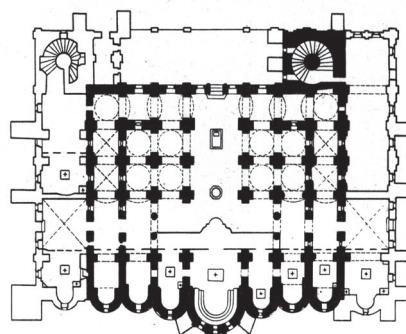
Дослідження конструкцій Софії на другому поверсі південної внутрішньої галереї у 1978 році продовжили Ю. Асеев, І. Тоцька і Г. Штендер. В результаті зондування збереженого фрагменту східної торцевої стіни цієї галереї з'ясувалося, що нижня частина цього фрагменту примикає до зведеної раніше лопатки центральної п'ятинавової частини храму без перев'язування, але на висоті 3,11 м від підлоги мурування лопатки та стіни галереї утворює суцільний моноліт. Це з очевидністю засвідчило одночасність їхнього зведення, попри те, що стіна галереї не містить каменю, присутнього у стіні центральної частини [4; 5, с. 20]. Підтвердженням такого висновку стало спостереження над залишками арок склепінь перекриття другого поверху цієї галереї

(вони були зрубані, очевидно, в процесі надбудови зовнішніх галерей другими поверхами і зведення над ними нових куполів у XVIII столітті). Спостереження показали, що східний компартимент південної внутрішньої галереї був підвищеним, оскільки тут, очевидно, розташовувався мітаторій, де князі перевдягалися перед тим, як слухати службу. Внаслідок підвищення цієї частини галереї, її склепіння перекривало барабан південно-східного малого купола, який з боку галереї не має вікон. Це свідчить про те, що при зведенні цього купола існування другого поверху галереї з підвищеним перекриттям було заплановане [4; 5, с. 24–25]. Другий поверх північної внутрішньої галереї досліджено не було, але симетричний купол північної сторони також не має куполів з боку галереї.

У середині 1980-х висновок про те, що будівництво Софії Київської було процесом, який не мав істотних перерв у часі, став загальноновизнаним. Аналізуючи результати тогочасних натурних досліджень будівлі собору, О. Комеч додав до існуючих аргументів кілька власних спостережень. Він звернув увагу на відсутність вікон у стінах західних приміщень хорів, що свідчить на користь одночасної побудови центрального ядра та других поверхів галерей. Якби другі поверхи внутрішніх галерей початково не планувалися, то західні приміщення хорів освітлювались би не лише вікнами у барабанах куполів, а й вікнами у стінах, які відсутні. Іншим аргументом є шиферні карнизи, які відмежовують лопатки від розташованих вище арок у просторах других поверхів внутрішніх галерей, які характерні для інтер'єрів, а між фасадними лопатками і півколами закомар вони трапляються дуже рідко. Окрім того, арки дверних проходів, які з'єднують хори з другим поверхом галерей, не мають профільованого ступінчатого облямування, притаманного аркам усіх фасадних дверей та вікон [9, с. 203–204]. Водночас дослідник навів кілька таких фактів, які можуть бути контраргументами. Зокрема він вказує на відсутність дерев'яних брусів, які були антисейсмічними каркасом будівлі і розташовувалися під п'ятами арок над карнизними плитами лопаток і стін. У нижньому поверсі собору такі бруси були вставлені в п'яти усіх арок, які зв'язують п'ятинакове ядро і стовпи внутрішніх галерей. Ці бруси були обрубані в XIX столітті, але від них збереглися гнізда. Проте на другому поверсі внутрішніх галерей такі гнізда відсутні. Окрім того, складні профілі лопаток, виявлені на південній стіні центрального ядра (повністю збереглася лише одна така лопатка, останні лопатки стесані, але їхня профільована конфігурація визначається за збереженими нижніми частинами) для інтер'єрів не типові, у той час як на фасадах такі лопатки трапляються [9, с. 204–205].

Наступний комплекс проблем, пов'язаний зі склепіннями, якими перекривалися другі поверхи внутрішніх галерей, які були повністю зрубані у XVIII столітті. На реконструкції зовнішнього вигляду Софійського собору, виконаній в середині 1950-х років Ю. Асеєвим,

М. Кресальним і В. Волковим, яка довгий час вважалася хрестоматійною, усі компартименти других поверхів внутрішніх галерей перекриті циліндричними склепіннями, орієнтованими поперек довжини галерей (іл. 8). Але дослідженнями, проведеними у 1978 році Ю. Асеєвим І. Тоцькою і Г. Шендером, було з'ясовано, що для невисоких західних компартиментів другого поверху таке вирішення не може відповідати дійсності. При такій конструкції внутрішні поперечні арки, що мали підтримувати п'яти поперечних циліндрів, були б надто низькими. Тому автори дослідження 1978 року запропонували нову реконструкцію, в якій ці компартименти перекривалися хрещатими склепіннями, які збільшували висоту внутрішнього проходу за рахунок розпалубок, розташованих по довжині галереї [5, с. 16, 22 25, 27]. Графічні реконструкції варіанту перекриття другого поверху галерей хрещатими склепіннями виконані Г. Шендером (іл. 9). При такому вирішенні перекриттів, фасади другого поверху внутрішніх галерей зберегли завершення півколами закомар (іл. 10), як і на усіх попередніх реконструкціях. Принципово відмінний варіант перекриттів галерей запропонував Г. Логвин, який обстоював думку про те, що верхні поверхи внутрішніх галереї були перекриті такими ж купольними склепіннями на вітрильниках, якими перекриті і нижні поверхи, а також усі приміщення



Іл. 2. Східний фасад і план першого поверху Софії Київської, креслення Д. Іванова, 1810 (за публікацією М. Кресального [14, рис. 21])

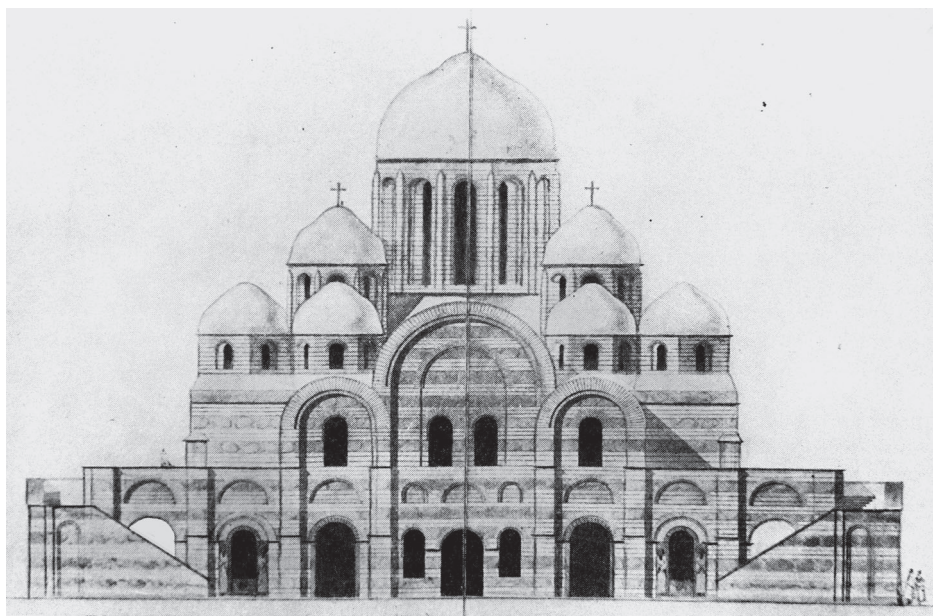


Іл. 3. Первинний вигляд східного фасаду Софії Київської, реконструкція Ф. Солнцева, 1840-ві (за публікацією М. Каргера [8, рис. 28, 1])

під хорами [27]. Г. Логвин розробив свій варіант графічної реконструкції, з купольними покриттями других поверхів галерей, що у порівнянні з усіма попередніми варіантами реконструкцій помітно змінило зовнішній вигляд собору (іл. 11). Аналізуючи обидва варіанти реконструкції, О. Комеч відзначив, що теоретично кожен з них можливий, але варіант з купольними склепіннями вірогідніший, бо хрещаті склепіння у Києві XI століття не відомі [9, с. 207]. Ми не будемо пропонувати свої думки з цього приводу, а звернемо увагу на низку невирішених питань, пов'язаних з реконструкцією перекриттів над найбільшими компартиментами, других поверхів внутрішніх галерей, які мали примикати до торцевих стін ramen трансепта та до західної торцевої стіни центральної нави.

Це три найбільші за площею компартименти других поверхів внутрішніх галерей, ширина яких дорівнює

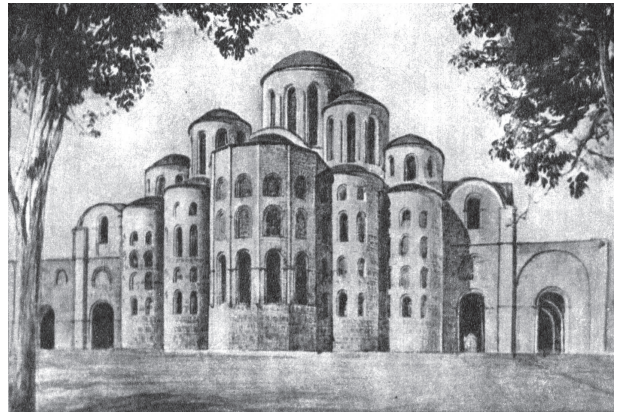
ширині ramen трансепта та ширині центральної нави. На усіх існуючих реконструкціях, у тому числі і на реконструкції Г. Логвина вони перекриті циліндричними склепіннями, аналогічними по формі та ширині тим склепінням, якими перекриті рамена трансепта та західна частина центральної нави, лиш трохи нижче розташованими. Сумнівів у тому, що така форма перекриттів цих компартиментів відповідає дійсності, довгий час не виникало ні у кого. Але проблема полягає у тому, що досі не з'ясовано, яким чином ці склепіння сполучалися із зовнішніми торцями трансепта та нави. Західний компартимент центральної нави з його торцевою стіною було зруйновано у XVII століття, а торці ramen трансепта збереглися добре. Щоправда їхні верхні частини до половини висоти закомар обшиті бляхою сучасного покриття даху, але нижні частини в просторі горища доступні для вивчення. Ці частини свого часу обстежив



Іл. 4. Первинний вигляд західного фасаду Софії Київської, реконструкція Ф. Солнцева, 1840-ві (за публікацією М. Каргера [8, рис. 28, 2])



Іл. 5. Первинний вигляд східного фасаду Софії Київської після завершення першого етапу будівництва, реконструкція І. Моргілевського і К. Конанта, 1940-ві (за публікацією М. Каргера [8, рис. 34, 1])



Іл. 6. Первинний вигляд східного фасаду Софії Київської після завершення другого етапу будівництва, реконструкція К. Конанта, 1940-ві (за публікацією М. Кресального [14, рис. 31])

архітектор В. Отченашко, який ні з північного боку, ні з південного не виявив жодних ознак перев'язування або слідів примикання мурованого перекриття других поверхів внутрішніх галерей. Відповідно до цього факту, єдиним варіантом може бути припущення про те, що компартименти внутрішніх галерей, які примикали до торців трансепта, не мали перекриття. Тобто в цих частинах внутрішні галереї не були надбудовані другими поверхами, що суперечить усім реконструкціям первинного вигляду Софії, які існують сьогодні.

Не вирішену остаточно проблему перекриття зовнішніх галерей на цьому можна було б полишити. Але на північному торці трансепта зберігся досить великий (до 2 м²) фрагмент тинькування. Згадуючи про цей фрагмент, О. Комеч робив припущення, що це міг бути залишок тиньку інтер'єрного фрескового розпису. Однак на фрагменті відсутні сліди фарбового шару, тому О. Комеч не виключав варіанту, що це міг бути залишок фасадного тинькування [9, с. 205]. Якщо це так, то випливає очевидний висновок про те, що внутрішня галерея у цьому місці не мала перекриття. Близько

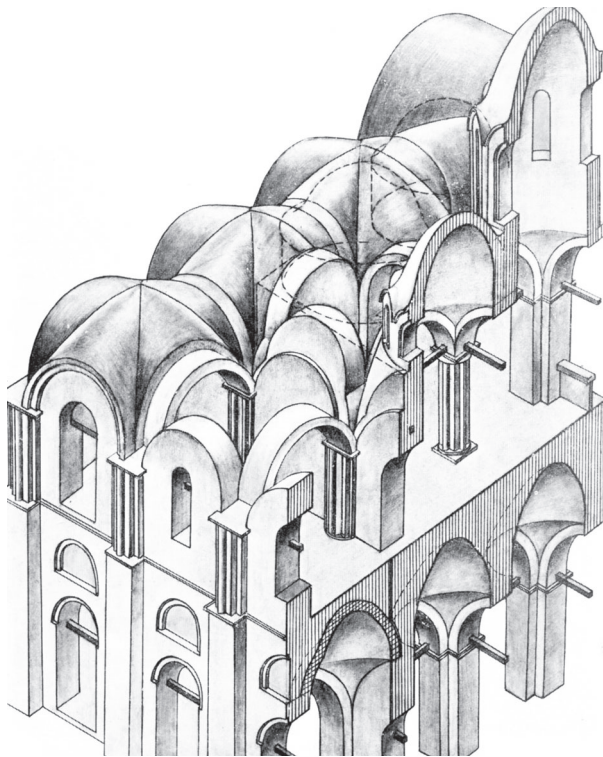
двох десятиліть тому північному торцю трансепта Софії була присвячена стаття І. Дорوفієнко та В. Отченашка. Її автори з певністю кваліфікують фрагмент тинькування на ньому як залишок фасадного тинькування [7, с. 18]. За даними статті, наповнювачем розчину цього тиньку є цем'янка тонкого помолу, що складає 25–30 % від маси вапняного в'язучого, а також луб'яні волокна та скалки [7, с. 17]. Дрібнодисперсна цем'янка є типовим мінеральним наповнювачем для обмазок фасадних стін, але рослинні компоненти в них не використовуються, а для тиньку внутрішніх фресок вони маже обов'язкові. Не з'ясованим лишається і датування цього тиньку, оскільки луб'яні волокна, про які пишуть автори статті, характерні для фрескового тиньку XII століття, а у фресках XI століття абсолютно переважають січені стебла соломи. У зв'язку із цим підкреслимо, що на відміну від другого поверху південної внутрішньої галереї Софії, дослідженого майже півстоліття тому, другий поверх її північної внутрішньої галереї жодного разу детально не досліджували, і залишків її перекриттів досі ніхто не бачив. Тож перше, що має бути зроблене



Іл. 7. Первинний вигляд Софії Київської після завершення першого етапу будівництва, реконструкція Ю. Асеева і М. Кресального, 1950-ті



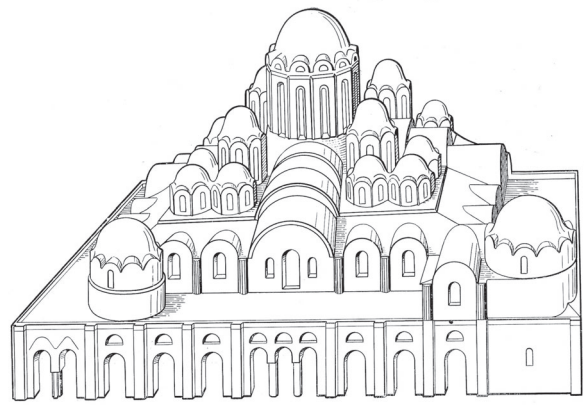
Іл. 8. Первинний вигляд Софії Київської після завершення другого етапу будівництва, реконструкція Ю. Асеева, М. Кресального і В. Волкова, 1950-ті



Іл. 9. Реконструкція перекриття другого поверху внутрішніх галерей Софії Київської, варіант хрещатих склепінь Ю. Асеева, І. Тоцької і Г. Штендера (за публікацією авторів [4, рис. 18])

при подальшому вивченні перекриттів другого поверху внутрішніх галерей це зондування їхніх залишків на північній стороні.

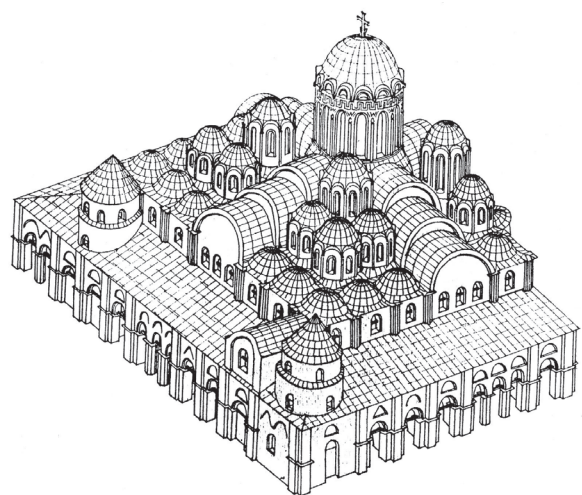
Звернімося до досліджень недавнього минулого, які дали цікаві результати. У 2013–2014 роках у процесі профілактичної консервації мозаїк, розташованих у підкупольному просторі Софії, на північно-західному підкупольному стовпі було видалено старе реставраційне тонування. Під ним були виявлені фрагменти фрески, яка у верхніх частинах перекривається мозаїчними орнаментальними фризами (іл. 12). Таким чином з'ясувалося, що мозаїчна декорація північно-західного стовпа не була на ньому первинною, а замінила фреску, якою цей стовп було розписано до того, як на ньому з'явилася мозаїка. Проведені зондажні дослідження в інших частинах підкупольного простору виявили ще кілька ділянок, де мозаїка перекриває не до кінця зрубаний первинний фресковий розпис [10, с. 91–103]. Це відкриття спростувало традиційну точку зору, за якою робота над фресками у Софії Київській розпочалася після того, як були завершені усі її мозаїки [15, с. 26, 38, прим. 4, 125; 16, с. 65]. Стало очевидно, що принаймні якась частина мозаїчної декорації підкупольного простору з'явилася після того, як в соборі вже існували фрески. Це підтвердило думку дослідниці софійських мозаїк В. Левицької, яка в 1960-х роках писала, що мозаїки підкупольного кільця були останнім етапом роботи над мозаїчним ансамблем Софії. Таку думку вона аргументувала колористичними відмінностями мозаїк підкупольного кільця порівняно



Іл. 10. Вигляд Софії Київської з хрещатими склепіннями другого поверху внутрішніх галерей, реконструкція Ю. Асеева, І. Тоцької і Г. Штендера (за публікацією авторів [4, рис. 22])

з останнім мозаїчним ансамблем, а також нижчою якістю смальтового матеріалу, який використовувався у цій частині [23, с. 78, 182–183]. На нинішній стадії досліджень цей висновок В. Левицької доповнюється новими даними, які свідчать, що мозаїки підкупольного кільця були не лише останнім етапом виконання мозаїчного ансамблю, але етапом часткового оновлення вже існуючої декорації софійського інтер'єра із заміною деяких раніше виконаних фресок мозаїками. Консерваційні роботи 2013–2014 років не охопили вівтаря Софії, але з рихтовань, встановлених у підкупольному просторі, були оглянуті фрагменти мозаїк, які збереглися на північній стіні вівтарної віми. За якістю набору деякі з цих фрагментів подібні до ділянок мозаїк західної пари підкупольних стовпів. Тому не виключено, що ці фрагменти є залишками мозаїк, які замінили первинні фрескові розписи, якими могла бути розписана вівтарна частина до появи в ній мозаїчної декорації.

На сьогодні це лише гіпотеза, однак зовсім недавно з'явилися факти, які до певної міри можуть розглядатися



Іл. 11. Вигляд Софії Київської з купольними склепіннями другого поверху внутрішніх галерей, реконструкція Г. Логвина (за публікацією автора [26, рис. 33])

як дотичне її підтвердження. У 2021 році перед східним торцем північної зовнішньої галереї Софії археологи Т. Бобровський і В. Козюба розкопали залишки великої апсиди, площа якої співмірна площі апсиди головного софійського вівтаря (іл. 13). Розміри збережених нижніх рядів плінфи стіни апсиди збігаються з розмірами плінфи XI століття інших частин Софійського собору, що вказує на одночасну побудову цієї апсиди і галереї [6, с. 94–98]. Тож у східній частині північної зовнішньої галереї існувала не погребальна каплиця, як вважалося раніше, а церква з великим вівтарем. По периметру півкола цієї апсиди збереглася основа лави синтрону, який мав ширину до 0,97 м, приблизно таку ж, як дворівневий синтрон в апсиді головного вівтаря. Це свідчить про те, у вівтарі цієї церкви проводилися урочисті архієрейські служби. Але цікавим фактом є те, що синтрон цієї апсиди будувався не одночасно з нею, а через певний проміжок часу. Це засвідчує шар тинькового розчину із залишками фресок у проміжку між муруванням синтрону і стіною апсиди [6, с. 99]. Тобто початково у боковій церкві архієрейські служби проводити не планували. Однак через деякий час, коли церква у галереї і її апсида були розписані фресками, виникла необхідність пристосувати її для архієрейського богослужіння. Така необхідність могла бути викликана тимчасовим припиненням служби у головному вівтарі собору, що найбільш вірогідно могло пов'язуватися з його ремонтом. Припускаємо, що це могло бути доповнення вівтаря новими мозаїками, які потребували встановлення риштовань. Але підтвердити чи спростувати таке припущення можуть лише натурні дослідження вівтарних стін із зондуванням місць стикування мозаїк і фресок. Однак таких зондувань ніхто поки що не проводив, останній раз стіни вівтаря Софії досліджувалися при консервації вівтарних мозаїк у 1953 році [11, с. 231, 232]. Після завершення цієї консервації уся площа його стін і склепіннь, на якій не збереглися мозаїки чи фрески XI століття, була майже суцільно вкрита нейтральним тоном (іл. 14).

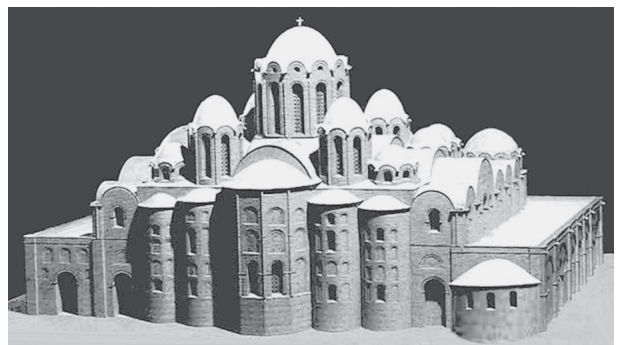
Тут варто пригадати, що у 1983 році реставратор П. Редько проводив зондування схилів вівтарної арки з метою виявлення фрагментів мозаїки (мозаїки схилів цієї арки повністю втрачені, нині на них олійні розписи XIX століття). Залишків мозаїчного набору він не виявив, але збережені шари мозаїчного тиньку з відбитками набору були знайдені. Однак досліджень виявленого мозаїчного тиньку у той час не проводили, та й самі зонди незабаром зашпакували. Однак вівтарна арка є винятково цікавим місцем, оскільки на її східній щоглі існує добре збережений фресковий орнамент, який розділяв мозаїки, що колись розташовувалися на схилах вівтарної арки та у склепінні вівтарної віми. Якщо провести зондування схилів вівтарної арки і відкрити залишки збереженого на ній мозаїчного тиньку, можуть бути виявлені місця його стикування з фрескою, а отже буде з'ясована послідовність виконання обох видів декорації.



Іл. 12. Північно-західний підкупольний стовп з мозаїками, які переривають залишки раніше виконаної фрески

Аналогічні зондажні дослідження мають бути проведені і на стінах та склепіннях віми, де під шаром нейтрального тону можуть бути рештки мозаїчного та фрескового тиньку.

На завершення згадаємо про гіпотезу, висловлену в 1990-х роках І. Тоцькою, яка звернула увагу на нестандартний характер мурування в нішах зовнішньої стіни центральної апсиди Софії Київської і припустила, що початково це були не ніші, а вікна, які пізніше заклали для того, щоб отримати в апсиді площу, необхідну для розміщення мозаїки із зображенням



Іл. 13. Первинний вигляд Софії Київської, реконструкція Ю. Асеева, М. Кресального і В. Волкова, з доповненням апсиди, розкопаної перед зовнішньою північною галереєю у 2021 році (за публікацією Т. Бобровського і В. Кохюби [6, рис. 11, А, В])



Іл. 14. Склепіння і стіни віми головного вітаря Софії Київської, вкриті нейтральним тоном. Сучасний стан

«Євхаристії» [35]. Думку І. Тоцької розвинув О. Лідов, який висловив гіпотезу, що у первинній програмі вітварної декорації Софії Київської «Євхаристія» була відсутня. Вона є пізнішим доповненням, яке з'явилася в часи митрополита Єфрема (1054/1055–1065), коли сюжет «Євхаристії» набуває актуальності, пов'язаної

з полемікою візантійських богословів та латинян стосовно євхаристичного хліба, що особливо загострилася напередодні розколу Церкви на Східну та на Західну (1054) [24, с. 164, прим. 2]. Сьогодні ми не маємо фактів для підтвердження цієї гіпотези, але у світлі результатів останніх досліджень підкупольного простору Софії пошуки у цьому напрямі видаються перспективним.

Висновки. У цій статті не було порушено багатьох важливих тем, зокрема не згадано проблем, пов'язаних із вітварними огорожами. В лопатках арки головного вітаря збереглися замуrowані гнізда від темплону огорожі. В 2014 році гніздо на північній лопатці було звільнене від пізнього мурування, але результати дослідження цього гнізда не опубліковано. Такі замуrowані гнізда існують в лопатках арок бокових приділів. Зондування жодного з них не проводилося, і ми не знаємо, чи це гнізда від темплонів вітварних огорожі, чи в них, можливо, кріпилися дроти для завіс, якими закривалися бокові вітарі. Особливою темою є пізніші доповнення фрескового ансамблю. Деякі доповнення привернули увагу ще на початку минулого століття, і нині вони в літературі детально описані. Інші доповнення побіжно згадуються і досі лишаються недослідженими, хоча вони цікаві в багатьох аспектах. Перераховувати усі місця, які в Софії Київській потребують детального дослідження, у цій статті немає ні можливості, ні потреби. Підкреслимо лиш те, що вирішення жодних проблем, у тому числі проблеми, пов'язаних з датуванням пам'ятки, не може замінити досліджень її матеріально-предметної структури. Такі дослідження повинні бути пріоритетними і саме їхні результати мають бути основою будь-якого теоретичного висновку.

Література

1. Айналов Д., Редин Е. Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. Санкт-Петербург: тип. Имп. Акад. наук, 1889. 182 с.
2. Асеев Ю. С. Архитектура Київської Русі. Київ: Будівельник, 1969. 192 с.
3. Асеев Ю. С. Киевская София и древнерусское зодчество // София Киевская. Материалы исследований. Киев: Будівельник, 1973. С. 13–19.
4. Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М. Исследование галерей киевского Софийского собора // Строительство и архитектура. 1980. № 4. С. 25–26.
5. Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М., Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой половины XIII вв. Москва: Наука, 1988. С. 13–27.
6. Бобровський Т., Козюба В. Відкриття залишків раніше невідомої апсиди першої половини XI століття Софійського собору в Києві // Фортеця. Збірник заповідника Тустань. Львів: Простір-М, 2022. С. 89–103.
7. Дорофійенко І., Отченашко В. Нове в дослідженні Софійського собору в Києві // Студії мистецтвознавчі. 2006. Ч. 1 (13). С. 17–19.
8. Каргер М. К. Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. Москва; Ленинград: АН СССР, 1961. Т. 2. 661 с.
9. Кочев А. И., Древнерусское зодчество конца X — начала XI в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. Москва: Наука, 1987. 319 с.
10. Коренюк Ю., Гуцуляк Р., Шевченко Н. Нові дані до періодизації художнього опорядження Софії Київської // Ruthenica. Щорічник середньовічної історії та археології Східної Європи. К., 2018. Т. XIV. С. 48–103.
11. Коренюк Ю. О. Маловідомі аспекти реставрації мозаїк і фресок Софії Київської середини минулого століття // Ruthenica. Щорічник середньовічної історії та археології Східної Європи. К., 2019. Т. XV. С. 206–249.
12. Кресальний М., Асеев Ю. Нові дослідження Софійського собору // Архитектура і будівництво. 1955. № 1. С. 28, 29.
13. Кресальний М. Й. Софійський заповідник у Києві. Київ: Держбудвидав, 1960. 428 с.

14. Кресальний М. Й. Новые исследования северо-западной башни Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. Москва: Наука, 1972. С. 65–79.
15. Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. Москва: Искусство, 1960. 214 с.
16. Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески. Москва: Искусство, 1973. 112 с.
17. Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. Москва: Наука, 1978. 336 с.
18. Лазарев В. Н. История византийской живописи: в 2 т. Изд. 2. Москва: Искусство, 1986.
19. Лашкарев П. А. Киевская архитектура X — XII века // Труды III Археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 г. Киев: [б. и.], 1878. Т. I. С. 267, 268.
20. Лашкарев П. А. Церковно-археологические очерки исследования и рефераты. Киев: Тип. И. И. Чоколова, 1898. 241 с.
21. Лебединцев П. Г., О св. Софии Киевской // Труды III Археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 г. Киев: [б. и.], 1878. Т. I. С. 67, 68.
22. [Лебединцев П.] П.П.А. Описание Киево-Софийского собора. Киев: Тип. Е. Т. Керер, 1882.
23. Левицкая В. И. О некоторых вопросах набора мозаик Софии Киевской // Византийский временник. 1959. Т. 15. С. 170–183.
24. Лидов А. М. Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после схизмы 1054 г. // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь: К 100-летию Андрея Николаевича Грабара 1896–1999. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1999. С. 155–177.
25. Логвин Г. Софія Київська. Київ: Мистецтво, 1971. 251 с.
26. Логвин Г. Н. Новые наблюдения в Софии Киевской // Культура средневековой Руси. Ленинград: Наука, 1974. С. 154–160.
27. Логвин Г. Н. Новые исследования древнерусской архитектуры // Строительство и архитектура. 1978. № 9. С. 31–39.
28. Матеріали круглого столу «Заснування Софійського собору в Києві: проблеми нових датувань» (7 квітня 2010 р., м. Київ). Київ: [б. в.], 2010.
29. Моргілевський В. І. Київська Софія в світлі нових спостережень // Київ та його околиці в історії і пам'ятках. Київ: Держ. в-во України, 1926. С. 81–108.
30. Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. Киев: [б. и.], 1999. С. 54, 55.
31. Окунев Н. А. Крещальня Софийского собора в Киеве // Записки русской и славянской археологии Русского археологического о-ва. Петроград, 1915. Т. X. С. 113–137.
32. Стріленко Ю. М. Аналіз зразків фрескових та будівельних розчинів Софії Київської // Стародавній Київ. Київ: Наук. думка, 1975. С. 195–201.
33. Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства Санкт-Петербург: Тип. Министерства путей сообщения, 1891. Вып. 4. Христианские древности в памятниках Крыма, Кавказа и Киева. 176 с.
34. Тоцька І. Ф. Про час виникнення галерей Софії Київської // Стародавній Київ. Київ: Наук. думка, 1975. С. 182–194.
35. Тоцька И. Ф. Исследование строительного производства Киевской Софии // Проблемы изучения древнерусского зодчества. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1996, С. 28–29.

References

- Aseev, Yu. (1969). *Arkhitektura Kyivskoi Rusi* [Architecture of Kyivan Rus]. Kyiv: Budivelnik [in Russian].
- Aseev, Yu. (1973). Kyivskaya Sofiya i drevnerusskoe zodchestvo [Saint Sophia of Lyiv and architecture of Ancient Rus]. In *Sofiya Kyivskaya. Materialyi issledovaniy* (pp. 13–19). Kyiv: Budivelnik [in Russian].
- Aseev, Yu., Totska I., & Shtender, G. (1980). Issledovanie galerey Kyivskogo Sofiyskogo sobora [The study of the galleries of Kyiv's Saint Sophia cathedral]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 4, 25–26 [in Russian].
- Aseev, Yu., Totska, I., & Shtender, G. (1988). Novoe o kompozitsionnom zamyisle Sofiyskogo sobora v Kyive [New findings on the compositional idea pf Saint Sophia cathedral in Kyiv]. In *Drevnerusskoe iskusstvo: Khudozhestvennaya kultura X — pervoy poloviny XIII vv.* (pp. 13–27). Moscow: Nauka [in Russian].
- Aynalov, D. & Redin E. (1889). *Kievo-Sofiyskiy sobor. Issledovanie drevney mozaicheskoy i freskovoy zhivopisi* [Kyiv's Saint Sophia cathedral. The study of ancient mosaics and frescoes paintings]. Saint Petersburg: Tip. Imp. Akad. nauk [in Russian].
- Bobrovskiy, T. & Koziuba, V. (2022). Vidkryttia zalyshkiv rannishe nevidomoi apsydy pershoi polovyny XI stolittia Sofiiskoho soboru v Kyievi [The discovery of the remnants of the previously unknown apsis from the first half of the 10th century in the Saint Sophia cathedral in Kyiv]. In *Fortetsia. Zbirnyk zapovidnyka Tustan* (pp. 89–103). Lviv: Prostir-M [in Ukrainian].
- Dorofienko, I. & Otchenashko, V. (2006). Nove v doslidzhenni Sofiiskoho soboru v Kyievi [New findings in the research of Kyiv's Saint Sophia cathedral]. *Studii mystetstvoznavchi*, 1(13), 17–19 [in Ukrainian].
- Karger, M. (1961). *Drevniy Kyiv: Ocherki po istorii materialnoy kulturyi drevnerusskogo goroda* [Ancient Kyiv: The outline of the history of the material culture of the city], vol. 2. Moscow; Leningrad: AN SSSR [in Russian].

- Komech, A. (1987). *Drevnerusskoe zodchestvo kontsa X — nachala XII v.: Vizantiyskoe nasledie i stanovlenie samostoyatelnoy traditsii* [The architecture of the Ancient Rus of the late 10th to the early 12th centuries: A Vyzantian heritage and development of original tradition]. Moscow: Nauka [in Russian].
- Koreniuk, Yu. (2019). Malovidomi aspekty restavratsii mozaik i fresok Sofii Kyivskoi seredyny mynuloho stolittia [Little-known aspects of the mosaics' and frescoes' restoration in the Kyiv's Saint Sophia]. In *Ruthenica. Shchorichnyk serednovichnoi istorii ta arkhеології Skhidnoi Yevropy*, vol. XV (pp. 206–249). Kyiv: (n. p.) [in Ukrainian].
- Koreniuk, Yu., Hutsuliak, R., & Shevchenko, N. (2018). Novi dani do periodyzatsii khudozhnoho oporiadzhennia Sofii Kyivskoi [The new data on the periodization of decorations of Kyiv's Saint Sophia]. In *Ruthenica. Shchorichnyk serednovichnoi istorii ta arkhеології Skhidnoi Yevropy*, vol. XIV (pp. 48–103). Kyiv: (n. p.) [in Ukrainian].
- Kresalniy M. (1972). Novyye issledovaniya severo-zapadnoy bashni Sofii Kyivskoy [The new studies of the north-west tower of Saint Sophia]. In *Drevnerusskoe iskusstvo: Hudozhestvennaya kultura domongolskoy Rusi* (pp. 65–79). Moscow: Nauka [in Russian].
- Kresalniy, M. & Aseev, Yu. (1955). Novi doslidzhennia Sofiiskoho soboru [New studies of the Saint's Sophia cathedral]. *Arkhytektura i budivnytstvo*, 1, 28–29 [in Ukrainian].
- Kresalniy, M. (1960). *Sofiiskiy zapovidnyk u Kyievi* [Saint Sophia cathedral in Kyiv]. Kyiv: Derzhbudvydav [in Ukrainian].
- Lashkarev, P. (1878). Kyivskaya arhitektura X — XII veka [The architecture of Kyiv in 10th–12th centuries]. In *Trudy III Arheologicheskogo sezda v Rossii, byivshego v Kyive v avguste 1874 g.*, vol. I (pp. 267–268). Kyiv: (n. p.) [in Russian].
- Lashkarev, P. (1898). *Tserkovno-arheologicheskie ocherki issledovaniya i referaty* [Outlines, studies, and summaries on the church architecture]. Kyiv: Tip. I. I. Chokolova [in Russian].
- Lazarev, V. (1960). *Mozaiky Sofyy Kyevskoi* [The mosaics of Kyiv's Saint Sophia]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Lazarev, V. (1973). *Drevnerusskie mozaiki i freski* [The mosaics and frescoes of Ancient Rus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Lazarev, V. (1978). *Vizantiyskoe i drevnerusskoe iskusstvo. Stati i materialy* [The art of Vyzantium and Ancient Rus. Articles and materials]. Moscow: Nauka [in Russian].
- Lazarev, V. (1986). *Istoriya vizantiyskoy zhivopisi: v 2 t.* [The history of the Vyzantine painting: in 2 vols.], 2nd ed. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Lebedintsev, P. (1878). O sv. Sofii Kyivskoy [On Kyiv's Saint Sophia]. In *Trudy III Arheologicheskogo sezda v Rossii, byivshego v Kyive v avguste 1874 g.*, vol. 1, (pp. 67–68). Kyiv: (n. p.) [in Russian].
- Levitskaya, V. (1959). O nekotorykh voprosakh nabora mozaik Sofii Kyivskoy [On some problems regarding the setting of the mosaics in the Kyiv's Saint Sophia]. *Vizantiyskiy vremennik*, 15, 170–183 [in Russian].
- Lidov, A. (1999). Obrazy Hrista v hramovoi dekoratsii i vizantiiskaya hristologiya posle shizmy 1054 g. [The images of Christ in the church decorations and Vyzantian chirstology after the 1054 schism]. In *Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantiya i Drevnyaya Rus: K 100-letiyu Andreyi Nikolaevicha Grabara 1896–1999* (pp. 155–177). Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin [in Russian].
- Logvyn, G. (1974). Novyye nablyudeniya v Sofii Kyivskoy [New observations in the Saint Sophia]. In *Kultura srednevekovoy Rusi* (pp. 154–160). Leningrad: Nauka [in Russian].
- Logvyn, G. (1978). Novyye issledovaniya drevnerusskoy arhitektury [The new studies of the architecture of Ancient Rus]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 9, 31–39 [in Russian].
- Lohvyn, G. (1971). *Sofia Kyivska* [Kyiv's Saint Sophia]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Materialy kruhloho stolu "Zasnuvannia Sofiiskoho soboru v Kyievi: problema novykh datuvan"* (7 kvitnia 2010 r., m. Kyiv) (2010). [The materials of the round table "The founding of the Saint Sophia cathedral in Kyiv: The problems of new datings"]. Kyiv: (n. p.) [in Ukrainian].
- Morhilevskiy, V. (1926). Kyivska Sofia v svitli novykh sposterezhen [Kyiv's Saint Sophia in the light of new observations]. In *Kyiv ta yoho okolytsi v istorii i pamiatkakh* (pp. 81–108). Kyiv: Derzh. v-vo Ukrainy [in Ukrainian].
- Nikitenko, N. (1999). *Rus i Vizantiya v monumentalnom komplekse Sofii Kyivskoy: Istoricheskaya problematika* [Rus and Vyzantium in the monumental complex of Saint Sophia in Kyiv: Historical problems]. Kyiv: (n. p.) [in Russian].
- Okunev, N. (1915). Kreschalnya Sofiiskoho sobora v Kyive [Baptistry in the Kyiv's Saint Sophia cathedral]. *Zapiski russkoy i slavyanskoy*

- arheologii Russkogo arheologicheskogo o-va*, X, 113–137 [in Russian].
- P.P.L. [Lebedintsev P.] (1882). *Opisanie Kyivo-Sofiyskogo sobora* [The description of the Saint Sophia cathedral in Kyiv]. Kyiv: Tip. E. T. Kerer [in Russian].
- Strilenko, Yu. (1975). Analiz zrazkiv freskovykh ta budivelnykh rozchyniv Sofii Kyivskoi [The analysis of the samples of the frescoes' solutions and mortars in Saint Sophia in Kyiv]. In *Starodavnii Kyiv* (pp. 195–201). Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].
- Tolstoy, I. & Kondakov, N. (1891). *Russkie drevnosti v pamyatnikah iskusstva*, vol. 4. *Khristianskie drevnosti v pamyatnikah Kryima, Kavkaza i Kieva* [The Russian antiquities in the art monuments. Vol. 4. Christian antiquities in the sites of Crimea, Caucasus, and Kyiv]. Saint Petersburg: Tip. Ministerstva putey soobsheniya [in Russian].
- Totska I. (1975). Pro chas vynyknennia halerei Sofii Kyivskoi [On the time of construction of the galleries in Kyiv's Saint Sophia]. In *Starodavnii Kyiv* (pp. 182–194). Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].
- Totska I. (1996). Issledovanie stroitel'nogo proizvodstva Kyivskoi Sofii [The study of the construction industry of the Kyiv's Saint Sophia]. In *Problemy izucheniya drevnerusskogo zodchestva* [pp. 28–29]. Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin [in Russian].

Koreniuk Yu.

Kyiv's Saint Sophia Cathedral: An Outline of the Research History

Abstract. The paper focuses on the history of the research of Sophia of Kyiv from its first measurements made at the beginning of the 19th century to the present day. Listed are the research problems that emerged at each stage of research, whether solved, unresolved, or polemic. The reconstruction models of Sofia, proposed at different time periods, reflect the ideas of the the original appearance of the temple are reviewed and compared. The results of the research of the Saint Sophia, which changed the traditional conceptions about the order of execution of its mosaics and fresco decorations are analyzed, as well as the publications on the excavations that revealed the previously unknown parts of the cathedral.

Keywords: Saint Sophia of Kyiv, cathedral, foundation walls, overlaps, brickwork, mosaics, frescoes.

Стаття надійшла до редакції 02.07.2023

Світлана Оляніна Svitlana Olianina

Доктор мистецтвознавства, Навчально-науковий видавничо-поліграфічний інститут, НТУУ «Київський політехнічний інститут імені І. Сікорського»

Doctor of Art Studies, Educational and Scientific Institute for Publishing and Printing, National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute"

e-mail: s.olianina@ukr.net | orcid.org/0000-0002-0628-146X

Мистецтво контрреформації на службі православ'я

Зміни художньої концепції українського іконостаса в другій чверті XVII століття

The Counter-Reformation Art Serving the Orthodoxy

The Changes in the Artistic Concept of Ukrainian Iconostasis during the Second Quarter of the 17th Century

Анотація. Проаналізовано причини, які в другій чверті XVII століття зумовили конструктивно-пластичні зміни українських іконостасів і заклали підвалини формування художнього образу українського іконостаса періоду Бароко. Перед серединою XVII століття український іконостас набуває монументальності й ускладненої пластичності трактування фасадної поверхні завдяки введенню розкріпованого ордера, глибоких ніш для ікон і проходів у вітар, а також здобуває винятково багате рельєфне різьблене оздоблення, що в цілому додало просторовості його архітектурній композиції. Зазначені конструктивно-пластичні характеристики іконостасів з'являються в період архієпископської каденції митрополита Петра Могіли та фіксуються в тих іконостасах, створення яких відбувалося за його безпосереднього або непрямого сприяння. У статті висловлено гіпотезу, що концепцію нового художнього образу іконостаса як монументальної та просторової архітектурної рами сформулював Петро Могіла в контексті розгорнутої ним програми з реновації Православної церкви України, яка, зокрема, охоплювала сферу церковного мистецтва та художнього оформлення храмів. Задум Петра Могіли щодо оновлення архітектурного образу іконостаса ґрунтувався на прагненні надати більшої художньої виразності його формам та експресії різьбленому декору. Ці риси на той момент були властиві вітарям католицьких храмів Речі Посполитої, створеним у бароковій стилістиці. Прийоми значного емоційного впливу на вірних, вироблені постриденським мистецтвом як інструмент боротьби католицької церкви з ідеями Реформації, виявилися доречними для православного мистецтва Київської митрополії, яка після Брестської унії зіткнулася з проблемами, схожими на проблеми католицької церкви, що виникли з поширенням Реформації.
Ключові слова: іконостас, конструкція, монументальність, архітектурні форми, концепція.

Постановка проблеми. Стилiстичнi особливостi українського барокового іконостаса давно визначено та неодноразово описано в літературі. Властиві іконостасам другої половини XVII століття риси, такі як монументальність, збільшення пластичності форм та посилення загальної декоративності за рахунок появи об'ємного дерев'яного різьблення, давно означено як вплив стилю бароко. Процес набуття іконостасом нового, барокового архітектурного образу традиційно осмислюють як результат творчої адаптації українськими різьбярами художніх ідей, прийомів і декоративних

мотивів європейського бароко [9, с. 73–94; 3, с. 141–151; 2, с. 368; 35, с. 109]. Очевидно, що суттєві зміни, які відрізняють архітектурно-пластичну композицію барокових іконостасів другої третини XVII століття від іконостасів перших десятиліть XVII сторіччя, відбулися внаслідок переосмислення концепції їхнього художнього образу. Однак ідейні передумови, унаслідок яких ці риси з'явилися на іконостасах доби Бароко, багато в чому залишаються нез'ясованими, що не дає змоги адекватно оцінювати міру впливу стилістичних інновацій серед інших, не менш важливих чинників. Пошук відповідей

щодо суті цих ідей неминуче ставить два головні питання: кому вони належали, і хто сприяв їх утвердженню в церковному мистецтві України.

Як головний літургійний об'єкт православного храму іконостас формувався та змінювався з урахуванням його богослужбових функцій та еволюції теологічної думки. Саме вони, ймовірно, з XIV століття, зумовили розвиток іконостаса як суцільної стіни з ікон, яка замінила відкрити вівтарну огорожу ранньовізантійського періоду [42]. Утім, не лише заповнення іконами вівтарної огорожі та формування їхніх розгорнутих іконографічних програм було теологічно обґрунтовано. Очевидно, таке обґрунтування лежало в основі трансформації конструкції іконостаса, які перетворили його на монументальну раму для ікон, а також визначало репертуар архітектурних елементів і орнаментальних мотивів, призначених його декорувати. Це показують здійснені на теперішній час дослідження архітектурно-пластичної рами українського барокового іконостаса. Вона акумулювала безліч символічних смислів і була важливим інструментом для трансляції актуальних богословських концепцій, що визначали загальну композицію та декоративну програму іконостасів [19].

Очевидно, що використання іконостасів як інструменту візуального богослов'я передбачає провідну участь церковних ієрархів у складанні їхніх проєктів. Однак цей аспект діяльності церковних інтелектуалів України залишається недослідженим, тому з'ясування ролі Церкви у процесі змін українського іконостаса є одним із найважливіших аспектів його вивчення. У зв'язку із цим питання про участь митрополита Петра Могили, видатного церковного діяча та реформатора, у процесі становлення нового художнього образу українського іконостаса у другій чверті XVII століття набуває особливої актуальності.

Мета статті: показати, що зміну художньої концепції українського іконостаса, яка відбулася до середини XVII сторіччя, ініціював митрополит Петро Могила в контексті його реформаторської діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Про пізньосередньовічні іконостаси України відомо небагато, оскільки їхні конструкції не збереглися. Однак, за непрямыми свідченнями, можна зазначити дві їхні основні характеристики: у XV і в першій половині XVI століття іконостаси були невисокими і мали вигляд стіни з двох-трьох ярусів ікон без обрамлень, тобто архітектурно-конструктивну складову іконостаса було приховано.

Щодо висоти цих іконостасів, то можна зробити про неї припущення за доволі повними комплектами іконостасних ікон XV–XVI століть, що збереглися

на Галичині. Відповідно до реконструкцій Іларіона Свенціцького, вона не перевищувала 4 м [26, с. 89–92]. Принагідно зазначимо факт, який далі стане нам у нагоді: збережені царські врата XV–XVI століття мали висоту від 1,1 м до 1,5 м [32, с. 376].

Найвірогідніше, поява обрамлень для ікон і перетворення іконостаса на монументальну різьблену раму відбувається в другій половині XVI століття [19, с. 66–78]. Причини, унаслідок яких змінилася концепція українського іконостаса з безрамної конструкції на рамну, поки що не вивчені, але очевидно, що це стало поворотним моментом подальшої історії його розвитку. Водночас галицькі іконостаси, що збереглися, та їхні фрагменти перших десятиліть XVII століття свідчать, що до того часу іконостаси ще не відрізнялися значною висотою, хоча стали вищими порівняно з попереднім століттям. Наприклад, іконостас П'ятницької церкви у Львові 1610-х років має висоту близько 6 м¹ до розп'яття, іконостас Спасо-Преображенської церкви в Любліні 1633 року — 5,6 м [47]².

Щодо Київського та Чернігівського регіонів, то нечисленні збережені там від початку XVII століття іконостасні ікони та царські врата також не мають значної висоти. Наприклад, храмова ікона святителя Миколая (поч. XVII століття) з іконостаса церкви Миколи Набережного в Києві має розміри 119 x 68 см [30, с. 68, 508]. Це свідчить про спільну для Київської митрополії традицію споруджувати у перших десятиліттях XVII сторіччя пропорційні зросту людини іконостаси, щоб вірянин цілком міг роздивитися ікони верхніх ярусів.

На початку XVII століття також уперше зауважуємо особливості в розвитку архітектурної рами українського іконостаса — вона вже набуває деяких окремих рис просторової структури: його конструкція явно тяжіє до тривимірності, що спостерігаємо в уже згаданому іконостасі П'ятницької церкви у Львові. У ньому ікони апостольського ярусу занурені в ніші, а проходи до вівтаря ведуть через глибокі арки. Однак цей іконостас усе ще залишається плоским екраном, що відокремлює вівтар. У ньому ще немає архітектурного ордера, який з'явиться у наступних десятиліттях і стане неодмінним в оформленні українського іконостаса у XVII–XVIII століттях. Утім, сама по собі поява ордера і трансформація іконостаса в тривимірну конструкцію з об'ємних деталей не перетворила український іконостас на вівтарну огорожу, що вражала уяву глядача (він стане нею у другій половині XVII століття). Наприклад, в іконостасі Спасо-Преображенської церкви в Любліні 1633 року ордер вже є, а колони наявні у двох ярусах: на високих базах у місцевому ярусі та на консолях — в апостольському.

¹ Автор дякує професорові М. Бевзу за надану інформацію про габарити іконостаса П'ятницької церкви у Львові.

² Ми не розглядаємо випадки, коли іконостас в середині XVII століття обмежувався по висоті конфігурацією вівтарної частини храму.

Проте за загальної «пропорційності» іконостаса і, відповідно, «мініатюрності» його ордеру така архітектурна рама не створює сильного емоційного впливу на глядача. Усе зміниться вже в наступних десятиліттях XVIII століття.

Вражаюча монументальність

Упродовж 1630–1640 років відбувається переосмислення засобів виразності та формування нової концепції українського іконостаса. Головним у задумі було надання йому небаченої раніше монументальності у поєднанні з уже засвоєною практикою збагачення структури ордером, об'ємного різьблення та посилення тривимірності всієї конструкції. Центром реалізації нових тенденцій стає Київ. Уявлення про те, які на вигляд були іконостаси, створені за новою концепцією, дають письмові свідчення.

Перші згадки про монументальність українських іконостасів належать до 1654–1655 років. Їх знаходимо у дорожніх нотатках Павла Алеппського. Описи побачених ним іконостасів у головних храмах Києва, а також Київщини та Чернігівщини є єдиним джерелом інформації про ці втрачені пам'ятки. Іконостаси, які особливо вразили його увагу, Павло Алеппський описував надзвичайно докладно. Зокрема, саме таким є опис іконостаса в головному храмі Київської метрополії — Софійському соборі в Києві, який наводимо повністю: *«Іконостас при воротах цих вівтарів пречудовий, величний; ще новий, надзвичайно великий, вражає увагу глядача. Не до снаги нікому описати красу й розмаїття різьблення й позолоти. Царські ворота, заввишки шість ліктів, завширишки два лікті¹, нагадують арку міської брами, як правило, двостулчасті й заглиблені в подобищу склепіння, прикрашені різьбленням і позолотою. На одній стулці зображено срібного лелеку; він продовжав собі дзьобом бік, і кров скапує на лелечат під ним; ніхто не відрізняє це зображення від карбівки. Ікони, числом двадцять, благоліпні, великі, ніби заглиблені в ніші, що їх утворюють товсті бокові колони, різьблені й позолочені. Колони, що обрамлюють ікони Господа та Богородиці з боків, масивні й дуже високі, оздоблені глибоким різьбленням, що відтворює виноградну лозу з лискучими гронами, зеленими й червоними. Над іконостасом і всіма тяблами бачимо вельми широку раму, різьблену й позолочену; вона починається й закінчується над дверима чотирьох вівтарів і має не пряму лінію, а утворює западини. Розп'яття Господа над нею вельми вишуканої роботи; довкола нього, згори донизу, своєрідна різьблена рама, оздоблена маленькими круглястими заскленими іконками святих і апостолів»* [31, с. 168–169].

Цей текст є особливо важливим для нас з кількох причин. По-перше, у ньому описано нещодавно

споруджений головний іконостас (завершений 1644 року [15, с. 13]), поставлений у митрополичому соборі. Статус кафедрального собору перетворював іконостас на програмний твір, зразок для наслідування, схвалений главою церкви, в цьому випадку митрополитом Петром Могилою, який опікувався відновленням Софійського собору і за якого новий іконостас був споруджений.

По-друге, за всієї невизначеності такої характеристики іконостаса як «надзвичайно великий» у цьому тексті дано вказівку на розміри царських врат, яка переконує у значній висоті Софійського іконостаса. У переведенні на сучасну метричну систему висота врат досягала 3 м. Якщо врахувати, що врата мали архітектурне оформлення у вигляді порталу з глибокою аркою, то висота центрального проходу у вівтар була ще більшою. Принагідно зауважимо, що, описуючи іконостас Успенського собору Києво-Печерського монастиря, Павло Алеппський зауважує, що він «пречудовий, однак давній» [31, с. 136] і при цьому жодним словом не зазначає його висоти. Це дозволяє вважати, що його розміри не вразили сирійця.

По-третє, архідиякон наголошує на тривимірності композиції іконостаса, з колонами, зокрема в намісному ярусі, та нішами для ікон. Нарешті останнім важливим свідченням про новаторський зовнішній вигляд Софійського іконостаса є не згадані Павлом Алеппським, але знайдені 1940 року у вівтарній частині собору уламки ліплених гербів митрополита Петра Могили, які прикрашали мурований цоколь [12, с. 113].

Ще більше захоплення висловив Павло Алеппський із приводу іконостаса Троїцького собору Троїцького Густинського монастиря. Потрібно зауважити, що будівництво Троїцького собору відбувалося під безпосереднім патронатом митрополита київського. У 1639 році Петро Могила призначає в Густинський монастир нового ігумена — Іллю Торського, який був монахом Києво-Печерського монастиря, і того ж року митрополит встановлює хрест на місці будівництва нового храму [10, с. 91]. Невдовзі, 1641 року, розпочалося будівництво собору, коштом молдавського господаря Василя Лупула.

Собор завершено та освячено 1644 року, а його іконостас був ще більш приголомшливим і монументальним: *«Іконостас і тябла чарують зір і дивують розум. Досі ми не бачили чогось подібного й рівноцінного; жодній людині не до снаги описати цей іконостас, його обшир, висоту, рясноту позолоти, мальовничість і полиск. Він зводиться від підлоги аж до горішньої частини великої бані; святі ікони, вельми великих розмірів, — це верх малярської досконалості. Їх углиблено в ніші, аби виразніше бачилися їхня краса й дзеркальний полиск їхньої позолоти.*

¹ У перекладі Г. А. Муркоса вказано, що їх ширина 2 і 1/2 ліктя [24, с. 70–71].

Над ними влаштовано дивовижно блискучу раму, на взірець карниза, великого розміру, до неї на блоках підчеплено лампаду. При благоліпних іконах Господа й Владичиці стоять вельми великі, високі, товсті різьблені колони, порожнисті всередині, але здаються суцільними, ніби мистецьки злитовані, не так, як колони Софії Київської, які з тильного боку порожнисті. Їх обвивають лози, золоті пагони звиваються догори, грона — одні червоні, блискучі, інші — незрілі, зелені, звисають, немовби вони — невідомо творіння Боже, тло гладеньке. Колони вивисують від підлоги на висоту зросту...

Різьблення Царських воріт дивовижне, позолота розкішна; їх змайстровано з досконалим мистецтвом, отож вони нічим не відрізняються від золотокутих, сяють і виблискують пречудовою позолотою, а вночі миготять, як блискавиці. Довкола їхньої рами зображено дяконів у стихарях і священників у фелонях. **Ці та інші двоє дверей заввишки сім ліктів**» [31, с. 202–204].

Наведений фрагмент показує, що іконостас Троїцького собору Густинського монастиря було виконано як розвиток тенденцій, закладених іконостасом Софії Київської. Зокрема, можливо, він мав більшу висоту, оскільки важливий маркер його масштабності — висота царських врат, становила 7 ліктів, тобто близько 3,5 м, що ще вище, ніж у Софійському соборі Києва. Надалі, як відомо, розвиток іконостаса пішов саме шляхом збільшення висоти конструкції, наприклад, у другій половині XVII століття висота київських іконостасів могла становити 15 м [33, с. 52], а у XVIII сторіччі найбільші іконостаси досягали вже 20–22 м [17, с. 102; 27, с. 213].

Зразки для наслідування

Описані Павлом Алепським іконостаси України репрезентували новий варіант художнього рішення, який значно відрізняв їх від іконостасів інших країн православної ойкумени. Порівняння з іконостасами Балкан і Молдови, створеними в першій половині XVII століття, показує, що принцип їхньої організації був іншим. Балканські іконостаси у першій половині XVII сторіччя були дерев'яною перегородкою, що складалася з ікон, обрамлених плоскорельєфним різьбленням, яке надавало іконостасу вигляду багатоскладової та щедро декорованої рами. Водночас наявність обрамлень у ікон не завжди означала, що конструктивно іконостас був архітектурною рамою. Верхні ряди тогочасних балканських іконостасів і далі незмінно влаштовували з епістиліїв, обрамлення яких становило єдине ціле із зображеннями, тобто

було суто декоративним і виконувалося у невисокому рельєфі. Навіть якщо обрамлення верхніх рядів було виконано як окрема рамкова конструкція, воно уподібнювалося до обрамлень на епістиліях. У нижній частині іконостаса ікони місцевого ряду вставляли в конструкцію як у раму, але вона мислилася так само площинною, як обрамлення ікон верхнього ярусу. Ніші для намісних ікон і заглиблені аркові проходи у вітвар були відсутні, а замість колон використовували напівколони або просто різьблені стовпчики. Висота таких іконостасів, які здебільшого склалися з намісного ярусу і одного–двох рядів ікон над ним, була невеликою, але завдяки гігантським розп'яттям, що увінчували їх і досягали 3,5–4 м, загальна висота вітварної огорожі подвоювалася¹ [4; 5; 20; 38; 39; 40; 41]. Загалом пам'ятки цього регіону показують, що хоча в оформленні іконостаса на Балканах використовували архітектурні елементи, він не мислився як об'ємна архітектурна конструкція.

Іконостаси Молдавської митрополії наприкінці XVI — у першій половині XVII століття у своєму пластичному вирішенні були схожі на балканські. Кожна ікона мала різьблене обрамлення, виконане в низькому рельєфі, в ніші вони не заглиблювалися, глибокі аркові проходи також були відсутні. Іконостаси увінчувалися таким самим монументальним розп'яттям. Хоча і без нього конструкція іконостаса могла бути високою: у деяких випадках іконостас складався з п'яти ярусів ікон, що перемешувалися високими різьбленими фризами [46]. Колони, як і на Балканах, не були неодмінним елементом оздоблення. Про їхнє існування в іконостасах Молдови Алепський згадує лише одного разу, описуючи іконостас у церкві Успенського монастиря в Яссах (монастир воеводи Бирновського): «Колони біля вітварних дверей прикрашені різьбленням у вигляді виноградних лоз: гілки золоті, грона зелені, а фон яскраво-червоний» [23, с. 68]. Наявність фону свідчить про те, що різьблення було рельєфним, про розміри цих колон нічого не сказано.

Дещо в іншому ключі до цього часу розвинувся російський іконостас. Його характерною рисою з XV століття була значна висота² через збільшення розміру ікон у дійсному ярусі, що досягали 3 м [8, с. 4]. У XVI — першій половині XVII сторіччя іконостаси Московського царства були пласкою стіною з ікон, установлених на горизонтальних тяблах. Ікони не мали обрамлень, але між ними могли бути вставлені вертикальні брусочки чи стовпчики. Така конструкція, покрита розписом чи різьбленням, могла мати 4–6 рядів зображень [1, с. 623].

¹ Очевидно, цим пояснюється зауваження Пала Алепського, який характеризує розміри іконостаса церкви у Василькові: «... іконостас її дуже великий, подібно до іконостасів грецьких» [24, с. 41].

² Описуючи іконостас Успенського собору Московського кремля, Алепський повідомляє, що іконостас вразив його висотою і шириною [25, с. 104]. Іконостас був споруджений за патріарха Никона в 1653 році [Качалова]. Висота іконостаса досягає 16 м, водночас він площинний і має тяблову композицію. Примітно, що з-поміж іконостасів Молдови, Валахії та Московії, лише згадуючи про іконостас Успенського собору Московського кремля, Алепський зауважує монументальність його конструкції.

Отже, ідея тривимірності конструкції іконостаса, яка усталася в Київській митрополії, не могла бути запозиченою з православної традиції. Так само, як і оздоблення іконостаса об'ємним різьбленням, колонами та іншими архітектурними деталями. Однак, якщо порівнювати архітектурно-пластичну організацію українських іконостасів цього часу не з іконостасами інших православних церков, а з вітварями католицьких храмів Речі Посполитої, можна виявити значну схожість. На це раніше вже звертали увагу і пояснювали тим, що ті самі майстри виконували замовлення католицької та православної церкви, що забезпечило природне перенесення художніх форм [1, с. 628]. На наш погляд, це надто спрощений висновок, оскільки він обмежений стилістикою та не враховує контролю Церкви за втіленням догматичних ідей у візуальних образах.

Щодо монументальності, якої набуває український іконостас до середини XVII століття, то її можна пояснити двома абсолютно різними причинами. Це, з одного боку, практика, що поширилася в православному світі, доповнювати іконостас додатковими ярусами ікон — до 5–6 рядів, що збільшувало висоту іконостаса. З іншого боку — інтенсивний розвиток монументальності католицьких вітварів у костелах Речі Посполитої, характерний для 1620–1640-х років. Зупинімося на цьому докладніше.

Новий тип вітваря виник у Речі Посполитій завдяки діяльності місцевих єпископів наприкінці XVI століття як належне оформлення для реформованої посттридентської літургії. Організуючи оновлення інтер'єрів, єпископи рекомендували встановлювати монументальні архітектурні вітварі, подібні до сучасних їм римських зразків. Водночас лекторії (лат. *lectorium*), що перекривали пресвітерію, розбирали, відкриваючи вид на вітвар із центрального нефа [43, с. 146–147]. Іноді нові вітварі набували справді гігантських розмірів. Наприклад, головний вітвар у кафедральній базиліці Пельпайна, створений у 1623–1624 роках — найбільший у Польщі та один із найбільших у Європі, має висоту 25 м [45, с. 146]. Інший вітвар — у костелі св. Катерини у Кракові 1634 року — має висоту 22 м [48], а головний вітвар краківської базиліки Божого тіла 1634 року має 21 м [49].

Зрозуміло, така монументальність католицького вітварного образу, що виникла раптово, та ефект, що нею породжувався, не могли залишитися непоміченими православними Речі Посполитої. Однак хоч би яким наочним був релігійний пафос нового посттридентського мистецтва, його ідеї спонукали до осмислення, а художні прийоми — до адаптації, перш ніж дух бароко міг поринути у православне мистецтво. Перефразовуючи висловлені вище твердження: ідея перетворення іконостаса на грандіозну барокову архітектурну раму мала бути сформульованою та чітко усвідомлюватись для того, щоб отримати реалізацію.

Особливості рецепції

Формуванню нової художньої концепції українського іконостаса передувала унікальна історико-культурна ситуація: Церква східного обряду, православна та греко-католицька, діяла у Польсько-Литовській державі, де панівною конфесією був католицизм. За цих умов, користуючись достатньою свободою, що дозволяла будувати та прикрашати свої храми, Церква східного обряду постійно зазнавала впливу «латинського» світу, пристосовуючи до нього свою «грецьку ідентичність». Розглядаючи релігійне життя України ранньомодерного часу, Борис Ґудзяк зазначає, що перебування у «латинському контексті» ще у XV–XVI століттях вплинуло на теологічні погляди Руської Церкви, які балансували між Сходом та Заходом. Їхньою характерною рисою було збереження невизначеності ставлення до греко-латинських богословських розбіжностей [7, с. 66, 67]. Як зауважує Наталія Яковенко, проявом цього балансування стало стихійне «проникнення католицького богослов'я і догматично-обрядових практик Католицької Церкви до Київської митрополії, було в найзагальнішому вимірі започатковано десь упродовж другої половини XVI ст.» [37, с. 16]. Дослідниця згодна з думкою Бориса Ґудзяка, що поштовхом до цього слід вважати інформаційну революцію, яка настала з поширенням книгодрукування і відкрила православним Київської митрополії «живий дух протестантської Реформації, Контрреформації та Католицької Реформи приголошувив руську спільноту багатством західної богословської, інституційної та пастирської традицій» [7, с. 315]. Отже, на початку XVII сторіччя релігійна ідентичність Київської митрополії вже була напівгрецькою-напівлатинською. Водночас православні в Речі Посполитій, глибоко занурені в католицький контекст, краще за інших у східнохристиянському світі були знайомі з мистецтвом Контрреформації.

Як відомо, церковна реформа Петра Могили, спрямована на оновлення східного християнства, спиралася на стратегію боротьби з протестантськими викликами, вироблену католицькою церквою після Тридентського собору (1545–1563) [34, с. 175–198; 36, с. 190–192]. Митрополит прагнув зміцнити православ'я, використовуючи всі ресурси: церковне будівництво, друкарство, проповіді, реформи обряду. Усвідомлюючи успіхи посттридентських реформ, Петро Могила, безперечно, усвідомлював роль пластичних мистецтв у цьому процесі. Характерні риси мистецтва Контрреформації, такі як перебільшена експресія і прагнення до візуальних ефектів, визначалися його ідеологічною функцією — служити потужним інструментом пропаганди в руках Католицької Церкви. В умовах загостреної міжконфесійної боротьби першої половини XVII сторіччя перед православним мистецтвом у Польсько-Литовській державі стояло схоже завдання. Те, що на її вирішення вже у другій третині XVII століття було кинуте значні інтелектуальні та творчі

зусилля православних, які мешкали у Речі Посполитій, підтверджує вся подальша історія українського барокового мистецтва, яке з не меншим пафосом, ніж західноєвропейське Бароко, утверджувало вчення Грецької Церкви. З урахуванням сказаного, можна припустити, що ідея перетворення церковного мистецтва перебувала у фокусі уваги Петра Могили і він працював над вирішенням багатьох пов'язаних із цим принципових питань. Спробуємо реконструювати його підхід до цієї проблеми.

Як уже зазначалося вище, здійснюючи свою реформаторську діяльність, митрополит спирався на досвід католицької церкви. Ця практика серед іншого мала наслідком створення ним у 1632 році Київського колегіуму, який використовував освітню модель колегії єзуїтів [14, с. 21–24]. Його книги — «Літос» (1644) і «Требник» (1646), які містили пояснення літургійної практики та богословських традицій Православної Церкви, було доповнено католицькою догматикою та чинами богослужінь, запозичених із католицького обряду [11, с. 113]. Очевидно, так само він діяв, коли йшлося про створення нової концепції церковного мистецтва.

Протягом усієї своєї каденції в сані митрополита Петро Могила активно опікувався відновленням і ремонтом київських храмів, багато з яких до початку 1630-х років, коли він очолив Київську митрополію, було розграбовано та занедбано [6, с. 411–463]. Ця діяльність нерозривно пов'язана з організацією внутрішнього простору храмів. Очевидно, розмірковуючи про художнє оформлення відремонтованих церков і оцінюючи ефект оздоблення католицького храму, митрополит вирішує оновити іконостас, надавши йому не менш приголомшливого експресивного вигляду, який мав католицький бароковий вітвар. Для цього до тривимірної конструкції архітектурної рами іконостаса, що вже усталилася, необхідно було додати монументальність, як у польських вітварях. Свідченням того, що Петро Могила глибоко аналізував як художню, так і семантичну складову католицького вітваря, є ініційоване ним нововведення: розміщення герба замовника на пределі іконостаса, що було поширеною практикою у вітварях Речі Посполитої. Водночас у контексті іконографічної програми іконостаса емблематична функція герба заміщувалась на функцію ктиторського портрета з меморіальним значенням [19, с. 235].

Факт концептуальної аналогії у художньому втіленні барокового вітваря та іконостаса, що з'являється за Петра Могили, свідчить про культурне запозичення, в осмисленні якого визначальним є характер рецепції. Реконструювати задум Петра Могили щодо трансформації іконостаса слід у контексті всієї його діяльності як реформатора Руської Церкви і відновника храмів у рамках ідеологічної парадигми «Київ — другий Єрусалим» [11, с. 75–92]. Виховання освяченого священства, виправлення літургійної практики, відновлення

та окраса храмів — все це наближало Київ до бажаного образу «другого Єрусалима». З метою здійснення цієї ідеї й було докладено зусиль для створення нової концепції оформлення літургійного простору, який мав справляти на православних потужний вплив та доносити у візуальних образах нову парадигму.

Повернімося до іконостаса 1640-х у Софійському соборі у Києві. Можливо, він був не першим, але найголовнішим іконостасом для Петра Могили, в якому концентрувалися ідейні пошуки та зусилля митрополита щодо створення нової концепції оформлення літургійного простору. За логікою поступального розвитку культури, появи знакового художнього твору, що є результатом ідейних пошуків, передують менш помітні, етапні твори. Серед іконостасів, які, на наш погляд, могли бути зразками для Петра Могили під час створення проекту іконостаса Софії Київської та стали своєрідною точкою відліку для розробки його задуму, слід виокремити два. Це іконостас Успенської церкви у Львові, який створювався за фінансової підтримки роду Могили (Петро Могила, ще як архимандрит Києво-Печерського монастиря, був присутній на освяченні храму в 1631 році) та іконостас Спасо-Преображенської церкви в Любліні, яку він освятив [18, с. 166]. Перший із них зберігся у дуже перебудованому вигляді, і сьогодні його архітектурно-декоративне оформлення багато в чому втрачене. Однак на те, що цей іконостас мав ефектну архітектурну раму, вказують дві великі кручені колони, поставлені на потужні, далеко винесені вперед консолі, які обрамляють центральну ікону апостольського ярусу. За всієї пошкоженості конструкції іконостаса Успенської церкви Львова, він, мабуть, був задуманий як доволі значний заввишки — його царські врата сягають 280 см. Це майже на метр вище, ніж в іконостасі П'ятницької церкви Львова, де висота царських врат становить 187 см. Архітектурна рама другого іконостаса — у Спасо-Преображенській церкві в Любліні — добре збереглася та вражає пластичністю фасаду, комбінацією поглиблених і виступаючих елементів, особливо колонами в апостольському ярусі, поставленими на великі консолі. Тобто в цих іконостасах спостерігаємо застосування тих прийомів, які матимуть подальший розвиток в іконостасі Софії Київської.

Може здатися, що приписування одній людині, хай і впливовому церковному діячеві та богослову, народження нової концепції іконостаса, яка стане поширеною в Київській митрополії в другій половині XVII століття — припущення надто сміливе, тим більше, що ми не можемо підтвердити його прямими свідченнями, наприклад, письмовими джерелами. Проте історії такі факти відомі. Насамперед тут слід згадати абата Сутерія, автора концепції готичного собору [21]. Щодо іконостаса вже висловлювалися припущення, що формування високого російського іконостаса було результатом духовної реформи, проведеної митрополитом Київським та всієї Русі Кіпріаном (бл. 1330–1406) [16, с. 347]. Московський патріарх Никон

(1605–1681), вважаючи важливим привести російські православні обряди і книги у відповідність до грецьких, проводив свою церковну реформу, що охоплювала і сферу церковного мистецтва. Відомо, що, споруджуючи Ново-Єрусалимський монастир під Москвою, він замовив у Києві мідну копію іконостаса Успенського собору Києво-Печерського монастиря як зразок створення іконостаса для монастирського храму [28, с. 146]. Фотографія цієї мідної копії [22, с. 488] показує, що Никон мав намір принципово змінити художній образ російського іконостаса, перетворивши його на архітектурну раму. Отже, концептуальні перетворення церковного мистецтва здійснюються з ініціативи великих церковних діячів і зазвичай є супутніми розгорнутій ними реформаторській діяльності.

Щодо письмового свідчення про розробку Петром Могилою нової концепції іконостаса — не варто тішитися ілюзіями: такий текст, наприклад, у жанрі докладного опису — навряд чи взагалі міг бути складений. Як зауважує Панофський, великі покровителі мистецтва ніколи не бралися за написання оглядів своїх задумів [21, с. 80]. Винятком є пояснення концепції готичного собору, дане абатом Сугерієм. Утім, і воно лише в найзагальніших рисах описує враження, яке мав викликати новий тип храму [21, с. 105–108]. Однак у текстах Петра Могили можна віднайти непряме свідчення, що вказує на особливу увагу митрополита до архітектурної рами іконостаса. Ідеться про чини освячення церковного начиння, що з'явилися в його «Требнику» 1646 року. Серед них є «Чинь бл[агосло]венія новья Ц[е]ркве, или Иконостаса» і «Чинь бл[агосло]венія или ос[вя]щенія Катапетазмы, или

Деисуса, сі[е] естъ, всехъ Иконъ въ Ц[е]ркви на своемъ месте поставленныхъ» [29, с. 73, 128]. Тобто архітектурну складову митрополит визначив як іконостас, а його іконопис (сукупно) — як деїсус. Зазначимо, що загальну для східних слов'ян середньовічну назву «деїсус» на позначення іконостаса активно вживали й у XVII столітті. Термін «іконостас» витіснив її вже у XVIII сторіччі. [44, с. 36]. Поділ у «Требнику» чинів освячення конструкції та зображень показує нюанси розуміння митрополитом змісту слів «іконостас» і «деїсус» стосовно вітварної огорожі, а також значення конструктивної основи іконостаса, монументальна архітектурна рама якого тепер заслуговує на окреме освячення.

Висновки. Концепцію нового художнього втілення українського іконостаса як монументальної та просторової архітектурної рами сформулював Петро Могила в контексті розгорнутої ним програми з реновації Православної Церкви України, яка, зокрема, стосувалася сфери церковного мистецтва та художнього оформлення храмів. Задум Петра Могили щодо трансформації архітектурного образу іконостаса ґрунтувався на прагненні надати більшій художній виразності його формам та експресії різьбленому декору. Ці риси на той момент були притаманні вітварям католицьких храмів Речі Посполитої, створених у бароковій стилістиці. Вироблені мистецтвом Контрреформації прийоми значного емоційного впливу на вірян як інструмент боротьби католицької церкви з ідеями Реформації виявилися доречними для православного мистецтва Київської митрополії, яка після Брестської унії зіткнулася зі схожими проблемами.

Література

1. Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 621–650.
2. Вечерський В. В. Мистецтво середини XVII — середини XVIII ст. Образотворче мистецтво: Архітектура // Історія українського мистецтва. У 5 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 280–376.
3. Гембарович М. Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва: В 6 т. Київ: УРЕ, 1968. Т. 3. С. 126–151.
4. Гергова И. Иконостас из Погановского монастыря // Ниш и Византия. 2010. VIII. 367–378.
5. Гергова И. Иконостасы от 17 век в Самоковско // Етнос и сакральна география. Годишник на Асоциация «Онґл». София: ИИК «РОД». 2012. Т. 10. С. 141–157, 373–376.
6. Голубев С. Т. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники: (опыт церковно-исторического исследования). Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1898. Т. 2. VII, VI. 524, 498 с.
7. Гудзяк Б. Криза і реформа: Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії. Львів: Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2000. XVI, 426 с.
8. Гусева Э. К. А. Рублев. Из собрания Государственной Третьяковской галереи: [Альбом]. Москва: Изобразительное искусство, 1990. 48 с.
9. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 203 с.
10. Илия (Торский). Русский биографический словарь: в 25 томах. Санкт-Петербург: Тип. Главного управления уделов, 1897. Т. 8. 756 с.
11. Ісіченко (Ігор, архієпископ). Духовні виміри богословського тексту: літературознавчі дослідження. Харків: Акта, 2016. 592 с.
12. Каргер М. К. Древний Киев. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 2. 661 с.
13. Качалова И. Я. К Истории ныне существующего иконостаса Успенского собора // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Москва: Советский художник, 1976. Вып. II. С. 104–108.
14. Кметь В. Дух О. «Ratio Studiorum» в історії європейської та української освіти // Ratio Studiorum: Уклад студій Товариства Ісусового. Система єзуїтської освіти (Серія Studia rationis). Львів: Свічадо, 2008. С. 7–31.
15. Лебединцев П. Г. Описание Киево-Софийского кафедрального собора. Киев: Тип. Е. Т. Керер, 1882. 101 с.

16. Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. Москва: Феория, 2014. 405 с.
17. Логвин Г. Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 462 с.
18. Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30–40-х рр. XVII ст. // Вісник Львів. ун-ту. Серія Мистецтво. 2003. Вип. 3. С. 161–171.
19. Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія. Київ: АртЕк, 2019. 400 с.
20. Пажіћ П. Иконостас манастира Благовештења Рудничког. Saopštenja, 1983. № 15. С. 249–255.
21. Панофский Э. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре средневековья. Киев: Христианское братство «Путь к Истине», 1992. С. 79–118.
22. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии: Южнорусские иконы. Киев: тип. С. В. Кульженко, 1913. Вып. III. 49 с.
23. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским; пер. с араб. Г. А. Муркоса. Москва: Университетская тип., 1896. Вып. 1. Кн. I–III. 156 с.
24. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским; пер. с араб. Г. А. Муркоса. Москва: Университетская тип., 1897. Вып. 2. Кн. IV–VI. 202 с.
25. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским; пер. с араб. Г. А. Муркоса. Москва: Университетская тип., 1898. Вып. 3. Кн. VII–IX. 208 с.
26. Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. Львів: Печатня оо. Василяян, 1928. 100 с.
27. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської лаври: До історії архітектурно-археологічного дослідження та проекту відбудови. Київ: Свято-Успенська Києво-Печерська лавра, 2000. 232 с.
28. Таранушенко С. А. Український іконостас // Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. Львів: НТШ, 1994. Т. 227 (CCXXVII). С. 141–164.
29. Требник митрополита Петра Могили: (Київ 1646), Репринт: у 2 т. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 1996. Т. 2. 816 с.
30. Українська ікона XI–XVIII століть: альбом / Л. Міляєва за участю М. Гелитович. Київ: [s. n.], 2007. 525, [2] с.
31. Халебський П. Україна — земля козаків: Подорожній щоденник / Упоряд. М. О. Рябий. Київ: Ярославів Вал, 2009. 293 с.
32. Царські врата українських іконостасів: альбом. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. 386 с.
33. Шамурина З. Киев; Репринтне відтворення видання 1912. Київ: ПВП «Задруга», 2006. 85 с.
34. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом Львів: Інститут історії Церкви ЛБА. 2001. 269 с.
35. Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці / Упоряд., вст. ст. В. Ульяновського. Київ: Либідь, 1995. 288 с.
36. Яковенко Н. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. Київ: Генеза, 1997. 380 с.
37. Яковенко Н. Українська культура XVII ст. як пошук «третього шляху» // Шлях у чотири століття: матеріали Міжнар. наук. конф. «AD Fontes — до джерел» до 400-ї річниці заснування Києво-Могилянської академії, 12–14 жовтня 2015 року. Київ: [НаУКМА], 2016. С. 12–23.
38. Торовић-Љубинковић М. Средњевековни дуборез у источним областима Југославије. Београд: Naučno delo, 1965. 263 с.
39. Торовић-Љубинковић М. Дуборезни иконостаси XVII века на Светој Гори // Хиландарски зборник. Београд, 1966. Т. I. С. 119–137.
40. Лиакос Δ., Η ξυλόγλυπτική στο Άγιον Όρος των 16° και 17° αιώνα: από την πρώτη παραγωγή και τα επεισόκτα έργα στους μοναχούς τεχνίτες // Αθωνικά Τετράδια. 2014. № 1. Ο. 99–107.
41. Χατζητρήφωνος Ε. Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού της μονής Βλατάδων // Θεσσαλονίκη. 1985. Τ. I. Ο. 451–484.
42. Epstein A. W., The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // Journal of the British Archaeological Association. 1981. № 134. Pp. 1–28.
43. Krasny P. Sztuka w Rzeczypospolitej w latach 1587–1668 // Świat polskich Wazów. Eseje. Warszawa: Arx Regia — Wydawnictwo Zamku Królewskiego w Warszawie, 2019. S. 133–155.
44. Konstantynowicz J. B. Ikonostasis. Studien und Forschungen. Erster Band. Lwow (Lemberg): Buchhandlung der Ševčenko Gesellschaft der Wissenschaften. 1939, 275 s.
45. Laddach A. Yes, neurons and the brain perception of historical artworks in the way of sanctification // European Journal of Science and Theology. 2022. Vol. 18. No. 6. Pp. 141–158.
46. Sabados M. L'iconostase de Moldovița: un repère dans l'évolution de l'iconostase moldave // Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art. 2008. Vol. VI. Pp. 27–43.
47. Gulbińska-Konopa U. Ikonostas cerkwi Przemienienia Pańskiego w Lublinie. Ośrodek „Brama Grodzka — Teatr NN”. URL: <https://teatrn.pl/leksykon/artykuly/ikonostas-cerkwi-przemienienia-panskiego-w-lublinie/> (дата звернення: 04.07.2023).
48. Koniec konserwacji ołtarza w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Portal historyczne Dzieje.pl. No date. URL: <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/koniec-konserwacji-oltarza-w-kościel-sw-katarzyny-w-krakowie> (дата звернення: 04.07.2023).
49. Ołtarz główny. Parafia Bożego Ciała w Krakowie. URL: <http://www.bozeczialo.net/index.php/bazylika/przewodniki-menu/przewodnik-bazylika/269-oltarz-przewodnik> (дата звернення: 04.07.2023).

References

Buseva-Davyidova, I. (2000). Russkiy ikonostas XVII veka: genezis tipa i itogi evolyutsii [The Russian

iconostasis of the 17th century: genesis of the type and results of the evolution]. In A. Lidov (Eds.), *Ikonostas*.

- Proishozhdenie — Razvitie — Simvolika* (pp. 621–650). Moscow: Progress-Traditsiya [in Russian].
- Corovic-Ljubinkovic, M. (1965). *Srednjevekovni Duborez U Istocnim Oblastima Jugoslavije* [Medieval woodcarving in the eastern regions of Yugoslavia]. Beograd: Naucno delo [in Serbian].
- Corovic-Ljubinkovic, M. (1966). Duborezni ikonostasi XVII veka na Svetoj Gori [Carved iconostasis of the 17th century on the Mount Athos]. *Hilandarski zbornik, vol. I, 119–137* [in Serbian].
- Dragan, M. (1970). *Ukrainska dekoratyvna rizba XVI–XVIII st.* [Ukrainian decorative carving of the 16th to 18th centuries]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Epstein, A. W. (1981). The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? *Journal of the British Archaeological Association, 134*, 1–28.
- Gergova, I. (2010). Ikonostas iz Poganovskog manastira [Iconostasis of the Poganovo monastery]. *Nish i Vizantija, VIII, 367–378* [in Serbian].
- Gergova, I. (2012). Ikonostasi ot 17 vek v Samokovsko [Iconostasis of the 17th century in Samokovsko]. In *Etnos i sakralna geografija. Godishnik na Asotsiatsiya «Ong'l»* (pp. 141–157, 373–376). Sofiya; IIK “ROD”. T. 10 [in Serbian].
- Golubev, S. (1898). *Kievskiy mitropolit Petr Mogila i ego spodvizhniki: (opyit tserkovno-istoricheskogo issledovaniya)* [Kyiv Metropolitan Petro Mohyla and his disciples: (An attempt of church historical research)], vol. 2. Kyiv: Tip. S. V. Kulzhenko [in Russian].
- Gudziak, B. (2000). *Kryza i reforma: Kyivska mytropoliia, Tsarhorodskiy patriarkhat i heneza Berestejskoi unii* [Crisis and Reform: The Kyivan Metropolitanate, the Patriarchate of Constantinople, and the Genesis of the Union of Brest]. Lviv: Instytut Istorii Tserkvy Lvivskoi Bohoslovskoi Akademii [in Ukrainian].
- Gulbińska-Konopa, U. Ikonostas cerkwi Przemienienia Pańskiego w Lublinie. *Ośrodek „Brama Grodzka — Teatr NN”*. Retrieved from: <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/ikonostas-cerkwi-przemienienia-panskiego-w-lublinie/> [in Polish]
- Guseva, E. (1990). *Andrey Rublev. Iz sobraniya Gosudarstvennoy Tretyakovskoy galerei: Albom* [Andrey Rublev. From the collection of the State Tretyakov Gallery: An album]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].
- Hembarovych, M. (1968). Skulptura ta rizblennia [Sculpture and carving]. In *Istoriia ukrainskoho mystetstva: u 6 t.* (pp. 126–151). Kyiv: URE, T. 3 [in Ukrainian].
- Isichenko, I. (2016). *Dukhovni vymiry barokovoho tekstu: Literaturoznavchi doslidzhennia* [Spiritual dimensions of the baroque text: Literary studies]. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
- Kachalova, I. (1976). Istorii nyne suschestvuyushego ikonostasa Uspenskogo sobora [To the history of now existing iconostasis of the Dormition Cathedral]. In *Gosudarstvennyie muzei Moskovskogo Kremlya. Materialy i issledovaniya* (pp. 104–108). Moscow: Sovetskiy hudozhnik. Vyip. II [in Russian].
- Karger, M. (1961). *Drevniy Kiev* [Ancient Kyiv], vol. 2. Moscow; Leningrad: Izd-vo AN SSSR [in Russian].
- Khalebskyi, P. (2009). *Ukraina — zemlia kozakiv: Podorozhnii shchodennyk* [Ukraine — the land of the Cossacks: Travel diary]. Kyiv: Yaroslaviv Val [in Ukrainian].
- Khatzitríphonos, E. (1985). To xilóglipto témplo tou katholikou tis monis Vlatádon. Thessaloníki, I, 451–484 [in Greek].
- Kmet, V. & Dukh, O. (2008). “Ratio Studiorum” v istorii yevropeiskoi ta ukrainskoi osvity [“Ratio Studiorum” in the history of European and Ukrainian education]. In *Ratio Studiorum: Uklad studii Tovarystva Isusovoho. Systema yezuitskoi osvity (Serii Studia ratio-nis)* (pp. 7–31). Lviv: Svichado [in Ukrainian].
- Koniec konserwacji ołtarza w kościele św. Katarzyny w Krakowie. *Portal historyczne Dzieje.pl*. Retrieved from: <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/koniec-konserwacji-oltarza-w-kościelu-sw-katarzyny-w-krakowie> [in Polish]
- Konstantynowicz, J.-B. (1939). *Ikonostasis. Studien und Forschungen. Erster Band*. Lwow (Lemberg): Buchhandlung der Ševčenko Gesellschaft der Wissenschaften [in German].
- Krasny, P. (2019). Sztuka w Rzeczypospolitej w latach 1587–1668. In *Świat polskich Wazów. Eseje* (pp. 133–155). Warszawa: Arx Regia — Wydawnictwo Zamku Królewskiego w Warszawie [in Polish].
- Laddach, A. (2022). Yes, neurons and the brain perception of historical artworks in the way of sanctification. *European Journal of Science and Theology, 18*(6), 141–158.
- Lebedintsev, P. (1882). *Opisanie Kievo-Sofijskogo kafedralnogo sobora* [Description of the Kyiv-Sophia Cathedral]. Kyiv: tip. E. T. Kerer [in Russian].

- Liakos, D. (2014). I xilogliptikí sto Áyion Óros ton 16^o kai 17^o aióna: apó tin próimi paragoyi kai ta epísakta érga stous monakhoús tekhnítes. *Athoniká Tetrádia*, 1, 99–107 [in Greek].
- Lidov, A. (2014). *Ikony. Mir svyatyih obrazov v Vizantii i na Rusi* [Icons. The World of the Holy Images in Byzantium and the Medieval Russia]. Moscow: Feoriya [in Russian].
- Lohvyn, H. (1968). *Po Ukraini: Starodavni mystetski pamiatky* [Across Ukraine: Ancient art monuments]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Miliaieva, L. & Helytovych, M. (Eds.). (2007). *Ukrainska ikona XI–XVIII stolit: albom* [Ukrainian icon of the XI–XVIII centuries: An album]. Kyiv: (n. p.) [in Ukrainian].
- Miliaieva, L. (2003). Mytropolyt Petro Mohyla i mystetstvo Kyieva 30-40-kh rr. XVII st. [Metropolitan Petro Mohyla and Kyiv art of the 1630–1640s]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiá mystetstvo*, 3, 161–171 [in Ukrainian].
- Murkos, G. (Ed.). (1896). *Puteshestvie antiohiyskogo patriarha Makariya v Rossiyu v polovine XVII veka, opisannoe ego synom, arhidiaonom Pavlom Aleppskim* [The journey of Patriarch Macarius of Antioch to Russia in the middle of the XVII century, described by his son, Archdeacon Paul of Aleppo], issue 1, books I–III. Moscow: Universitetskaya tip. [in Russian].
- Murkos, G. (Ed.). (1897). *Puteshestvie antiohiyskogo patriarha Makariya v Rossiyu v polovine XVII veka, opisannoe ego synom, arhidiaonom Pavlom Aleppskim* [The journey of Patriarch Macarius of Antioch to Russia in the middle of the 17th century, described by his son, Archdeacon Paul of Aleppo] issue 2, books IV–VI. Moscow: Universitetskaya tip. [in Russian].
- Murkos, G. (Ed.). (1898). *Puteshestvie antiohiyskogo patriarha Makariya v Rossiyu v polovine XVII veka, opisannoe ego synom, arhidiaonom Pavlom Aleppskim* [The journey of Patriarch Macarius of Antioch to Russia in the middle of the 17th century, described by his son, Archdeacon Paul of Aleppo] issue 3, books VII–IX. Moscow: Universitetskaya tip. [in Russian].
- Oliana, S. (2019). *Ukrainskyi ikonostas. Symbolichna struktura ta ikonolohiia* [Ukrainian Iconostasis: Symbolism And Iconology]. Kyiv: ArtEk [in Ukrainian].
- Ołtarz główny (n. d.). *Parafia Bożego Ciała w Krakowie*. Retrieved from: <http://www.bozECIALO.net/index.php/bazylika/przewodniki-menu/przewodnik-bazylika/269-oltarz-przewodnik> [in Polish].
- Panofskiy, E. (1992). Abbat Syuzher i abbatstvo Sen-Deni [Abbot Suger and the Abbey of St. Denis]. In *Bogoslovie v kulture srednevekoyá* (pp. 79–118). Kyiv: Hristianskoe bratstvo “Put k Istine” [in Russian].
- Pazhih, P. (1983). Ikonostas manastira Blagoveshtenya Rudnichkog [Iconostasis of the Monastery of Annunciation Rudničkog]. *Saopštenja*, 15, 249–255.
- Petrov, N. (1913). *Albom dostoprimechatelnostey Tserkovno-archeologicheskogo muzeya pri Kievskoy duhovnoy akademii: Yuzhnorusskie ikony* [The album of curiosities of the Church and Archeological Museum of the Kyiv Theological Academy: The icons of the Southern Russia], issue 3. Kyiv: tip. S. V. Kulzhenko [in Russian].
- Polovtsov A. (Ed.). (1897). Iliya (Torskiy). In *Russkiy biograficheskiy slovar: v 25 tomah*, vol. 8 (p. 91). Saint-Petersburg: Tip. Glavnogo upravleniya udelov [in Russian].
- Sabados, M. (2008). L'iconostase de Moldovița: un repère dans l'évolution de l'iconostase moldave. *Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art*, VI, 27–43 [in French].
- Shamuryna, Z. (2006). *Kyev. Repryntne vidtvoennia vydannia 1912* [Kyiv; Reprint reproduction of the 1912 edition]. Kyiv: PVP “Zadruha” [in Russian].
- Shcherbakivskiy, V. (1995). *Ukrainske mystetstvo: Vybrani neopublikovani pratsi* [Ukrainian art: Selected unpublished works]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Shevchenko, I. (2001). *Ukraina mizh Skhodom i Zakhodom* [Ukraine between East and West]. Lviv: Instytut istorii Tserkvy LBA [in Ukrainian].
- Sitkarova, O. (2000). *Uspenskiy sobor Kyievo-Pecherskoi lavry: Do istorii arkhitekturno-arkheolohichnoho doslidzhennia ta proektu vidbudovy* [Dormition Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra: To the history of architectural and archaeological research and reconstruction project]. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
- Svietsitskiy, I. (1928). *Ikony pypys Halytskoi Ukrainy XV–XVI vikiv* [Iconography of the Galician Ukraine of the 15th–16th centuries]. Lviv: Pechatnia oo. Vasyliian [in Ukrainian].

- Taranushenko, S. (1994). *Ukrainskyi ikonostas* [Ukrainian iconostasis]. *Zapysky NTSh. Pratsi sektsii mystetstvoznavstva*, 227(CCXXVII), 141–164 [in Ukrainian].
- Trebnik mytropolity Petra Mohyla: (Kyiv 1646), Reprint: u 2 t.* (1996). [Euchologion of Petro Mohyla: (Kyiv 1646)], vol. 2. Kyiv: Informatsiino-vydavnychiy tsentr Ukrainskoi Pravoslavnoi Tserkvy [in Ukrainian].
- Vecherskyi, V. (2011). *Mystetstvo seredyny XVII — seredyny XVIII st. Obrazotvorche mystetstvo: Arkhitektura* [Art of the mid-17th — mid-18th centuries. Fine arts: Architecture]. In *Istoriia ukrainskoho mystetstva: u 5 t.*, vol. 3 (pp. 280–376). Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
- Yakovenko, N. (1997). *Narys istorii Ukrainy z naidavnishykh chasiv do kintsia XVIII st.* [Outline of history of Ukraine from Ancient times to the end of 18th century]. Kyiv: Heneza [in Ukrainian].
- Yakovenko, N. (2016). *Ukrainska kultura XVII st. yak poshuk “tretoho shliakhu”* [Ukrainian culture of the 17th century as a search for “the third way”]. *Shliakh u chotyry stolittia: materialy Mizhnar. nauk. konf. “AD Fontes — do dzhherel” do 400-yi richnytsi zasnovannia Kyievo-Mohylianskoï akademii, 12–14 zhovtnia 2015 roku* (pp. 12–23). Kyiv: NaUKMA [in Ukrainian].
- Yurkevych, Y. (Ed.) (2012). *Tsarski vrata ukrainskykh ikonostasiv: albom* [Royal Doors of the Ukrainian iconostases: An album]. Lviv: Instytut kolektsiонерstva ukrainskykh mystetskykh pamiatok pry NTSh [in Ukrainian].

Oliana S.

The Counter-Reformation Art Serving the Orthodoxy: The Changes in the Artistic Concept of Ukrainian Iconostasis during the Second Quarter of the 17th Century

Abstract. The paper analyzes the reasons causing the structural and plastic changes of Ukrainian iconostases during the second quarter of the 17th century and eventually resulting in the Ukrainian iconostasis of the Baroque period. During the period, the iconostasis achieved monumentality and plasticity in the interpretation of the façade side as a result of introduction of the broken entablature, deep niches for icons, and passages to the altar, as well as to exceptionally rich carved decor, which, in general, added spaciousness to its architectural composition. The specified structural and plastic iconostases characteristics appeared when the Metropolitan Petro Mohyla was the archpastor; they are notable in the iconostases built with his direct or indirect assistance. The hypothesis of the paper is that the concept of iconostasis' new artistic image as a monumental and architectural space frame was formulated by Petro Mohyla in the context of the program he developed for the Orthodox Church of Ukraine renovation, which, in particular, included the domain of church art and artistic decoration of temples. Petro Mohyla's idea of the iconostasis architectural image renewal was based on the desire to provide more artistic expressiveness to its form and carved decorations. During the era, these features were characteristic of the Catholic Church altars of the Polish-Lithuanian Commonwealth built in the Baroque style. The methods of significant emotional influence on the congregation developed by the post-Tridentine art as an instrument of the Catholic Church struggling against the Reformation ideas proved to be appropriate for the Kyiv Metropolitan Orthodox art, that, after the Union of Brest, faced the problems similar to those of the Catholic Church, which arose with the spread of the Reformation.

Keywords: iconostasis, construction, monumentality, architectural forms, concept.

Стаття надійшла до редакції 03.07.2023

Мистецтво під час війни:
Концепції. Символи. Стратегії.

*Art in the time of war:
Concepts. Symbols. Strategies.*

Наталія Мусянко

Кандидат філософських наук, провідний науковий співробітник відділу теорії та історії культури, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Natalia Moussienko

Ph.D. in Philosophy, Leading Research Fellow, Department of Theory and History of Art, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: nataliamoussienko@gmail.com | orcid.org/0000-0002-3889-0729

Культурна спадщина України в контексті російсько-української війни

Cultural Heritage of Ukraine in the Context of Russo-Ukrainian War

Анотація. Проаналізовано виклики щодо культурної спадщини у перший рік великомасштабного вторгнення російсько-української війни, з лютого 2022 по лютий 2023 року. Розглянуто стратегічні і тактичні завдання, що постали у ракурсі збереження і відновлення культурної спадщини країни. Підкреслено, що українська культурна спадщина є важливим елементом національної безпеки. Зауважено, що міжнародні організації та світова преса приділяють велику увагу культурній спадщині в Україні під час війни. Теоретико-методологічною основою статті є дослідження фокусу на культурній спадщині у російсько-українській війні у діяльності міжнародних організацій, їхніх документах, допомоги українським захисникам культурної спадщини, а також опрацювання публікацій у західних медіа щодо цього питання, що ними обмінювалися члени «Європа Ностра» у спеціально створеній для цього групі у соціальній мережі. Вивчення вказаного кейс-стаді та досвіду через призму фахової міжнародної організації уможливає висновки для оформлення методичних та методологічних засад для подальшого вивчення культурної спадщини у війні не тільки в Україні, але й для широкого узагальнення. На базі вказаного аналізу можливе надання рекомендацій для національних та міжнародних організацій.

Ключові слова: культурна спадщина, російсько-українська війна, національна безпека.

Постановка проблеми. Російсько-української війна, що триває з 2014 року, і повномасштабна фаза агресії, що розпочалася 24 лютого 2022 року, довели трагічним досвідом, що культура є важливим елементом національної безпеки. Саме таке концептуальне її бачення має лежати в основі національної стратегії відбудови та розвитку України.

Цілеспрямоване знищення культурної спадщини України російським агресором, викрадення музейних колекцій з окупованих територій, розпорощення музейних фондів, а також багато інших проблем ставлять серйозні виклики, окреслюють тактичні та стратегічні задачі щодо збереження та відновлення культурної спадщини України, що перебувають у фокусі уваги міжнародних профільних організацій, академічної спільноти і міжнародних медіа.

Метою статті є аналіз стратегічних і тактичних завдань, що постали перед охоронцями культурної спадщини під час російсько-української війни, а саме першого року повномасштабного вторгнення, а також аналіз діяльності і документів міжнародних організацій та реакції міжнародних медіа на проблематику культурної спадщини у контексті війни.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Від початку повномасштабної агресії тактичними завданнями були і залишаються фізичне збереження музеїв, їхніх колекцій, інших об'єктів культурної спадщини, і найголовніше — життя їхніх охоронців. Міжнародна спільнота надала й надає велику допомогу пакувальними матеріалами, вогнегасниками, генераторами, а також іншими необхідним обладнанням. Це дало змогу частково спакувати колекції й евакуювати їх до безпечних місць, закрити вибиті вікна для збереження приміщень установ культури протягом важкої зими 2022–2023 років, частково обігріти вказані установи для збереження експонатів. Варто зазначити, що музейники, особливо з провінційних, невеликих закладів, рідко коли отримували такі матеріали. А зберігати колекції у відповідний спосіб важливо не тільки під час війни, але й у мирний час.

Міжнародна спільнота постійно моніторить стан культурної спадщини в Україні, про що свідчать документи профільних організацій у відкритому доступі та постійна увага міжнародних медіа, зокрема, таких як британська «Гардіан», американські «Нью-Йорк Таймс», «Поліτικο», спеціалізованих видань з мистецтва тощо.

Тема війни в Україні є у фокусі світових медіа з постійним акцентом на культурну спадщину.

«Європа Ностра», європейська організація, яка 60 років займається культурною спадщиною, ініціювала навесні 2022 року разом Фондом світової спадщини¹ стипендії для охоронців культурної спадщини України², до якої долучилися Міжнародний альянс із захисту спадщини в зонах конфлікту³, ІКОМОС Канади, архітектори Швеції, а також індивідуальні донори. В Україні вказану стипендію адміністрували Штаб порятунку спадщини⁴ й Асоціація випускників Програми імені Фулбрайта в Україні — Українське Фулбрайтівське коло⁵.

Ця стипендія, на відміну від акценту на збереженні колекцій, спрямована насамперед на допомогу безпосередньо охоронцям культурної спадщини, на їхні особисті потреби під час війни. Її було надано як одноразову фінансову підтримку.

Критеріями для відзначення стипендією стали:

- значний внесок у збереження культурної спадщини у воєнній ситуації;
- активна громадянська позиція у збереженні культурної спадщини;
- вияв взаємодопомоги та лідерства з метою збереження культурної спадщини;
- відсутність чи скорочення заробітної плати через війну;
- особливо скрутне становище працівників культури, які живуть і працюють у зоні активних бойових дій.

З весни 2022 по літо 2023 року було реалізовано два тури: стипендіатами стали 238 захисників культурної спадщини: музейники, археологи, архівісти, архітектори, реставратори, бібліотекарі, волонтери. Акцент був зроблений на тих, хто перебував на звільнених й окупованих територіях, під обстрілами, у найбільшій небезпеці.

Варто підкреслити, що міжнародна допомога швидко доходить до реципієнтів саме через громадські / волонтерські організації, адже державні установи виявились неготовими до швидких реакцій на воєнні виклики, зокрема, у сфері культурної спадщини.

У лютому 2023 року на Міжнародному форумі з безпеки культурної спадщини «Війна в Україні: битва за культуру»⁶, який організував Музей Революції Гідності у Києві, за широкої міжнародної участі та підтримки було сформульовано тактичні та стратегічні



Іл. 1. Фотографія картини Е. Дега «Танцівниця в українському вбранні» у Метрополітен музеї, 21.02.2022. Фото Н. Мусієнко

Edgar Degas

French, Paris 1834–1917 Paris

Dancer in Ukrainian Dress, 1899

Pastel over charcoal on tracing paper

In 1899, Degas produced a series of compositions devoted to dancers in Ukrainian folk dress, in which he fused color, line, and interlocking forms to create tapestry-like pictures. Degas called them his “orgies of color.” This figure was excerpted from a fully developed pastel of the same year (private collection), but the present work was almost certainly made by Degas as an independent drawing intended for ready sale. Another work from the series is in the Metropolitan’s Robert Lehman collection (1975.1.166). The subject reflects the surge of French interest in the art and culture of Ukraine, then part of the Russian Empire, following France’s political alliance with that Empire in 1894.

H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929
29.100.556

Іл. 2. Фото опису до картини — де важлива змінена назва, 21.02.2022. Фото Н. Мусієнко

¹ <https://globalheritagefund.org/>

² <https://www.europanostra.org/donate-now-second-phase-of-our-crowdfunding-campaign-in-solidarity-with-ukrainian-heritage-defenders/>

³ <https://www.aliph-foundation.org/>

⁴ <https://www.facebook.com/HERI.Ukraine/>

⁵ <https://www.fulbrightcircle.org.ua/>

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=xw_DWck0TFQ



Іл. 3. Фото пам'ятника Тарасу Шевченку у Києві 09.03.2022
Фото Н. Мусієнко

завдання збереження культурної спадщини під час війни, зроблено висновки після року повномасштабної агресії [2].

Тактичні завдання зосереджуються на фізично-му виживанні як людей, так і установ культури у тяжкі воєнні часи. Водночас культура як основа національної безпеки вимагає формулювати і втілювати завдання стратегічні.

Серед них є такі, що належать винятково до компетенції держави: створення спеціальних військових підрозділів, що займатимуться дослідженням і збереженням культурної спадщини у фронтових зонах, координація різних державних органів щодо дослідження культурної спадщини у прифронтових зонах, створення міжінституційного координаційного центру для напрацювання дієвого алгоритму та створення дорожньої карти дій щодо всіх етапів евакуації рухомих об'єктів культурної спадщини, музейного фонду України.

Визначено необхідність фундаментальних змін всієї системи охорони культурної спадщини, що базувалась на радянських зразках, адже величезні втрати під час війни спонукають до створення нової сучасної, суголосної європейському досвіду моделі. Реалізація стратегічних завдань потребує участі наукової спільноти, громадських організацій, а також залучення міжнародних організацій та експертного середовища.

Українське професійне середовище культурної спадщини зазнало величезних, інколи непоправних втрат.

Інвентаризація культурної спадщини є вагомим складником її зберігання та відновлення. Сюди входять: оцифрування об'єктів, предметів, документації, створення, функціонування і зберігання бази даних; ревізія наявних інструкцій, реєстрів, актуалізація та зведення в єдину систему.

Втілення і розуміння моделі культури як основи національної безпеки можливе можливі завдяки освіті. Зокрема, потрібно відновити та посилити освітні програми у галузі архітектурної реставрації, ініціювати програми обміну досвідом, привести фундаментальні науки до практики роботи з архітектурними пам'ятками, розвивати освітню програму адміністраторів культурної галузі.

Важливим чинником є впорядкування законодавства, зокрема внесення змін до чинного законодавства щодо Цивільного захисту та сфер його діяльності в умовах кризи, а також розробка Закону «Про реставраційну діяльність» та виділення архітектурної реставрації у самостійну галузь.

Нагальним сегментом дослідження культурної спадщини є «українізація» українських майстрів у музеях світу. Це науково-дослідницький проєкт культурної дипломатії має лягти в основу фактичного повернення Україні її митців — вже є позитивні приклади у різних музеях світу. Зокрема, Метрополітен-музей перейменував «Російську танцівницю» Едгара Дега на «Танцівницю в українському вбранні» (іл. 1, 2). Цей напрям потребує копійкою роботи дослідників.

Основні міжнародні організації, що займаються культурною спадщиною, зробили свої висновки з досвіду уроків першого року повномасштабної агресії російсько-української війни, вони викладені у документах і доповідях. ЮНЕСКО акцентувало на захисті культурної спадщини України [30] і боротьбі з незаконним обігом культурних цінностей: запропонувало інструментарій для європейських судових та правоохоронних органів [1]. Адже це питання постає особливо гостро. Європарламент також приділив цьому велику увагу у своєму документі про захист культурної спадщини під час військових конфліктів [31]. Дослідження культури і культурної спадщини України під час війни провела Польща, її Національний інститут культурної спадщини та Польський центр допомоги культурі в Україні [33], воно було і залишається у фокусі багатьох країн світу.

Крім зберігання та евакуації колекцій важливим аспектом стало збереження в різний спосіб пам'ятників у містах України. Найбільше емблематичним стали забезпечені мішками з піском пам'ятники Княгині Ольги у Києві та Дюку Решеле в Одесі. У столиці коштом меценатів було закрито також пам'ятники Тарасу Шевченку, Михайлу Грушевському, Ярославу

Мудрому, засновникам Києва тощо. Такий же процес відбувався в інших містах країни (іл. 3, 4, 5).

Фокус на культурній спадщині України протягом першого року масштабної агресії у західних медіа привернув увагу світової спільноти до цієї проблематики. Ресурсна база дослідження цього питання спирається на комунікацію і обмін матеріалів зі світової, здебільшого англомовної преси щодо культурної спадщини України у війні, якими обмінювалась і які вивчала група експертів «Європа Ностра» у спеціально створеній для цього групі у соціальній мережі.

Наведений нижче аналіз зроблений на матеріалах міжнародних медіа, з лютого 2022 по лютий 2023 року. Серед видань, що постійно акцентували увагу на культурі, треба назвати британську «Гардіан»¹. Заснована у 1821 році як газета, сьогодні — медіаресурс, вже 29 березня 2022 року передала на весь світ повідомлення Маріупольської міської ради, про те, що російські окупанти «звільнили» Маріуполь від його історико-культурної спадщини. Вони викрали та перевезли понад дві тисячі унікальних експонатів із музеїв Маріуполя, зокрема, роботи Архипа Куїнджі та Івана Айвазовського, а також унікальний рукописний сувій Тори та Євангеліє 1811 року, виготовлене у венеційській друкарні для греків Маріуполя.

Газета привернула увагу до попередження міжнародної мистецької організації Гетті² про те, що мільйонам творів мистецтва та пам'ятникам в Україні загрожує пограбування чи бомбардування, наводячи заяву організації: «Матеріальна культурна спадщина світу є нашою спільною спадщиною, ідентичністю та натхненням для всього людства. Культурна спадщина має силу об'єднати нас і є критично важливою для досягнення миру. Вона також надто часто стає об'єктом війни, ще одним способом знищити та захопити суспільство, стираючи його пам'ять» [34].

У фокусі кореспондентів «Гардіан»: Ізобель Кошів та Еда Рама — Харків. Руйнування історичних будівель визнано Міжнародним кримінальним судом військовим злочином. Харків став одним із найбільш постраждалих від початку вторгнення, коли російські війська завдали ударів його багатій архітектурній спадщині. Багато з харків'ян були змушені покинути місто, а ті, хто лишилися, почали каталогізувати руйнування. На момент написання матеріалу — початок травня 2022 року — вже йшлося про список із 68 будівель, що мають архітектурне значення, з яких ЮНЕСКО підтвердила, що 27 були пошкоджені або знищені.

На думку місцевих архітекторів, руйнування міст, його архітектурних пам'яток є частиною кампанії



Іл. 4. Фото пам'ятника Тарасу Шевченку у Києві 25.04.2022.
Фото Н. Мусієнко

терору для залякування населення — щоб воно втекло або здалося. Крім державних органів були уражені архітектурні перлини, які не мали політичного чи військового значення. Проте плани британського архітектора Нормана Фостера, який підготував маніфест про відбудову міста, харківські архітектори вважають за необхідним узгодити перш за все з місцевими фахівцями і через дискусії з мешканцями, «щоб харків'яни цінували те, що ми вже маємо. Цінувати автентичність і відновлювати наш культурний код. Це наша спільна історія» [25].

Важливим є звернення видання у травні 2022 року до теми музеїв під час війни. Зокрема, розповідь про роботу Ігоря Пошивайла, директора Музею Майдану, який очолив збір символів спротиву: від дитячих суконь до коктейлів Молотова, об'єктів, що зберігають трагізм і хоробрість війни для майбутніх поколінь. За твердженням Пошивайла, війна є продовженням Майдану. Музей Майдану збирав артефакти революційного протесту, а тепер збирає артефакту спротиву у війні. «Як для історика, ці часи такі дивні, — каже Пошивайло. — Це суміш турбот про щоденну безпеку та запобіжні заходи; занепокоєння, що на Київ нападуть, застосують ядерну

¹ <https://www.theguardian.com/international>

² Гетті (Getty) — культурна та благодійна установа, яка займається презентацією, збереженням та інтерпретацією світової мистецької спадщини. <https://www.getty.edu/about/>



Іл. 5. Фото пам'ятнику княгині Ользі у Києві, коли з неї знімали захист 06.06.2023. Фото Н. Мусієнко

зброю; але є також відчуття, що ми переживаємо особливо важкий час, і наша робота — зберегти цей момент» [7].

Спадщина України під прямим ударом — продовжує тему Шарлот Муленс у «Гардіан», досліджуючи, чому Росія грабує музеї країни, адже 2000 викрадених творів мистецтва свідчать про бажання Путіна стерти історію нації, як і багатьох інших деспотів до нього. Журналістка розповідає широкому загалу про спротив музейників у Мелітополі і викрадення з місцевого музею колекції скіфського золота. На дату написання тексту — кінець травня 2022 року — російські війська вже знищили або серйозно пошкодили 250 музеїв та установ в Україні. Авторка звертає увагу, що міжнародні організації проводять моніторинг дій зі знищення культурної спадщини України. Лабораторія моніторингу культурної спадщини, якою керує Вірджинський музей природної історії спільно зі Смісонівським інститутом¹, уже зареєструвала понад 110 меморіалів, зруйнованих російською зброєю. Крім крадіжки скіфського золота в Мелітополі, в Маріуполі викрали рукописний сувій Тори і цінне Євангеліє, надруковане у Венеції в 1811 році. Муленс, яка є авторкою книги «Маленька історія мистецтва» (2022), вдається до слушних аналогій, порівнюючи Путіна з іншими диктаторами, які захоплювали мистецтво як засіб переписування культурної історії нації та просування своїх інтересів: у 1937 році Гітлер менш ніж за місяць конфіскував 17 000 творів мистецтва з понад 100 німецьких музеїв. Деякі були показані на його виставці «Дегенеративне мистецтво»,

а багато було знищено. Наполеон вантажив до Парижа шедеври з усієї Європи: класичні скульптури Аполлона Бельведерського та Лаокоона з Італії; «Зняття з хреста» Рубенса з Бельгії. Крадіжки мистецтва відповідають спробам Путіна стерти незалежну історію України та просувати власну експансіоністську модель нової Російської імперії. «Однак є надія — закінчує свій текст Муленс, — що стійкість, яку Україна демонструє у війні, відображається у відповіді країни на цю паралельну атаку на її культуру» [29].

«Гардіан» повідомила своїм читачам і про пошуки виходу з глухого кута ЮНЕСКО, чий відповідальний за внесення об'єктів до списку всесвітньої спадщини Комітет не міг функціонувати протягом місяців багатьох після міжнародної реакції на вторгнення Росії в Україну. Комітет мав зібратися у червні 2022 року в російському місті Казань, але 46 країн, включаючи Францію та Великобританію, бойкотували захід [32].

Водночас «Гардіан» звертається до болючої проблематики ставлення до культурної спадщини в Україні під час війни. Газета порушує питання про порятунок 1000-літніх печер від забудовників у Києві [26]. Йдеться про знахідку печер, які Тимур Бобровський, керівник відділу археології Національного заповідника «Софія Київська», назвав значним відкриттям. Вони схожі на середньовічні монастирські печерні комплекси. Основною проблемою є забезпечити їх від забудовників. Стаття дуже влучно називається «Другий фронт...». Дійсно, це є другим фронтом війни за культурну спадщину.

¹ Smithsonian Institution. <https://www.si.edu/>

Газета «Нью Йорк Таймс»¹ є найстаршою щоденною газетою США, де виходить безперервно з 1851 року. І одою з найпопулярніших, адже сьогодні охоплює велику аудиторію читачів також і в електронному форматі. У травні 2022 року газета написала про поновлення вистав Київського національного театру опери та балету після важких місяців воєнних дій на порозі міста. Київ був майже оточеним російськими солдатами до початку квітня 2022 року, коли вони відступили, залишаючи за собою наслідки масштабних звірств у окупованих ними містах і селах.

Давали оперу Верді «Севільський цирюльник» — був аншлаґ. Це неначе обіцянка, що ми перемаємо. Життя триватиме, а не смерть — пише Валері Хопкінс, посилаючись на киян, які прийшли до театру. Національна опера має понад 1300 місць, але може продати лише 300 квитків, це та кількість людей, які можуть поміститися у гардеробі, який править за бомбосховище. Верхні яруси опери та елітні ложі були порожні [18].

Газета привертає увагу до болючої теми викрадення українського мистецтва — розцінює це як атаку на ідентичність, найбільше пограбування мистецтва з часів нацистів під час Другої світової війни, що має на меті позбавити Україну її культурної спадщини. У Херсоні, на півдні України, українська прокуратура та керівництво музею кажуть, що росіяни вкрали понад 15 000 предметів образотворчого мистецтва та унікальних артефактів, бронзові статуї з парків, книги з наукової бібліотеки. Пограбування навряд чи є випадковою або неналежною поведінкою кількох військовослужбовців, стверджують українські посадовці та міжнародні експерти, або навіть бажанням отримати швидкий прибуток на чорному ринку. Натомість вони вважають, що ці крадіжки є широкомасштабним нападом на українську гордість, культуру та ідентичність, що відповідає імперській позиції президента Росії В. Путіна, який постійно принижував ідею України як окремої нації та використовував її як центральну для обґрунтування вторгнення.

Попри важку війну група українських юристів і мистецтвознавців день і ніч працює над збором доказів для того, що, як вони сподіваються, стане майбутнім переслідуванням злочинів, що викрадають і нищать культурні цінності. Українці також співпрацюють з міжнародними мистецькими організаціями, такими як The Art Loss Register² для відстеження награваних творів. Адже кожен аукціонний дім, який побачить матеріали з України, почне ставити багато запитань [16].

Газета «Політико»³ у березні 2022 року пише, що знищення культурних об'єктів в Україні ставить

під загрозу ідентичність країни. Так, від потужного російського обстрілу у Харкові була сильно пошкоджена будівля оперного театру, загинуло 10 людей. З початку повномасштабного вторгнення 24 лютого ЮНЕСКО зареєструвала щонайменше 120 випадків пошкодження або повного знищення культурних об'єктів, зокрема музеї, історичні будівлі, бібліотеки та релігійні установи, — фіксує Гедеон у «Політико». Варто зазначити, що ці цифри оновлюються постійно — постійно руйнується культурна спадщина. Те, що наводить видання у березні 2022 року, помножилося у рази протягом війни. Збитки набули настільки масштабного характеру, що експерти вважають, що культурну спадщину атакують навмисно, піддаючи ризику саму архітектуру української ідентичності. Вони закликають ООН та уряд США захистити та популяризувати культурну ідентичність України. «Політико» цитує викладача української мови у Колумбійському університеті Юрія Шевчука, який стверджує: «Окрім суто звичайної військової атаки, Росія знає, що більш стратегічним є націлювання на українську культуру з головною метою її знищення. Вони знають, що навіть якщо виграє Україна, але програє українська культура і зникне українська мова, то України не буде». Згідно з Гаазькою конвенцією 1954 року, навмисні напади на культурну спадщину та майно під час війни суперечать міжнародному праву. Оскільки Росія та Україна є серед 133 підписантів, шкода, завдана українським культурним установам, може стати доказом у потенційній справі про військові злочини [15].

Найбільша кількість публікацій щодо культурної спадщини і мистецтва під час війни, зрозуміло, припадає на спеціалізовані видання. Зокрема «Мистецька газета»⁴, щомісячне друковане видання зі щоденними оновленнями в Інтернеті, засноване у 1990 році з базою у Лондоні та Нью-Йорку. На своїх шпальтах газета у травні 2022 року ставить питання, як вторгнення Росії в Україну змінить культурну сцену Східної Європи [28]. Попри смерті і руйнування, причинені війною, зміцнилися культурні зв'язки та співпраця між Україною та рештою світу. Українських митців обговорюють, у них беруть інтерв'ю, їх показують у такому масштабі, який годі було собі уявити до війни, включно з помітним місцем на Венеційській бієнале. Проводяться численні благодійні розпродажі на підтримку України, які підкреслюють автентичність української культури та її мистецьку самобутність, яким загрожує російське вторгнення. Українські куратори та колективи досягають ще більшої впізнаваності. Водночас, наслідком війни стала також ізоляція російської мистецької сцени.

¹ <https://www.nytimes.com/>

² <https://www.artloss.com/>

³ Politico — американська газета, заснована у 2007 році, фокусується на політиці.

⁴ The Art Newspaper. <https://www.theartnewspaper.com/>

Про підтримку війни, зокрема про російській вебсайт, який продає для цього твори мистецтва, серед яких є чимало підробок, пише у газеті Костянтин Акінша [5]. Це в одному своєму дописі автор висвітлює грабування мистецтва в Україні російськими військами, подібно до крадіжок предметів мистецтва нацистами, ніби українське мистецтво ризикує бути «збереженими» шляхом «евакуації». Автор наводить для прикладу масове вивезення артефактів з музеїв Херсона. Грабунок не обмежився Херсонським обласним художнім музеєм імені О. О. Шовкуненка з колекцією українського та російського образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва та Херсонським обласним краєзнавчим музеєм, який розповідає про історію краю з найдавніших часів через його матеріальну культуру. Автор вважає, що важливим міжнародним прецедентом є те, що нідерландський суд вирішив повернути Україні виставку «Крим: золото і таємниці Чорного моря», яка відкрилася в археологічному музеї Алларда Пірсона в Амстердамі незадовго до анексії в березні 2014 року. На неї претендували росіяни.

Що буде з українськими скарбами після так званої евакуації до Росії, залишається незрозумілим. Паралель із вивезенням нацистською Німеччиною музейних колекцій з метою «захисту» вражає, оскільки особлива «легалістична» пристойність евакуації настільки схожа на підхід чиновників Третього Рейху, які приховували своє пограбування під фіговим листком терміново ухвалених «правових норм» [6].

Видання приділяє особливу увагу скоординованим атакам по культурній спадщині України, що зазнає масштабних руйнувань, а також тому, що коаліція організацій працює над наданням доказів навмисного обстрілу її російськими військами. Газета цитує Юлію Мусаковську, українську поетку та перекладачку, яка написала після обстрілу музею Сковороди: «Очевидно, що мета ворога — стерти українську національну ідентичність і культуру шляхом повного знищення нашої спадщини» [35].

Софія Кішківські написала серію матеріалів для «Мистецької газети» щодо культурної спадщини та мистецтва під час російсько-української війни. І це важливо, адже авторка розуміє тему, її контекст. Зокрема Кішківські пише про зруйновані війною українські церкви та культові споруди і те, як священники та волонтери роблять усе можливе, щоб задокументувати руйнування [20]. Журналістка ставить нагальне питання про перепродаж культурних цінностей з України. Адже Міжнародна рада музеїв співпрацює з Інтерполом, щоб створити список, а прикордонні патрулі перебувають у стані «високої готовності», щоб конфіскувати предмети мистецтва, викрадені з українських музеїв [21]. Але чи не запізно? Авторка

інформує про пограбування російськими військами музеїв Херсону [22], а також про знакову виставку українських модерністів, яку представили у Мадриді, після того, як під кулями вивезли з Києва [23]. Очевидно, що видання інформує своїх читачів і про артінтервенції всесвітньовідомого Бенксі у Києві та Україні у листопаді 2022 року [4] (іл. 6), і про те, як війна в Україні відображається на функціонуванні ЮНЕСКО [36].

Мистецтво і культурна спадщина перебувають у фокусі спеціалізованого присвяченого культурі та мистецтву сайті — news.artnet.com.¹ Ресурс інформує про викрадення не тільки музейних цінностей, а також музейних співробітників. Зокрема йдеться про мелітопольський краєзнавчий музей [3].

Питання культурної спадщини під час війни можуть мати свої несподівані аспекти. Так українські бійці територіальної оборони копали траншеї на Чорному морі і знайшли 2500-літні амфорами, які використовували для зберігання та транспортування рідин і сухих вантажів. Амфори були передані до музею [8].

Важливими є свідчення, що попри важкі воєнні часи музеї, розташовані віддалік від лінії фронту, сховавши чи евакуювавши свої основні колекції, починають роботу експозиції мистецтва, народженою під час війни. І відкривають свої двері для публіки. Йдеться зокрема про Львівську національну галерею мистецтв імені Бориса Возницького [10].

Видання інформує, що російська ракета зруйнувала нещодавно відремонтований Палац культури в місті Лозова Харківської області і цитує президента України Володимира Зеленського, який після руйнування росіянами палацу культури оголосив свій вердикт: «Окупанти визначили ворогами культуру, освіту та людяність», — сказав він. «Що в головах людей, які обирають такі цілі?» — написав Зеленський у Telegram. «Абсолютне зло, абсолютна дурість». Його пост супроводжував відео Служби безпеки України, на якому видно, як ракета вдарила по закладу. На кадрах видно, як будівля перетворюється на кратер, а потім її поглинає величезний стовп диму та сміття. Видно, як пішоходи біжать з майданчика; одна попутна машина різко з'їхала з дороги, інша помчала [11].

Видання відстежує дебати щодо участі російських представників у різних міжнародних організаціях з культурної спадщини. Українські музейники мають звинуватити Росію у культурному геноциді. «ІСОМ засуджує навмисне знищення української культурної спадщини та нагадує Росії про її зобов'язання як держави-учасниці Гаазької конвенції та щодо захисту культурних цінностей у конфлікті, — підкреслив президент ІСОМ Альберто Гарландіні. — Навмисне знищення культурної спадщини є військовим злочином і має переслідуватися міжнародним судом» [9].

¹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Artnet>

Матеріали з культурної спадщини під час війни в Україні, якими обмінювались у своїй групі представники «Європа Ностра» з різних країн, включає і публікації іншими мовами, ніж англійська. «Європа Ностра» має дві офіційні мови: англійську та французьку, а також всі учасники групи знають три і більше мов, і подекуди представляли матеріали зі своїх країн. Французькою у групі був поширений матеріал про пограбування окупантами колекції скіфського мистецтва у Мелітополі на Півдні України [14]. Німецькою — про те, що пам'ятки археології в Україні перебувають під загрозою [39] і про руйнування культурних цінностей в Україні. Культуру і людство окупанти визначили ворогами. Сотні культурних цінностей вже були пошкоджені або знищені під час війни в Україні [13]. Відзначається також демонтаж і крадіжка пам'ятників: на Півдні України окупанти демонтують пам'ятники та забирають їх із собою, відступаючи. Статуї та останків князя Потьомкіна у Херсоні вже немає. І це дуже символічно. Бо Потьомкін відіграв велику роль, щоб край став російським [38].

Але очевидно, що більшість матеріалів, якими активно обмінюється вказана група у соціальній мережі, залишається англійською мовою, хоч репрезентує різні країни, з яких походять учасники групи. Так, видання Люксембурга інформують про те, що реконструкція України може коштувати один трильйон євро [40]. Державний сайт уряду Нідерландів інформує про свої плани про проведення конференції по Україні [37]. Чеська журналістка пише про бажання своєї країни взяти участь у спасінні культурної спадщини України [41].

Отже, головними є теми, як українці обороняють свою культурну спадщину від російської руйнації [27], як музейники фіксують нищення культури під час війни в Україні, адже очевидно, що майже всюди, куди росіяни підуть, будуть руйнування [19], як згорів внаслідок обстрілу з боку Росії дерев'яний Всіхсвятський скит у Святогірській Лаврі на Донеччині [17]. І звичайно, про плани відновлення культурної спадщини України, зокрема Харкова [12].

Варто підкреслити, що звучить не тільки підтримка і солідарність України, але й критика стосовно ставлення до культурної спадщини в українському тилу. Відомо, що під час війни у тилу триває руйнування культурної спадщини міст не тільки під час воєнних дій, але й з вини українських забудовників, які тиснуть на законодавця для прийняття сприятливих для них законів, а також, нехтуючи законодавством, руйнують старовинні будівлі. Ця проблема постійно у фокусі української преси і ретранслюється до західних ЗМІ. Матеріал Олександра Коліснеченка на міжнародній платформі «Відкрита демократія» розповідає про різко розкритиковані суспільством законодавчі ініціативи у сфері будівництва та незаконну забудову київського Подола [24].



Іл. 6. Фото роботи Бенксі на Майдані у Києві 01.12. 2022. Фото Н. Мусієнко

Фіксація західними міжнародними інституціями та медіаплатформами не тільки проблем і втрат культурної спадщини України протягом війни, не тільки планів з її відновлення, а також гострої проблеми другого фронту — у тилу, за культурну спадщину — необхідність приведення законодавства у суголосність з європейськими зразками, а також насамперед забезпечити його виконання — є необхідними кроками для усвідомлення важливості культурної спадщини для національної безпеки.

Висновки.

Важкі і трагічні уроки першого року повномасштабного вторгнення російсько-української війни показали, що культурна спадщина, її збереження і відновлення є вагомим складником національної безпеки України. Разом з атакою на українські землі йде атака на ідентичність України з метою позбавлення її культурної спадщини. Навмисне знищення культурної спадщини є військовим злочином і має переслідуватися міжнародним судом згідно з Гаазькою конвенцією 1954 року, а шкода, завдана українським культурним установам, може стати доказом у потенційній справі про військові злочини.

Цілеспрямоване знищення культурної спадщини України російським агресором, викрадення музейних колекцій з окупованих територій, розпорошення музейних фондів, а також багато інших проблем ставлять серйозні виклики, окреслюють тактичні та стратегічні завдання щодо збереження та відновлення культурної спадщини

України, якими опікуються міжнародні профільні організації, академічна спільнота і міжнародні медіа.

Аналіз стратегічних і тактичних завдань, що поставили перед охоронцями культурної спадщини, а також аналіз діяльності і документів міжнародних організацій та реакції міжнародних медіа на проблематику культурної спадщини у контексті війни стверджує підтримку світової спільноти України, водночас звертає увагу на гострі питання щодо збереження культурної спадщини у тилу країни. Опрацьовування публікацій у західних

медіа, що ними обмінювалися члени «Європа Ностра» у спеціально створеній для цього у соціальній мережі групі з культурної спадщини України у війні, а отже вивчення вказаного кейс-стаді та досвіду через призму фахової міжнародної організації, уможливорює висновки для оформлення методичних та методологічних засад для подальшого вивчення культурної спадщини у війні не тільки в Україні, але для широкого узагальнення. На базі вказаного аналізу можливе надання рекомендацій для національних та міжнародних організацій.

Література

1. Боротьба з незаконним обігом культурних цінностей: інструментарій для європейських судових та правоохоронних органів. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384224> (дата звернення: 07.09.2023).
2. Резолюція за підсумками Міжнародного форуму з безпеки культурної спадщини «Війна в Україні: битва за культуру» 8–9 лютого 2023 року. URL: <https://www.maidanmuseum.org/uk/node/2449> (дата звернення: 07.09.2023)
3. A Second Worker at the Melitopol Museum of Local History in Ukraine Has Reportedly Been Abducted by Russian Soldiers. URL: <https://news.artnet.com/art-world/ukraine-museum-kidnap-russia-2109092> (access date: 07.09.2023)
4. Akers T. Banksy shares behind-the-scenes video of his Ukraine interventions. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2022/11/17/banksy-video-ukraine-interventions> (access date: 07.09.2023).
5. Akinsha K. Russians are selling art to fund the war in Ukraine—and not all of it appears to be real. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2022/05/05/russians-selling-art-to-fund-war-ukraineand-fake-kandinsky> (access date: 07.09.2023).
6. Akinsha K. Vladimir Putin's martial law decree has given Russian forces 'legal' cover to loot art in Ukraine. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2022/10/28/vladimir-putin-martial-law-ukraine-looting> (access date: 07.09.2023).
7. Basciano O. We collect symbols of the resistance: the Ukrainian museum working through the war. URL: https://www.theguardian.com/culture/2022/may/19/ukraine-maidan-museum-objects-ihor-poshyvailo-kyiv-cockerel?CMP=share_btn_tw (access date: 07.09.2023).
8. Cascone S. Ukrainian Soldiers Discovered a Trove of Ancient Greek Urns While Digging Trenches in Odessa. URL: <https://news.artnet.com/art-world/ukrainian-soldiers-discover-ancient-amphorae-2116374> (access date: 07.09.2023).
9. Cascone S. Museum Professionals Accuse Russia of Cultural 'Genocide' and Ethics Violations in Ukraine at a Major Industry Conference in Prague. URL: <https://news.artnet.com/art-world/icom-russia-ukraine-prague-general-conference-2163112> (access date: 07.09.2023).
10. Dafoe T. After Hiding Its Prized Collection From Russian Troops, Ukraine's Largest Art Museum Is Reinstalling It in a Show of Resistance The Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery in western Ukraine has already reopened some of its 18 branches. URL: [ukraines-largest-art-museum-reinstalling-collection-2111398](https://news.artnet.com/art-world/ukraines-largest-art-museum-reinstalling-collection-2111398) (access date: 07.09.2023).
11. Dafoe T. Kharkiv's Palace of Culture Was Destroyed by a Russian Missile Attack, Leaving Eight Injured. Ukrainian President Volodymyr Zelensky called the attack an example of "absolute evil. URL: <https://news.artnet.com/art-world/a-ukrainian-palace-of-culture-in-kharkiv-destroyed-2120574> (access date: 07.09.2023).
12. Dege S. Ukraine: How architect Norman Foster aims to rebuild Kharkiv. URL: <https://www.dw.com/en/ukraine-how-architect-norman-foster-aims-to-rebuild-kharkiv/a-64195981> (access date: 07.09.2023).
13. Die Besatzer haben Kultur und Menschlichkeit als Feinde identifiziert. URL: https://www.spiegel.de/kultur/ukraine-krieg-zerstoerte-kulturgueter-a-9ac17254-ded7-41ec-b739-3b4a4a1d4c62?sara_ecid=soci_upd_KsBF0AFjflf0DZCxpPYDCQgO1dEMph (access date: 07.09.2023).
14. Feuillebois V. Pourquoi la Russie pille le patrimoine en Ukraine : l'exemple de la collection volée d'art scythe de Melitopol. URL: <https://www.lejdd.fr/International/pourquoi-la-russie-pille-le-patrimoine-en-ukraine-lexemple-de-la-collection-volee-dart-scythe-de-melitopol-4114963> (access date: 07.09.2023).
15. Gedeon J. Destruction of cultural sites in Ukraine puts country's identity in peril. URL: <https://www.politico.com/news/2022/05/03/destruction-cultural-sites-ukraine-00029655> (access date: 07.09.2023).
16. Gettleman J. and Mykoloshyshyn O. As Russians Steal Ukraine's Art, They Attack Its Identity, Too. URL: <https://www.nytimes.com/2023/01/14/world/asia/ukraine-art-russia-steal.html> (access date: 07.09.2023).
17. Historic wooden Orthodox church burns down in Donetsk monastic complex. URL: <https://www.euronews.com/2022/06/05/historic-wooden-orthodox-church-burns-down-in-donetsk-monastic-complex> (access date: 07.09.2023).
18. Hopkins V. The reopening of the opera in Kyiv is a 'promise that we will prevail. URL: <https://www.nytimes.com/live/2022/05/22/world/russia-ukraine-war/the-reopening-of-the-opera-in-kyiv-is-a-promise-that-we-will-prevail> (access date: 07.09.2023).
19. How museum workers are tracking cultural destruction during the war in Ukraine. URL: <https://www.fastcompany.com/90813290/cultural-destruction-war-ukraine> (access date:).
20. Kishkovsky S. Ukrainian churches and places of worship devastated by war. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2022/07/15/ukrainian-churches-destroyed-war-russia> (access date: 07.09.2023).

21. Kishkovsky S. Ukraine gets emergency Red List for art as evidence mounts of 'trading networks flowing West.' URL: <https://www.theartnewspaper.com/2022/09/09/ukraine-given-red-list-to-fight-looting> (access date: 07.09.2023).
22. Kishkovsky S. Ukrainian forces win back Kherson region—but Russia has reportedly looted its art collection. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2022/11/11/ukraine-wins-back-kherson-russian-looting-art-collection> (access date: 07.09.2023).
23. Kishkovsky S. With additional reporting by Jhala, K. find refuge in Ma-drid exhibition. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2022/11/23/ukrainian-modernist-masterpieces-transported-in-secret-from-kyiv-find-refuge-in-madrid-exhibition> (access date: 07.09.2023).
24. Kolesnichenko O. Ukraine prepares to give free rein to property developers. URL: <https://www.opendemocracy.net/en/odr/ukraine-planning-law-historic-building-demolition-property-developer/> (access date: 07.09.2023).
25. Koshiw I., Ram E. Kharkiv catalogues war's toll on its architectural gems. URL: <https://www.theguardian.com/world/2022/may/05/kharkiv-catalogues-war-toll-on-architectural-gems-historic-buildings-ukraine> (access date: 07.09.2023).
26. Koshiw I. A second front: fight to save 1,000-year-old caves from developers in Ukraine. URL: <https://www.theguardian.com/world/2022/dec/25/a-second-front-fight-to-save-cave-complexes-from-developers-in-ukraine> (access date: 07.09.2023).
27. Kurin R. How Ukrainians are Defending their Cultural Heritage from Russian Destruction. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/ukrainians-defend-their-cultural-heritage-russian-destruction-180981661/> (access date: 07.09.2023).
28. Mdivani N. How Russia's invasion of Ukraine will reshape Eastern Europe's cultural scene. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2022/05/02/russia-invasion-ukraine-reshape-eastern-europe-cultural-scene> (access date: 07.09.2023).
29. Mullins Ch. 'Ukraine's heritage is under direct attack': why Russia is looting the country's museums. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/may/27/ukraine-russia-looting-museums> (access date: 07.09.2023).
30. Protection of cultural property in Ukraine // UNESCO Headquarters 15–16 December 2022. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000383885> (access date: 07.09.2023).
31. Protecting cultural heritage from armed conflicts in Ukraine and beyond. A Study Requested by the CULT Committee. European Parliament. URL: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/733120/IPOL_STU\(2023\)733120_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/733120/IPOL_STU(2023)733120_EN.pdf) (access date: 07.09.2023).
32. Russian resignation will allow UNESCO committee to resume work, source says. URL: <https://www.theguardian.com/world/2022/nov/24/russian-resignation-unesco-committee-resume-work-source> (access date: 07.09.2023).
33. Saving Ukraine's culture. Activity report. National Institute of Cultural Heritage Polish Support Center for Culture in Ukraine. URL: <https://ukraina.nid.pl/wp-content/uploads/2023/03/saving-ukraines-culture-pscreport.pdf> (access date: 07.09.2023).
34. Sauer P. Ukraine accuses Russian forces of seizing 2,000 artworks in Ma-riupol. URL: https://www.theguardian.com/world/2022/apr/29/ukraine-accuses-russian-forces-of-seizing-2000-artworks-in-mariupol?CMP=Share_iOSApp_Other (access date: 07.09.2023).
35. Seymour T., Kishkovsky S. Is Ukraine's cultural heritage under coordinated attack? URL: <https://www.theartnewspaper.com/2022/06/10/is-ukraines-cultural-heritage-under-coordinated-attack> (access date: 07.09.2023).
36. Somers Cocks A. How the war in Ukraine reveals the heightened politics of UNESCO. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2022/12/09/how-the-war-in-ukraine-has-highlighted-the-politicisation-of-unesco> (access date: 07.09.2023).
37. The Netherlands to co-host international accountability conference for Ukraine. Government of the Netherlands. URL: <https://www.government.nl/latest/news/2022/06/13/the-netherlands-to-co-host-international-accountability-conference-for-ukraine> (access date: 07.09.2023).
38. Weigand A. Der Abtransport von Potemkin ist eine Niederlage für die „russische Welt“. URL: <https://www.welt.de/kultur/article241819831/Cherson-Potemkin-und-die-Niederlage-fuer-die-russische-Welt.html> (access date: 07.09.2023).
39. Widmann E. Felsbilder, Heiligtümer und Grabhügel voll Gold: Der Krieg in der Ukraine gefährdet auch unersetzliche archäologische Fundorte. URL: <https://www.nzz.ch/wissenschaft/archaeologie-in-der-ukraine-staetten-sind-gefaehrdet-oder-zerstoert-ld.1683356> (access date: 07.09.2023).
40. Ukraine reconstruction may cost €1 trillion, EIB head says. URL: <https://www.luxtimes.lu/europeanunion/ukraine-reconstruction-may-cost-1-trillion-eib-head-says/1338418.html> (access date: 07.09.2023).
41. Zachová A. Czechia wants to help Ukraine save its cultural heritage. EURACTIV.cz. URL: https://www.euractiv.com/section/politics/short_news/czechia-wants-to-help-ukraine-save-its-cultural-heritage/ (access date: 07.09.2023).
42. Ruble B. A. The Arts of War: Ukrainian Artists Confront Russia. Year One. Columbia University Press, 2023. 170 p.
43. CTRL+S. Спадщина як випрабавання / навук. ред. С. А. Стурейка. ВІЛЬНЯ: Ciklonas, 2022. 182 с.
44. Heritage and Democracy: Crisis, Critique, and Collaboration (Cultural Heritage Studies) / Ed. by Kathryn Lafrenz Samuels, Jon D. Daehnke. University Press of Florida, 2023. 294 p.
45. Mullins C. A Little History of Art. Yale University Press. 2022. 336 p.

References

A Second Worker at the Melitopol Museum of Local History in Ukraine Has Reportedly Been Abducted by Russian Soldiers (2022,

May 5). Retrieved from <https://news.artnet.com/art-world/ukraine-museum-kidnap-russia-2109092>

- Akers, T. (2022, November 17). Banksy shares behind-the-scenes video of his Ukraine interventions. *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com/2022/11/17/banksy-video-ukraine-interventions>
- Akinsha, K. (2022, May 5). Russians are selling art to fund the war in Ukraine—and not all of it appears to be real. *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com/2022/05/05/russians-selling-art-to-fund-war-ukraineand-fake-kandinsky>
- Akinsha, K. (2022, October 10). Vladimir Putin's martial law decree has given Russian forces 'legal' cover to loot art in Ukraine. *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com/2022/10/28/vladimir-putin-martial-law-ukraine-looting>
- Basciano, O. (2022, May 19). We collect symbols of the resistance: the Ukrainian museum working through the war. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/culture/2022/may/19/ukraine-maidan-museum-objects-ihor-poshyvailo-kyiv-cockereel?CMP=share_btn_tw
- Borotba z nezakonnym obihom kulturnykh tsinnosti: instrumentarii dlia yevropeiskykh sudovykh ta pravookhoronnykh orhaniv (2023). [Fighting the illicit trafficking of cultural property: a toolkit for European judiciary and law enforcement]. UNESCO. Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384224> [in Ukrainian].
- Cascone, S. (2022, August 22). *Museum Professionals Accuse Russia of Cultural 'Genocide' and Ethics Violations in Ukraine at a Major Industry Conference in Prague*. Retrieved from <https://news.artnet.com/art-world/icom-russia-ukraine-prague-general-conference-2163112>
- Cascone, S. (2022, May 17). *Ukrainian Soldiers Discovered a Trove of Ancient Greek Urns While Digging Trenches in Odessa*. Retrieved from <https://news.artnet.com/art-world/ukrainian-soldiers-discover-ancient-amphorae-2116374>
- Dafoe, T. (2022, May 24). *Kharkiv's Palace of Culture Was Destroyed by a Russian Missile Attack, Leaving Eight Injured. Ukrainian President Volodymyr Zelenskyy called the attack an example of "absolute evil"*. Retrieved from <https://news.artnet.com/art-world/ukrainian-palace-of-culture-in-kharkiv-destroyed-2120574>
- Dafoe, T. (2022, May 9). *After Hiding Its Prized Collection From Russian Troops, Ukraine's Largest Art Museum Is Reinstalling*
- It in a Show of Resistance. The Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery in western Ukraine has already reopened some of its 18 branches*. Retrieved from <https://news.artnet.com/art-world/ukraines-largest-art-museum-reinstalling-collection-2111398>
- Dege, S. (2022, December 23). Ukraine: How architect Norman Foster aims to rebuild Kharkiv. *DW*. Retrieved from <https://www.dw.com/en/ukraine-how-architect-norman-foster-aims-to-rebuild-kharkiv/a-64195981>
- Die Besatzer haben Kultur und Menschlichkeit als Feinde identifiziert (2022, May 23). Retrieved from https://www.spiegel.de/kultur/ukraine-krieg-zerstoerte-kulturguetter-a-9ac17254-ded7-41ec-b739-3b4a4a1d4c62?sara_ecid=soci_upd_KsBF0AFjflf0DZCxpPYDCQgO1dEMph [in German].
- Feuillebois, V. (2022, June 1). Pourquoi la Russie pille le patrimoine en Ukraine : l'exemple de la collection volée d'art scythe de Melitopol. *Le journal du dimanche*. Retrieved from <https://www.lejdd.fr/International/pourquoi-la-russie-pille-le-patrimoine-en-ukraine-lexemple-de-la-collection-volee-dart-scythe-de-melitopol-4114963> [in French].
- Gedeon, J. (2022, March 5). Destruction of cultural sites in Ukraine puts country's identity in peril. *Politico*. Retrieved from <https://www.politico.com/news/2022/05/03/destruction-cultural-sites-ukraine-00029655>
- Gettleman, J. & Mykolyshyn, O. (2023, January 14). As Russians Steal Ukraine's Art, They Attack Its Identity, Too. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2023/01/14/world/asia/ukraine-art-russia-steal.html>
- Historic wooden Orthodox church burns down in Donetsk monastic complex (2022, June 5). *Euronews*. Retrieved from <https://www.euronews.com/2022/06/05/historic-wooden-orthodox-church-burns-down-in-donetsk-monastic-complex>
- Hopkins, V. (2022, May 21). The reopening of the opera in Kyiv is a 'promise that we will prevail'. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/live/2022/05/22/world/russia-ukraine-war/the-reopening-of-the-opera-in-kyiv-is-a-promise-that-we-will-prevail>

- How museum workers are tracking cultural destruction during the war in Ukraine (2022, June 12). *Fast Company*. Retrieved from <https://www.fastcompany.com/90813290/cultural-destruction-war-ukraine>
- Kishkovsky, S. (2022, November 11). Ukrainian forces win back Kherson region—but Russia has reportedly looted its art collection. *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com/2022/11/11/ukraine-wins-back-kherson-russian-looting-art-collection>
- Kishkovsky, S. (2022, July 15). Ukrainian churches and places of worship devastated by war. *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com/2022/07/15/ukrainian-churches-destroyed-war-russia>
- Kishkovsky, S. (2022, November 23). With additional reporting by Jhala, K. find refuge in Madrid exhibition. *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com/2022/11/23/ukrainian-modernist-masterpieces-transported-in-secret-from-kyiv-find-refuge-in-madrid-exhibition>
- Kishkovsky, S. (2022, September 9). Ukraine gets emergency Red List for art as evidence mounts of 'trading networks flowing West'. *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com/2022/09/09/ukraine-given-red-list-to-fight-looting>
- Kolesnichenko, O. (2022, December 28). *Ukraine prepares to give free rein to property developers*. Retrieved from <https://www.opendemocracy.net/en/odr/ukraine-planning-law-historic-building-demolition-property-developer/>
- Koshiw, I & Ram E. (2022, May 5). *Kharkiv catalogues war's toll on its architectural gems*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/world/2022/may/05/kharkiv-catalogues-war-toll-on-architectural-gems-historic-buildings-ukraine>
- Koshiw, I. (2022, December 25). A second front: fight to save 1,000-year-old caves from developers in Ukraine. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/world/2022/dec/25/a-second-front-fight-to-save-cave-complexes-from-developers-in-ukraine>
- Kurin, R. (2023, February 22). How Ukrainians are Defending their Cultural Heritage from Russian Destruction. *The Smithsonian Magazine*. Retrieved from <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/ukrainians-defend-their-cultural-heritage-russian-destruction-180981661/>
- Lafrenz Samuels, R. & Daehnke J. D. (Eds.). (2023). *Heritage and Democracy: Crisis, Critique, and Collaboration (Cultural Heritage Studies)*. University Press of Florida.
- Mdivani, N. (2022, May 3). How Russia's invasion of Ukraine will reshape Eastern Europe's cultural scene. *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com/2022/05/02/russia-invasion-ukraine-reshape-eastern-europe-cultural-scene>
- Mullins, C. (2022). *A Little History of Art*. Yale University Press.
- Mullins, C. (2022, May 27). 'Ukraine's heritage is under direct attack': why Russia is looting the country's museums. Retrieved from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/may/27/ukraine-russia-looting-museums>
- Protecting cultural heritage from armed conflicts in Ukraine and beyond. Study Requested by the CULT Committee (2023). *European Parliament*. Retrieved from [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/733120/IPOL_STU\(2023\)733120_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/733120/IPOL_STU(2023)733120_EN.pdf)
- Protection of cultural property in Ukraine (2022). *UNESCO*. Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000383885>
- Rezoliutsiia za pidsumkamy Mizhnarodnoho forumu z bezpeky kulturnoi spadshchyny "Viina v Ukraini: bytva za kulturu" 8–9 liutoho 2023 roku (2023, April 19). [Resolution summarizing the International Forum on Safety of Cultural Heritage "War in Ukraine: The Battle for Culture," February 8–9, 2023]. Retrieved from <https://www.maidanmuseum.org/uk/node/2449> [in Ukrainian].
- Ruble, B. A. (2023). *The Arts of War: Ukrainian Artists Confront Russia. Year One*. ibidem Press.
- Russian resignation will allow UNESCO committee to resume work, source says (2022, November, 24). *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/world/2022/nov/24/russian-resignation-unesco-committee-resume-work-source>
- Sauer, P. (2022, April 29). Ukraine accuses Russian forces of seizing 2,000 artworks in Mariupol. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/world/2022/apr/29/ukraine-accuses-russian-forces-of-seizing-2000-art-works-in-mariupol?CMP=Share_iOSApp_Other
- Saving Ukraine's culture. Activity report (2023). *National Institute of Cultural Heritage Polish Support Center for Culture in Ukraine*. Retrieved

- from <https://ukraina.nid.pl/wp-content/uploads/2023/03/saving-ukraines-culture-pscreport.pdf>
- Seymour, T. & Kishkovsky, S. (2022, June 10). Is Ukraine's cultural heritage under coordinated attack? *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com/2022/06/10/is-ukraines-cultural-heritage-under-coordinated-attack>
- Somers Cocks, A. (2022, December 9). How the war in Ukraine reveals the heightened politics of UNESCO. *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com/2022/12/09/how-the-war-in-ukraine-has-highlighted-the-politicisation-of-unesco>
- Stureika, S. (Ed.). (2022). CTRL+S. *Spadshchyna yak veprabavanne* [CTRL+S. Heritage as a challenge]. Vilnius: Ciklonas [in Belorussian].
- The Netherlands to co-host international accountability conference for Ukraine (2022, May 13). *Government of the Netherlands*. Retrieved from <https://www.government.nl/latest/news/2022/06/13/the-netherlands-to-co-host-international-accountability-conference-for-ukraine>
- Ukraine reconstruction may cost €1 trillion, EIB head says (2022, June 21). Retrieved from <https://www.luxtimes.lu/europea-union/ukraine-reconstruction-may-cost-1-trillion-eib-head-says/1338418.html>
- Weigand, A. (2022, October 29). Der Abtransport von Potemkin ist eine Niederlage für die „russischeWelt“. *Welt*. Retrieved from <https://www.welt.de/kultur/article241819831/Cherson-Potemkin-und-die-Niederlage-fuer-die-russische-Welt.html> [in German].
- Widmann, E. (2022, May 16). Felsbilder, Heiligtümer und Grabhügel voll Gold: Der Krieg in der Ukraine gefährdet auch unersetzliche archäologische Fundorte. Retrieved from <https://www.nzz.ch/wissenschaft/archaeologie-in-der-ukraine-staetten-sind-gefaehrdet-oder-zerstoert-ld.1683356> [in German].
- Zachová, A. (2022, June 30). Czechia wants to help Ukraine save its cultural heritage. *EURACTIV.cz*. Retrieved from https://www.euractiv.com/section/politics/short_news/czechia-wants-to-help-ukraine-save-its-cultural-heritage/

Moussienko N.

Cultural Heritage of Ukraine in the Context of Russo-Ukrainian War

Abstract. The difficult and tragic lessons learned of the first year of the full-scale invasion of the Russo-Ukrainian war (24.02.2022–24.02.2023) showed that cultural heritage, its preservation and restoration is an important component of Ukraine's national security. Along with the attack on Ukrainian lands, there is an attack on the identity of Ukraine with the aim of depriving it of its cultural heritage. Deliberate destruction of cultural heritage is a war crime and must be prosecuted by an international court under the 1954 Hague Convention, and damage to Ukrainian cultural institutions could become an evidence in a potential war crimes case.

The paper analyses the strategic and tactical tasks that the guardians of cultural heritage face, as well as the analysis of the activities and documents of international organizations, and the reaction of the international media to the issue of cultural heritage in the context of the war confirms that the support of the world public of Ukraine, while drawing attention to the acute problems of preserving cultural heritage in rear country.

The paper studies the publications in the Western mass media, which were exchanged by members of Europa Nostra in a social-media community created specifically for this purpose—discussing the status of cultural heritage of Ukraine in the war. Through the prism of a professional cultural heritage international organization, this case study allows drawing conclusions for the design of methodical and methodological basis for further study of cultural heritage in the war not only in Ukraine but in general. Based on the analysis, the recommendations for national and international organizations could be provided.

Keywords: cultural heritage, Russo-Ukrainian war, national security.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2023

Iuliia Bentia Юлія Бентя

Ph.D. in Art Studies, Research Fellow, Department of theater studies, Modern Arts Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

Кандидат театрознавства, науковий співробітник відділу театрознавства, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

e-mail: yuliabentia@gmail.com | orcid.org/0000-0003-1514-3859

Two Wars in the Life and Work of Borys Liatoshynsky

Evidence from the Archives

Дві війни в життєтворчості Бориса Лятошинського

Свідчення з архівів

Abstract. The outbreak of the full-scale Russian-Ukrainian War, the cancelling of Russian culture, and the broad discussion of the Ukrainian postcolonial situation have increased attention to Ukrainian culture and artistic heritage. In this context, the war experience of Ukrainian artists of past generations is of particular importance. The paper focuses on Borys Liatoshynsky, the prominent twentieth-century Ukrainian composer, survivor of two world wars, with each leaving a deep mark on his life and creative philosophy. Direct access to archival documents sheds light on how Liatoshynsky perceived and comprehended the reality of the war and how it influenced his evolution as a composer. Relying on previously published during his lifetime and posthumous sources, as well as on the yet unpublished archival sources, this paper provides insights into the redacted passages of the later publications about the composer, from which significant factual or emotionally charged fragments disappeared during the editing.

A careful analysis of archival sources from the collection of the Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine proves that Liatoshynsky strongly resisted the glorification of the war and avoided talking about the war past in the officially endorsed manner. For the composer, the wars brought deeply traumatic experiences, causing suffering, forcing him to postpone life and switch to “survival mode.” Special focus is made on the contrast between the rise of artistic life after the First World War and the repressions after the Second World War. Liatoshynsky’s music created during the war and postwar years has provided great support for Ukrainians who are now fighting for their independence and right to exist. The paper also emphasizes that the experience of each war is unique, and the Russian-Ukrainian War requires artists and cultural scholars to produce new meanings and concepts rather than to look for ready-made answers in the past.

Keywords: archival sources on the life and work of Borys Liatoshynsky, Ukrainian music of the 20th century, World War II, wartime artistic life, Soviet memory politics, cultural and artistic infrastructure, cultural politics and war.

Introduction

Since the beginning of the full-scale Russian-Ukrainian War, heated discussions have erupted in Ukraine about its cultural politics and strategic vectors during the wartime. The situation in which a neighboring aggressive power is deliberately destroying Ukrainian cultural heritage and directly threatening the preservation of Ukrainian artistic heritage, imposing propagandistic historical narratives, has prompted greater attention to the prominent Ukrainian artists of the past and present. Ukrainian cultural community has realized its own agency and responsibility for supporting and promoting its own culture.

The performance of works by Borys Liatoshynsky acquired a special symbolic meaning. Among the events worth mentioning in this context were the first performance of the Prelude for Orchestra *Quarts* in the Lysenko

Column Hall of the National Philharmonic of Ukraine on September 23, 2022 (NFU Symphony Orchestra, conducted by Michael Menabde), the September 20, 2023 philharmonic concert of the NotaBene Chamber Group, supported by the Liatoshynsky Foundation, which included two prominent works by Liatoshynsky from the Second World War time, namely *Five Preludes for Piano*, Op. 44 (Roman Lopatynsky) and the *Ukrainian Quintet*, Op. 42 (violinists Maksym Grinchenko and Andrii Pavlov, violist Ihor Zavgorodny, cellist Artem Poludennyi, and pianist Roman Lopatynsky). The latter concert featured the premiere of *Quasi Valse*, a 1922 piece for string quartet by Borys Liatoshynsky that had been waiting to be performed for exactly one hundred years (premiered by Maksym Grinchenko, Andrii Pavlov, Ihor Zavgorodny, and Artem Poludennyi).

Liatoshynsky's opera *The Golden Crown* brought together an international team to create an exceptionally innovative online project. Theaters and educational institutions from seven cities around the world—Teatro dell'Opera di Roma, Teatr Wielki — Opera Narodowa (Warsaw), Finnish National Opera (Helsinki), Royal College of Music (London), Lviv National Opera, San Francisco Opera, Shenandoah University (Winchester)—presented plot-related fragments of the opera, each time directed and performed in a different way. It was broadcasted on October 25, 2022, on the Opera Vision streaming platform, where the project's video was available for free for six months (The Claquers, 2022).

In the 2023/24 season, other performances of Liatoshynsky's works are scheduled. Mykola Diadiura, the chief conductor of the Academic Symphony Orchestra of the National Philharmonic, will present the concert series *All Symphonies of Liatoshynsky* (since 1991 Liatoshynsky's symphonies have been regularly performed in Ukraine and abroad by Igor Blazhkov, who revived the postwar first edition of Liatoshynsky's Third Symphony, Theodore Kuchar, Virko Baley, Volodymyr Sirenko, Kirill Karabits, Luigi Gaggero, Volodymyr Syvokhip, and others).

Literature Review

Step by step, the composer's archives are being discovered, published, and interpreted. Twenty years ago, a milestone publication of the correspondence between Liatoshynsky and Glière from 1914–1956 was released (Liatoshynsky, 2002), and at present, a group of scholars at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, with the support of the Liatoshynsky Foundation, is working on the second volume of this extremely important publication for the history of Ukrainian culture.

There were several events dedicated to Liatoshynsky at the Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine (CSAMLA of Ukraine), namely the online documentary exhibition *Borys Liatoshynsky's School. To the 120th Anniversary of the Birth of the Outstanding Ukrainian Composer, Conductor and Educator* (Bentia & Sukalo, 2015) and the ceremonial transfer of autographs and manuscripts of romances of the 1920s to the CSAMLA of Ukraine on March 12, 2015. These autographs and manuscripts were gifted to the state archives by Liatoshynsky's heirs Dmytro Gomon and Tetiana Gomon. This transfer was combined with a presentation of the recently published *Borys Liatoshynsky. Romances of the 1920s* edited and prefaced by Igor Savchuk (see its 2nd edition: Liatoshynsky, 2015). After the transfer, the staff of the Archives and Museum revised the inventory of the personal fund No. 181 and published it online just before the full-scale Russian invasion. The new inventory was completed on January 28, 2022, and accepted for permanent storage on February 17, 2022 (Liatoshynsky, 2022).

Aim of the paper

A general overview of these documents, as well as documents related to Borys Liatoshynsky from other archival collections stored at the CSAMLA of Ukraine, has already been published in several articles (see, in particular, Bentia, 2015; the extended version of this article with the appendix—a list of performances of Liatoshynsky's works by the Kyiv Philharmonic—was published in a collective monograph dedicated to the composer: Bentia, 2018). The aim of this article is to elaborate on several important stories from the time of the First and Second World Wars, as well as the postwar years, which are considered vital for understanding the circumstances of the life and work of the outstanding composer. Among the archival sources included in this analysis, the most insightful one is a typewritten text with numerous editorial corrections and redactions (Hrysenko & Matusevych, early 1980s), which later became the basis for the first volume of a two-volume Russian-language work on Liatoshynsky and inspired the appearance of other publications on the composer in the following years (Hrysenko & Matusevych, 1985; Hrysenko & Matusevych, 1986; Kopytsia, 1987). These official accounts are supplemented by private documents of the composer's contemporaries, colleagues, and friends, which sometimes give a completely different picture of Liatoshynsky's attitude to the war. All of this creates a three-dimensional picture of the artist's worldview, who was extremely sensitive to global calamities, and their impact on the interpersonal relations within his professional community.

Results and Discussion

Reading the collection *Memoirs. Letters. Materials*, dedicated to Liatoshynsky, one can understand the decisive role of the Second World War in the evolution of the artist's philosophical outlook. The war became a pivotal point in the biographies of people and the whole country during the era. Time began to be divided into three categories: before, during, and after the war. The Soviet ideological paradigm of the Great Victory is evident in the memoirs, which greatly contrast with Ukraine's radical revision of this ideology today. Rewriting the memory of the Second World War means that Ukraine is moving forward, trying not to be trapped in the past.

Naturally, the 1985 edition (it was the end of the Stagnation era) contains all the possible Soviet clichés, including “the struggle for peace,” “deep realism,” and “reliance on the traditions of Russian classical music,” etc. For example, the Editor's Note states: “The greatness of Liatoshynsky's work is determined primarily by his high position as a citizen who cares about the fate of humanity. It is this civic position that enabled him to address such complex and important topics of our time as the struggle for peace, friendship of peoples (in particular, the Slavic peoples), the heroic struggle of the Soviet people against fascism during the Great Patriotic War, etc.” (Hrysenko & Matusevych, early 1980s, sheet 2); “For all its complexity, tension and poignancy, the musical

language of his works is deeply realistic” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 4); “One of Taneyev’s favorite students, Glière passed on to B. Liatoshynsky the traditions of Russian classical music” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 3). The editors also emphasize the composer’s active participation in supporting resistance to the occupiers and artistic reconstruction after the war: “During the [Great] Patriotic War, he worked [in Saratov] at the Taras Shevchenko Radio Station, which at that time broadcasted special programs for partisans and the residents of temporarily occupied Ukraine. Immediately after the liberation of Kyiv (November 10, 1943), he returned to his hometown (together with the poet M. Rylsky, the poet M. Bazhan, and the painter M. Derehus) and immediately joined the reconstruction of the city’s artistic and cultural life” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 5). (This is not entirely accurate, as the composer first moved from Saratov to Moscow in the fall of 1943, where he lived in Glière’s apartment, and only returned to Kyiv a year later; this is discussed in more detail below.)

Even Igor Belza, in his extremely personal, insightful, and to a certain extent even lyrical memoirs about his teacher, written “for a wide readership,” deliberately adds a stylistically alien passage about the strict cause-and-effect relationship between war and creativity: “The experiences of these years, the heroism of the Soviet people, the drama that rose to tragic pathos caused by thoughts about the victims and loss of loved ones—all this was captured in the great chamber and instrumental works of Liatoshynsky created during the war years. At the same time, it was not accidental that he persistently turned to the folk-song melodies of Ukraine, whose land, even if for a short time, was ruled by barbarians who killed old people and children, destroyed cultural values and buildings, and desecrated graves” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 54).

Glière also focuses on the wartime years of Liatoshynsky’s career. In Liatoshynsky’s works, he emphasizes “his ability to convey in music the heroism of the people fighting for their freedom and independence,” and highlights his student’s direct participation in the war, his influence on its course through his work and the use of folk song melodies (the topics are quite different in the artists’ correspondence): “During the Great Patriotic War, when Soviet musicians, together with the entire nation, participated in the defense of the Motherland, B. Liatoshynsky created beautiful works based on the melodies of Ukrainian folk songs: *The Ukrainian Quintet* (awarded the State Prize), the *Second Piano Trio*, the *Shevchenko Suite* for piano, and many solo and choral arrangements of folk songs. In the post-war years, the composer’s appeal to the richness of folk song creativity was equally successful and fruitful” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 68).

Memoirs written after a certain time gap often unwittingly romanticize wartime, their authors use vivid poetic epithets, broad generalizations, and project their own emotional reaction to what they saw and experienced. Perhaps it was these features of the memoirs of the singer Mykhailo Romensky that

forced the editors of the collection to actually rewrite them all, making them more dry and specific. Nevertheless, it is worth presenting the original version in order to understand the different strategies of remembering traumatic events. Romensky’s memoirs of his return to Kyiv begin as follows: “I walked through the broken streets of the capital of Ukraine. The charred poplars on Shevchenko Boulevard stood like ghosts. Artillery shots were still thundering, and we had already returned from the evacuation from Irkutsk. Sadness gripped my soul. It was painful to look at the ruins of Khreshchatyk. The wounds from the loss of our relatives and friends were still fresh” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 271).

Using the example of memoirs about Liatoshynsky, as well as the material of the broader war literature intended for publication, we notice the development of clichéd verbal constructions that were used at that time to denote everything related to the Second World War. Obviously, these verbal formulas were not canonized immediately. Yet, this is another lesson for contemporary wartime Ukraine: it is important not to exploit the Soviet discourse but to try to find other words and other meanings to describe our own present experience, which will help us not only survive this war but also, as the Ukrainian writer Oksana Forostyna aptly puts it, “survive the peace,” i.e., to emerge from the war with a constructive postwar program aimed at systemic change (Forostyna, 2023).

Social Circle and Professional Contacts

Throughout his life, Borys Liatoshynsky never lost contact with his student Igor Belza. The First World War forced Belza (original surname Doroshuk) to leave Warsaw and his studies at the gymnasium and move to Kyiv, where he joined Liatoshynsky’s class of students and took his first steps as a professor. Obviously, it was the critically difficult years of the Second World War and mutual support that caused and strengthened this closeness. In his memoirs about his teacher, Belza writes: “...I am indebted to him in many ways as a student not only in the realm of the ‘divine art,’ but also in the difficult ‘art of life.’ [The following is crossed out by the editor:] I dedicated my book on Romanticism, published in Poland in 1974, to the memory of all three of my teachers: father, mother, and Borys Mykolaiovych. And if formally I stopped being his student after graduating from the conservatory, in fact, I never stopped learning from him until the last years of his life, which was tragically cut short” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 12).

While in evacuation in Saratov, Borys Liatoshynsky and his wife Marharyta Tsarevych were in close contact with the composer and conductor Petro Polyakov (when the latter was a student, his entire group was transferred from Odesa to the Lysenko Music and Drama Institute). Although full of Soviet liberation pathos, Polyakov’s memoirs remain an important testimony to the organization of musical life in Saratov and the role of Liatoshynsky in it: “Saratov. 1941. Winter. On the far outskirts, near the banks of the Volga, in a snowy, cold room sat a gaunt man whose name was

being announced on the radio together with his patriotic *Bohuntsi's Song*, which was being broadcast for the partisans of Ukraine. When Borys Mykolaiovych learned that the Taras Shevchenko Radio Station had started broadcasting in Saratov, he was inspired and immediately accepted my offer to cooperate with the Ukrainian radio station. Since then, the composer's entire creative life has been in constant contact and communication with performers and creative teams of Ukrainian Radio. Being at that time the head and artistic director of music broadcasting, I was closely acquainted with Borys Mykolaiovych's work and got to know him even better as a person. Borys Mykolaiovych and his wife, the singer Marharyta Oleksandrivna Tsarevych-Liatoshynska, began to perform regularly on artistic broadcasting programs. Radio opened up enormous opportunities for the composer to communicate with the people. The feeling of constant connection with Ukraine inspires him even more and does not leave him throughout his career. Borys Mykolaiovych's achievements during these harsh years of war are exceptionally outstanding. In extremely difficult conditions, the composer creates outstanding works that are rightfully ranked among the pinnacles of contemporary multinational Soviet realist music, which have won deep recognition and love of the people" (Hrysenko & Matusevych, early 1980s, sheets 218–219).

While the date of the following document is unclear (the stamp is smeared), it is possible to hypothesize that the Liatoshynskys wrote to Polyakov in Saratov (the Radio Committee) at the end of 1943 from Moscow. The text of their telegram literally reads as follows: "Congratulations on the New Year we wish you happiness at the same time we send a letter greetings to the family [*continued on the back*] the Liatoshynskys" (Liatoshynsky, ca. 1943).

In Polyakov's personal collection at the CSAMLA of Ukraine, there is an undated sheet with copied Liatoshynsky's gift inscriptions to Polyakov on wartime publications kept at the National Museum of the History of Ukraine in the Second World War. They are bitter and ironic at the same time, worth being reproduced in full: "Gift inscriptions on the music scores of B. M. Liatoshynsky, which are in the museum of the Second World War. *Ukrainian Quintet*. To my dear P. A. Polyakov, sincerely grateful for the truly friendly attitude in the difficult 1942–3 years for the author. Moscow, 26/I 1944, published in 1943 / Overture on 4 Ukrainian National Themes. To dear P. A. Polyakov from the author as a sign of sincere friendship. Kyiv 4/II 1944 / *The Four Seasons*. For choir. To my dear P. A. Polyakov in memory of the evening of May 10, 1951. To P. A. Polyakov as a sign of friendship and in memory of the evening of September 21, 1951, when a score larger than this one was on the table. 21/IX 1951 Vorzel / To Polyakov P. A. *Fifth Symphony*" (Liatoshynsky, n. d.).

Two photographs, dating from the second half of the 1940s, capture Liatoshynsky with Petro Polyakov and other colleagues. Based on their clothing and other signs, it may be assumed that the photographs were taken

on the same day. In the background of the second photograph, a radio is clearly visible, the main attribute of the two artists' stay in evacuation (Photograph of Liatoshynsky & Polyakov, ca. 1947; Photograph of Liatoshynsky, Znosko-Borovsky, Ponomarenko, & Polyakov, ca. 1947).

The memoirs of the pianist and composer Tatiana Nikolaieva, who performed the premieres of Borys Liatoshynsky's works, begin with the war years, and for whom it was important to emphasize the contrast between everyday difficulties and student enthusiasm. In her memoirs about her time in Saratov, she writes as follows: "The conditions for students' studies were extraordinary at that time. The beautiful building of the Saratov State Conservatory (one of the best in the Union) was covered by soot and smoke from burzhuikas. (Today's youth do not understand this.) Almost every day the electricity went out. There was a shortage of food. We received a month's worth of meat rations, excellent Volga herring, and we immediately ate a week's worth of bread. It was under these circumstances that I was destined to meet Borys Mykolaiovych. I still remember his tall figure with his winter hat pulled down and his coat collar turned up. The burzhuikas could not warm up the building, it was wildly cold in the conservatory, and my fingers were cold from touching the piano keyboard. I was one of the cheerful enthusiasts. I had to take classes with Borys Mykolaiovych on instrumentation" (Hrysenko & Matusevych, early 1980s, sheets 259–260).

The memoirs of Leonid Chetvertakov, an avid music lover and a very young twenty-year-old who was serving in the army in Saratov in 1941, also focus on the war years. The circumstances of his personal acquaintance with the Liatoshynsky family were quite pragmatic: he once helped his composer idol buy bread without waiting in line (one had to stand in line for hours). Over time, they began to communicate more and more often on musical topics: "Borys Mykolaiovych, when he saw in me a desire to learn music, met me with an open mind. Despite the difficult living conditions and his busy schedule, he found time to talk to me. I remember how hard it was—incredibly hard—for them to live in Saratov during the war. In an unfamiliar city, with strangers, in cramped conditions, they lived an extremely intense creative life. And this required great courage and spiritual fortitude" (Hrysenko & Matusevych, early 1980s, sheet 289). Further, Chetvertakov notes: "In the years 1941–43 in Saratov, Borys Mykolaiovych worked a lot. He composes romances, trios, quartets, and a quintet, an inspirational work in honor of his native Ukraine. He performs on Ukrainian Radio together with Marharyta Oleksandrivna. <...> In the fall of 1943, the Liatoshynskys left Saratov" (Hrysenko & Matusevych, early 1980s, sheet 291). The communication between Liatoshynsky and Chetvertakov did not stop for quite some time, so later the author of the memoirs made an interesting observation that Liatoshynsky did not glorify his works of the war years and did not romanticize the wartime: "Borys Mykolaiovych spoke humbly about his work, and often, in response to my enthusiastic remarks, he spoke with a great deal of criticism

of himself. It was felt that Borys Mykolaiovych was especially fond of his works of the 20s and his last symphonies, the 4th and 5th” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 293).

For many artists, the war became a watershed: in their memoirs, they divide their lives into pre-war and post-war years. This is clearly evidenced in the memoirs of the film director Tymofii Levchuk about his collaboration with Liatoshynsky: “I personally knew Borys Mykolaiovych in the prewar years. However, my creative destiny brought me together with him after I returned from the fronts of the Great Patriotic War” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 252).

Leonid Hrabovsky, speaking of his teacher, also singles out the war years. He writes: “At one of the lectures on the history of Ukrainian music, where some of Liatoshynsky’s romances from the war years were shown, I was struck by the first consonance I had ever heard—two simple but different chords built on top of each other—which became the first impetus for my own delving into this realm” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheets 103–104). The mere mention of the war sharpens perception and provokes a particularly careful attitude to everything created in the wartime.

For another student of Liatoshynsky’s, Yuri Shchurovsky, the postwar atmosphere of the Kyiv Conservatory had a special flavor, and he was particularly struck by the contrast between the catastrophic neglect of everyday life and the humanity and benevolence of the professors. All of this is also superimposed by the euphoria of the first year of study at the coveted university: “1946. The postwar destruction is very evident. Shops are empty, transport rarely runs, and the classrooms are very cold. <...> Poverty and suffering, pain and death are gradually receding into the realm of memories. I’m also happy because my dream has come true—I have been a student at the conservatory for several months now. And it does not matter that we sit in classrooms in coats, with every word a cloud of steam obscures your face and the objects in front of you. The corridors of the conservatory are also an unusual sight. In terms of color and variety, they could only compete with Nevsky Prospekt, described by Gogol in his time. One could not pass by the older representatives of the vocal department elite. They drew attention to themselves with the brightness of their clothes and the garishness of their makeup. There were a lot of military shirts. New ones were bright green, slightly worn ones were yellow and orange, and long-used ones were faded to whiteness by time, rain, and sun. On the chests of some, clusters of orders and medals proudly jingle, while others have strictly fixed rows of award bars. And some had holes right against their hearts, like bullet holes, after they had removed their medals from their shirts to keep them at home. And in secluded corners, in nooks and crannies, in the corridors, groups of very young, shy boys and girls gathered. These were newcomers, whose precious years of study had not been taken away by the war, who were now mature enough to enter the conservatory to continue their education” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 124). Turning from his general

impression of the conservatory of those years to his memories of the Department of Composition, Shchurovsky notes: “In those days, the Department of Composition was based mostly on the ‘three whales,’ the ‘three Mykolaiovyches’ — the classes of professors Lev Mykolaiovych Revutsky, Borys Mykolaiovych Liatoshynsky, and Mykola Mykolaiovych Vilinsky. [Shchurovsky’s footnote: However, for some time Mykhailo Ivanovych Verikivsky and Matviy Yakymovych Hozenpud also had several students]. In addition to their universally recognized compositional authority and wide-ranging erudition, they all possessed an absolutely amazing gift that is so necessary for every true teacher and pedagogue: the gift of humanity and benevolence. It was a great happiness to get into their classes” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 124).

War and the Publishing Industry

The topic of the functioning of publishing houses, including music publishing houses, is one of the central ones in archives on Liatoshynsky. The fact that his works were published in Ukraine, as well as in the central publishing houses of the USSR and abroad, was always of fundamental importance to the composer, as it testified to the creative realization of his potential. Some of his students worked in publishing houses after graduating from the conservatory and maintained contact with their professor. The discussions that emerge in records, memoirs, and correspondence, such as the functioning of publishing houses as institutions, the overregulation of contacts with Western publishers, Soviet censorship, and unbreakable hierarchies in the composer’s professional community are also relevant to this study. The publication of the works was directly related to the facts of their previous performance: the live premieres made it possible to finalize the music manuscripts and make them ready for publishing.

Particular focus on this topic is provided by Igor Belza, one of the pioneering music publishers in Soviet Ukraine, an artist seasoned in the functioning of Soviet music publishing houses, their principles of work, and, in fact, revealing the history of publication of his teacher’s works. Belza’s memoirs shed light on many facts about Ukrainian music publishing in the context of Liatoshynsky’s life and work during the Second World War: “Shortly before the outbreak of the war, thanks to the efforts of Kalekina and Rudensky, the *Mystetstvo Publishing House* finally got its own printing house on Bankova Street with a sheet music engraving, assembly, and printing shop. It was there that the clavier of the opera *Shchors* was printed. And in July 1941, when bombs were falling on Kyiv, we drowned the machines, paper, and all the equipment of the printing house in the Dnipro on our own and burned the publishing house’s archives. A few months later, in early September, Mykhailo Burmistenko, the Secretary of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine, who had done a lot for the publishing house, died at the frontline with a weapon in his hand. [Handwritten note on the margins: Coordinate with the party

authorities and write perhaps more about his [Burmistenko's] role in the organization of the publishing industry, if his role is really great. *Continuation of the note in a different handwriting: To mention it in passing?*]

In the first month of the war, Borys Mykolaiovych and a group of cultural figures were evacuated from Kyiv. The life of Borys Mykolaiovych and Marharyta Oleksandrivna in evacuation was not easy. Both of them worked in Saratov at the Taras Shevchenko Radio Station; in addition, Borys Mykolaiovych taught students, becoming a member of a department of the Moscow Conservatory that was evacuated there as well. This was a continuation of old contacts with Moscow, where in the thirties Liatoshynsky had taught special instrumentation courses.

Borys Mykolaiovych's health was unstable, and doctors diagnosed him with a serious form of dystrophy but even during this period he did not stop his intense creative work, the results of which, despite the difficulties of the war years, soon appeared in print. The Soviet government made sure that the culture of all the republics that were attacked by the Nazis continued to develop. In particular, the *Ukrainske Derzhavne Vydavnytstvo* [Ukrainian State Publishing House] was established in Moscow to publish both classic and new works by Ukrainian writers and composers. This short period of existence of the Ukrainian publishing (on the printing base of *Muzgiz*) was marked by the publication of numerous works by Borys Mykolaiovych, some of which were published with two stamps — *Muzgiz* and *Ukrvydav*. First of all, this is the monumental *Ukrainian Quintet* (first edition — *Ukrvydav*, 1943, second edition — *Muzgiz*, 1949), which was awarded the State Prize, the *Second Piano Trio*, the *Fourth String Quartet*, fifty arrangements of Ukrainian folk songs for voice and piano and choir with piano, the *Piano Suite*, romances to the words of Maksym Rylsky, Volodymyr Sosiura, and Sava Holovanivsky" (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheets 52–53).

Obviously, the Soviet authorities understood the importance of publishing houses as one of the most influential tools for spreading propaganda and creating a positive image of the Soviet empire. They made full use of this tool, as Belza also mentions in connection with a fragment from Liatoshynsky's opera *Shchors*: "Only our era could produce, for example, to the famous *Song of the Bohun Regiment*, which was printed in the first days of the war in thousands of copies and all of them were sent to the frontline upon the instructions of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine" (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 56).

Recalling the situation during the 1920s and the following decades, including the years of World War II, he notes: "In 1924, Liatoshynsky's first works were published in Moscow, a series of romances called *Moonlight Shadows*. Soon, the composer's name gained popularity in the Soviet Union and then in the West, primarily due to numerous Moscow editions of his works, some of which were published in conjunction with the largest European publishing house,

Universal Edition, in Vienna, which distributed works by Soviet composers published under an agreement with the Music Sector of the State Publishing House in Europe and America. And for more than half a century now, Moscow (the Music Sector of State Publishing House was reorganized into the State Music Publishing House, abbreviated as *Muzgiz*, and then into the *Muzyka* Publishing House) has been continuously publishing works by Liatoshynsky, whose glorious name is also in the catalogs of both Ukrainian publishing houses and the *Soviet Composer Publishing House*. In Ukraine, where the printing base, which had been damaged during the Civil War, was gradually being restored and expanded, three of Liatoshynsky's romances were published in 1929. These were *After the Battle* to Bunin's lyrics, *Ancient Song* to Heine's lyrics, and *Ozymandias* (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheets 23–24).

The circumstances of the war put many things on hold, and the publication of music was one of them. For example, on the fate of the publication of Liatoshynsky's *Second Symphony*, which Belza mentions: "*The Second Symphony* (1940) also underwent a radical revision, and its score, due to wartime circumstances that significantly affected publishing throughout the country, was published in Moscow only in 1946" (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 37). Belza considers the lack of publishing capacity to be one of the signs of the postwar years in Kyiv: "Already in the fall of 1943, Borys Mykolaiovych fled to the liberated Kyiv. For a long time (until 1951, when Pushkin's famous choirs *The Four Seasons* were published in Kyiv), his works were published only in Moscow, because the publishing house *Mystetstvo* was slowly restoring its printing base" (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 54).

The war also proved the importance of circulated editions in the sense that single handwritten copies of works often do not survive the hard times. This was the case, for example, with Borys Liatoshynsky's first music written for theater, when he composed music for a performance by the Lesia Ukrainka Theater in Kyiv based on Vsevolod Vishnevsky's *An Optimistic Tragedy*. Liatoshynsky was invited to try his hand at the theater by his classmate from the Zhytomyr gymnasium, Volodymyr Nelli, then director of the Lesia Ukrainka Theater. According to his recollections, "... when the Lesia Ukrainka Theater returned to Kyiv at the end of the war, it was decided to restore *An Optimistic Tragedy*. We searched all the corners of the building but found only a few scattered and torn sheets of orchestral parts. Borys Mykolaiovych also did not have a single line left. He was upset: apparently, he loved his first work for the drama theater" (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 250). After the war, only fragments of individual parts were found. The war destroyed this work by Liatoshynsky but there is always a small chance that this manuscript may be found in some collection. Nevertheless, it is obviously worthwhile to include information about this work when compiling a list of the composer's works or collecting press reviews of lifetime performances.

Postwar Contrasts: The Rise of the 1920s and the Repressions of the Late 1940s and Early 1950s

It is hard not to notice a huge difference in the way Ukrainian artists felt after the end of the First and Second World Wars. The 1920s witnessed creative polyphony, experimentation, emergence of new stars and new works, the establishment of a professional community with numerous associations and groups, a significant presence of Ukrainian artists in the centers of the Soviet empire, foreign publications and performances, contacts with prominent foreign artists. The late 1940s and early 1950s were characterized by persecution and repression, unrest, a paranoid atmosphere of distrust in society in general and the creative environment in particular, and the establishment of non-artistic priorities in artistic work. It can be argued that for Liatoshynsky this time lasted for more than a decade—since his return to Kyiv in 1944 up until he was awarded the First Class State Prize in 1955 for his music to Ihor Savchenko's film *Taras Shevchenko* (1950).

Belza also mentions this in his memoirs, noting that “[t]he harsh, tendentious criticism of his work in the late forties and early fifties caused Borys Mykolaiovych great distress” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 55). For Belza, it is the war that allows him to explain the complexity and emotional intensity of Liatoshynsky's music, the expansion of his compositional palette and his proximity to expressionist statements: “Liatoshynsky's symphonic scores are marked by the most vivid originality. They embodied, developed and generalized the images created ... by the drama of our time, hence the intense emotionality that even prompted critics to reproach the composer for his tendencies toward expressionism, although such reproaches were hardly justified in the least, since there is no need to talk about what the thoughts and feelings of Soviet artists were like during the war and postwar years. It was these experiences that caused the emotional intensity, sometimes even tension, that is felt in many scores of those years, including Liatoshynsky's *Ukrainian Quintet* and his *Third Symphony*” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheets 58–59).

Conductor Mykhailo Kanerstein touches on both wars in his memoirs. However, if the mention of the First World War is rather neutral, as if it were bad weather that would soon pass (“Kyiv. 1916. The imperialist war continues. Classes at the Kyiv Conservatory are going quite well”) (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 226), while he writes about his communication with Liatoshynsky during the next war in much more detail. The last year of his evacuation from Kyiv, after Saratov, Liatoshynsky spent in Moscow, where he taught at the Moscow Conservatory and lived in Glière's apartment, where Kanerstein also lived. The conductor recalls: “The daily meetings and conversations during this difficult time will be remembered forever. We talked about so many things... Of course, our main common desire was to return to Kyiv as soon as possible” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 232).

In Revutsky's memoirs, however, the focus is shifted to the events of the First World War, as the war affected him directly. The memoirs provide stories about his and Liatoshynsky's student years at the Kyiv Conservatory, as well as a lot of information about Revutsky himself, who became a student in 1913, right after the conservatory was established, and Liatoshynsky joined Glière's class later in 1914. In particular, Revutsky writes: “In the first years of my studies, Borys Mykolaiovych and I did not have much communication. And in 1915, our communication stopped altogether, as I joined the army (first in the reserve, and then at the frontline). In 1918 I was demobilized, came to Moscow first, and then returned to Kyiv. Here we met again with Borys Mykolaiovych” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 78). Revutsky added a note to this story (“Going to military service is explained by the fact that I was given a deferment from the army by the university. And it was no longer possible to transfer to the conservatory (at that time)”), which suggests that as a student he was not subject to mobilization but he was still drafted into the army due to a bureaucratic conflict and the fact that he was studying at university and at conservatory at the same time. Graduating from university, he lost his deferment. Writing about his first year at the conservatory in the company of two other students of the Department of Composition, he notes that one of them, “a very young officer Terentyev,” who was sent to the front at the very beginning of the war, died (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 77).

Revutsky and Liatoshynsky went through different stages in their lives, marked by rapprochement and estrangement. In his late years, Liatoshynsky decided to give Revutsky a heartfelt gift—a document in which he combined a copy of a handwritten concert program from December 3, 1914 (which featured early works by both composers: Revutsky, a sophomore, and Liatoshynsky, a freshman) with his own late portrait, leaving a dedication to Revutsky dated January 9, 1965 (Works, 1914, 1965).

Liatoshynsky

in the Life and Archival Collection of Petro Suk

Some of Borys Liatoshynsky's wartime works, which have become firmly established in the chamber repertoire of contemporary performers, were performed for the first time after the composer's death. Behind each of these performances is the selfless work of the pioneering performers, and in the case of the Soviet cultural situation, the enthusiasm and courage of the organizers of such events.

The poster for a concert of Liatoshynsky's works dated October 29, 1971 states: “B. M. Liatoshynsky. A chamber concert of piano works by the composer. Performed by senior lecturer of the Kyiv State Institute of Culture Borys Demenko. Program: *Two Preludes*, Opus 38 No. 3, Opus 38 No. 5 (performed for the first time); *Five Preludes*, Opus 44 (performed for the first time); *Three*

Preludes, Opus 38 [these have apparently already been performed before. — I. B.]; *Ballad*, Opus 22 (performed for the first time); *Concert Etude Rondo*; II section: *Sonata-Ballad*, No. 2, Opus 18; *Reflections*, Opus 16; *First Sonata*, Opus 13.” The concert was held in the House of Composers of Ukraine in Kyiv, at 32 Pushkinska Street (now Yevhen Chykalenko Street), and was organized by the Union of Composers of Ukraine and the Kyiv State Philharmonic. The bottom line of the poster reads: “An exhibition about the composer’s life and work is on display.” A remarkable feature of the poster is that it does not indicate the start time of the concert, meaning that it was an event “for the initiated” who would know when to come without the additional information (Concert, 1971).

Moreover, the poster does not name the organizer of the concert, whose devotion to Liatoshynsky’s work brought him not only creative joy but also harsh persecution by the official authorities. The poster is preserved at the CSAMLA of Ukraine in the personal collection of Petro Suk (1910–1994), a choirmaster, professor, musician, and public figure, father of the famous Ukrainian and American pianist Mykola Suk. The inscription on the poster “4th Season” suggests that the first season began when Petro Suk was appointed director of the Republican House of Composers of Ukraine (July 1968), a position he held until September 1976 (before his retirement), and that it was he who initiated the concert series, which was important for the Kyiv music community.

Other documents from Suk’s collection indicate that he was dismissed in 1953 from his position as director of the Kyiv Music College, where he had worked since returning from evacuation in 1944, precisely because of the organization of the concert of Liatoshynsky’s works. Reports and collective letters in his defense are stored in the CSAMLA of Ukraine (Reports, early 1950s), see also the preface to the inventory of Petro Suk’s archive, which mentions this fact (Suk, 2011). In the end, Petro Suk managed to prove to everyone that by promoting Liatoshynsky’s music, he was making an important contribution to the development of Ukrainian culture.

The program of this concert performed by students of the Kyiv State Music College on November 19, 1951, which resulted in Suk’s dismissal from the position of director, has also been preserved (The program, 1951). The first section of the concert included choral works conducted by students of Petro Suk’s class (eleven pieces), while the second section featured chamber vocal and instrumental works. The program seems quite balanced and “politically correct.” Obviously, for those who organized the “witch hunt,” what mattered was the very fact of organizing a performance of works by a composer who had fallen out of favor.

In the 1974/75 season, Petro Suk organized a concert at the House of Composers of Ukraine to mark the 80th

anniversary of Liatoshynsky’s birth, and the poster for this event has been preserved as well (Concert, 1974/75).

Cats, Squirrels and Two Clowns in Tyrolean Clothes

Since the beginning of the full-scale Russian invasion, the daily destruction and deaths caused by Russian artillery, missiles and drones, Ukrainians seem to have become especially sensitive to every rescued life. The Ukrainian news are full of stories about cats being rescued from houses destroyed by missiles, about lions in zoos that are nervous because of loud explosions, about dogs dragged from the waters of the Dnipro River after the Kakhovka hydroelectric dam had been blown up. Such news has taken on a special meaning.

In the memoirs and correspondence about Liatoshynsky, many pages also feature the heartbreaking stories about cats, squirrels, and even souvenirs—inanimate figures that came to life in the composer’s imagination. The current war gives us a key to these stories and hints that they can be seen as a consequence of the psychological trauma that Liatoshynsky suffered during the wartime.

For example, in the correspondence between the Liatoshynskys and Olena Smolych, Ihor Belza’s first wife, a whole “cat epic” unfolds, connected with the Liatoshynsky’s travels and the need to find a temporary home for their pets (Tsarevych & Liatoshynsky, 1951–1966, n. d.).

Describing a trip to Austria in the company of Liatoshynsky, Anatoliy Kos-Anatolsky recalls with great tenderness a story that happened in Innsbruck (in the typescript, this fragment was redacted as unimportant for the printed edition): “One evening he [Liatoshynsky] boasted that he had bought a souvenir, a little clown in Tyrolean clothes. The next day, Borys Mykolaiovych bought another clown of the same kind. When I asked him why he needed two identical souvenirs, he told me: ‘All night long I heard the first clown crying for his brother, so in the morning I went to the same store early and bought the second one. In this way, I reunited them and thus calmed my conscience.’ And then Kos-Anatolsky adds a comment from himself: ‘That’s how Borys Mykolaiovych felt around him a lot of things that other, ordinary, people did not’” (Hrysenko & Matushevych, early 1980s, sheet 91).

Conclusions

Among the documents that shed light on Liatoshynsky’s attitude to the war, his correspondence with his fellow composer Petro Haidamaka is unique. In a letter dated July 17, 1946, probably in response to congratulations from Haidamaka on being awarded the Stalin Prize for *The Ukrainian Quintet* and to the assumption that the war years were quite productive and therefore “good” for Liatoshynsky, the composer confesses with all his heart: “You are mentioning our Volga life in Saratov, where this Quintet was mostly written. Yes, the time was ‘good’ but life would have been better without it” (Liatoshynsky, 1946, sheet 1).

References

- Bentia, I. & Sukalo, A. (2015, January). Shkola Borysa Liatoshynskoho. Do 120-richchia vid dnia narodzhennia vydatnoho ukrainskoho kompozytora, dyryhenta ta pedahoha: onlainova dokumentalna vystavka [Borys Liatoshynsky's School. On the 120th anniversary of the birth of the outstanding Ukrainian composer, conductor and professor: an online documentary exhibition]. Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine (CSAMLA of Ukraine): official website. Retrieved from https://old-csam.archives.gov.ua/ukr/vistavki_online/vistavka_ljatoshynsky_2015/ [in Ukrainian].
- Bentia, I. (2015). Osobovyi fond Borysa Liatoshynskoho u TsDAMLM Ukrainy (do 120-richchia vid dnia narodzhennia vydatnoho ukrainskoho kompozytora, dyryhenta i pedahoha) [The personal collection of Borys Liatoshynsky in the CSAMLA of Ukraine (to the 120th anniversary of the birth of the prominent Ukrainian composer, conductor and teacher)]. *Arhivi Ukraïni*, 4, 121–135.
- Bentia, I. (2018). Dokumentalna spadshchyna Borysa Liatoshynskoho u TsDAMLM Ukrainy: ohliad dzherel (do 120-richchia vid dnia narodzhennia) [The Archival Heritage of Borys Liatoshynsky in the CSAMLA of Ukraine: A Review of Sources (on the Occasion of the 120th Anniversary of His Birth)]. *Borys Liatoshynskyi. In memoriam: Kolektyvna monohrafiia* (pp. 180–204). Munich: Ukrainian Free University [in Ukrainian].
- Concert of works by B. Liatoshynsky: poster (1971, October 29). CSAMLA of Ukraine (F. 1400, Op. 1, Spr. 67, Ark. 4), Kyiv [in Ukrainian].
- Concert to the 80th anniversary of B. Liatoshynsky's birth: poster (1974/75 season). CSAMLA of Ukraine (F. 1400, Op. 2, Spr. 11), Kyiv [in Ukrainian].
- Forostyna, O. (2023, November). Postwar, Continued. *Krytyka*. Retrieved from <https://krytyka.com/en/articles/postwar-continued>
- Hrysenko, L. & Matushevych, N. (1985). Boris Ljatoshinskij. Vospominanija. Pis'ma. Materialy. V 2 chch. Ch. 1: Vospominanija [Borys Liatoshynsky. Memoirs. Letters. Materials. In 2 volumes. Vol. 1: Memoirs]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Hrysenko, L. & Matushevych, N. (1986). Boris Ljatoshinskij. Vospominanija. Pis'ma. Materialy. V 2 chch. Ch. 2: Pis'ma. Materialy [Borys Liatoshynsky. Memoirs. Letters. Materials. In 2 volumes. Vol. 2: Letters. Materials]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Hrysenko, L. & Matushevych, N. (early 1980s). B. N. Ljatoshinskij. Vospominanija. Pis'ma. Stat'i: v dvuh chastjah. Ch. 1: Vospominanija [B. M. Liatoshynsky: Memoirs. Letters. Articles. In two volumes. Vol. 1: Memoirs.]. CSAMLA of Ukraine (F. 833, Op. 2, Spr. 1721), Kyiv [in Russian].
- Kopytsia, M. (1987). Boris Nikolaevich Ljatoshinskij: Sbornik statej [Borys Mykolaiovych Liatoshynsky: Collection of articles]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Liatoshynsky, B. (1946, July 17). [Letter to P. Haidamaka]. CSAMLA of Ukraine (F. 199, Op. 1, Spr. 31), Kyiv [in Russian].
- Liatoshynsky, B. (2002). *Epistoliarna spashchyna. U dvokh tomakh. Tom 1: Borys Liatoshynskyi — Reinhold Hliier. Lysty (1914–1956)* [Epistolary heritage. In two volumes. Volume 1: Borys Liatoshynsky — Reinhold Glière. Letters (1914–1956)]. Eds. M. Kopytsia, I. Tsarevych. Kyiv [in Ukrainian and Russian].
- Liatoshynsky, B. (2015). *Liatoshynskyi B. Romansy 1920-h* [Borys Liatoshynsky. Romances of the 1920s]. Ed. I. Savchuk. 2nd edition. Kyiv; Nizhyn: Private Lysenko M. M.
- Liatoshynsky, B. (2022). Liatoshynskyi Borys Mykolaiovych (1895–1968). TsDAMLM Ukrainy, fond № 181, opys № 1 sprav postinoho zberihannia. 42 ark. [Liatoshynsky Borys Mykolaiovych (1895–1968). CSAMLA of Ukraine, F. 181, Op. 1 of permanent storage, 42 sheets]. Retrieved from <https://csamm.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2022/09/0181-1.pdf> [in Ukrainian].
- Liatoshynsky, B. (ca 1943, December 23). [Telegram to P. Polyakov]. CSAMLA of Ukraine (F. 503, Op. 1, Spr. 57, Ark. 1, 1 zv.), Kyiv [in Russian].
- Liatoshynsky, B. (n. d.) [List of gift inscriptions to P. Poliakov, kept in the Museum of the Great Patriotic War (now the National Museum of the History of Ukraine in the Second World War), Manuscript by P. Poliakov]. CSAMLA of Ukraine (F. 503, Op. 1, Spr. 59, Ark. 1), Kyiv [in Russian].

- Photograph of B. Liatoshynsky and P. Polyakov in Kyiv (ca 1947). CSAMLA of Ukraine (F. 503, Op. 1, Spr. 96, Ark. 6), Kyiv.
- Photograph of B. Liatoshynsky, O. Znosko-Borovsky, B. Ponomarenko and P. Polyakov in Kyiv (ca 1947). CSAMLA of Ukraine (F. 503, Op. 1, Spr. 96, Ark. 7), Kyiv.
- Reports and collective letters in defense of P. Suk (early 1950s). CSAMLA of Ukraine (F. 1400, Op. 1, Spr. 58), Kyiv [in Ukrainian and Russian].
- Suk, P. (2011). Suk Petro Andriiovych (1910–1994). TsDAMLM Ukrainy, fond № 1400, opys № 1 sprav postiiinoho zberihan- nia. 39 ark. [Suk Petro Andriiovych (1910–1994). CSAMLA of Ukraine, F. 1400, Op. 1 of permanent storage files. 39 sheets.]. Retrieved from https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/Suk_1400_1.pdf [in Ukrainian].
- The Claquers (2022, October 25). Premiera opery Borysa Liatoshynskoho “Zoloty obruch” na Opera Vision [The premiere of Borys Liatoshynsky’s opera *Golden Crown* at Opera Vision]. *The Claquers*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/10229> [in Ukrainian].
- The program of the concert of B. Liatoshynsky’s works performed by students of the Kyiv State Music College (1951, November 19). CSAMLA of Ukraine (F. 181, Op. 2, Spr. 8, Ark. 5–6), Kyiv [in Ukrainian].
- Tsarevych, M. & Liatoshynsky, B. (1951–1966, n. d.). [Letters to O. Smolych (Belza)]. CSAMLA of Ukraine (F. 169, Op. 2, Spr. 1305, Ark. 3–10), Kyiv [in Russian].
- Works composed by R. Glière’s students (1914; 1965, January 9). [A program of a concert of works composed by Glière’s students (a photocopy of a 1914 document) and a photo portrait of B. Liatoshynsky with a gift inscription to L. Revutsky dated January 9, 1965]. CSAMLA of Ukraine (F. 198, Op. 2, Spr. 119, Ark. 1–2), Kyiv [in Russian].

Література

- Афіша концерту до 80-річчя від дня народження Б. Лятошинського у Будинку композиторів України (Київ). Сезон 1974/75. [Оригінал]. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України // ЦДАМЛМ України. Ф. 1400. Оп. 2. Од. зб. 11.
- Афіша концерту з творів Б. Лятошинського. 29 жовтня 1971 року. [Оригінал] // ЦДАМЛМ України. Ф. 1400. Оп. 1. Спр. 67. Арк. 4.
- Б. Лятошинский: Воспоминания. Письма. Статьи. В двух частях. Ч. 1: Воспоминания. Сост. Л. Грисенко, Н. Матусевич; вст. ст. И. Бэлзы. Маш. з авт. та ред. правкою. [Поч. 1980-х] // ЦДАМЛМ України. Ф. 833. Оп. 2. Спр. 1721.
- Бентя Ю. Документальна спадщина Бориса Лятошинського у ЦДАМЛМ України: огляд джерел (до 120-річчя від дня народження) // Борис Лятошинський. In *memoiam: Колективна монографія*. Мюнхен: Український вільний університет, 2018. С. 180–204.
- Бентя Ю. Особовий фонд Бориса Лятошинського у ЦДАМЛМ України (до 120-річчя від дня народження видатного українського композитора, диригента і педагога) // *Архіви України*. 2015. № 4. С. 121–135.
- Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы: В 2 ч. Киев: Музична Україна, 1985. Ч. 1: Воспоминания / Сост. Л. Гриценко, Н. Матусевич, вступ. ст. И. Бэлзы, коммент. Л. Грисенко. 215 с.
- Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы: В 2 ч. Киев: Музична Україна, 1986. Ч. 2: Письма. Материалы / Сост. Л. Гриценко, Н. Матусевич, коммент. Л. Грисенко. 248 с.
- Борис Николаевич Лятошинский: Сб. ст. / Сост. М. Копица. Киев: Музична Україна, 1987. 184 с.
- Доповідні записки і колективні листи на захист П. Сука. Поч. 1950-х // ЦДАМЛМ України. Ф. 1400. Оп. 1. Спр. 58.
- Лист Б. Лятошинського до П. Гайдамаки, 17 липня 1946 р. Автограф // ЦДАМЛМ України. Ф. 199. Оп. 1. Спр. 31.
- Листи М. Царевич і Б. Лятошинського до О. Смолич (Белзи). 1951–1966, б. д. // ЦДАМЛМ України. Ф. 169. Оп. 2. Спр. 1305. Арк. 3–10.
- Лятошинський Б. Епістолярна спадщина: У 2 т. Київ, 2002. Т. 1: Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) / головний науковий консультант і хранитель архіву Б. Лятошинського І. Царевич, упорядниці і авторка вступної статті М. Копица.
- Лятошинський Б. Романси 1920-х / авт.-упоряд. І. Б. Савчук; ІПСМ НАМ України. Вид. 2-е, перероб. і виправ. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.
- Лятошинський Борис Миколайович (1895–1968). ЦДАМЛМ України, фонд № 181, опис № 1 справ постійного зберігання. Київ, 2022. 42 арк. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2022/09/0181-1.pdf> (дата звернення 25.10.2023).
- Прем’єра опери Бориса Лятошинського «Золотий обруч» на Opera Vision // *The Claquers*. Дата оновлення: 25.10.2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/10229> (дата звернення 25.10.2023).
- Програма авторського концерту Б. Лятошинського у виконанні студентів Київського державного музичного училища. 19 листопада 1951 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 181. Оп. 2. Спр. 8. Арк. 5–6.
- Програма концерту з творів, які написали учні Р. Глієра (фотокопія документу 1914 року), та фотопортрет Б. Лятошинського з дарчим написом Л. Ревуцькому від 9 січня 1965 року. [Оригінал] // ЦДАМЛМ України. Ф. 198. Оп. 2. Од. зб. 119. Арк. 1–2.
- Список дарчих написів Б. Лятошинського П. Полякову, що зберігаються у музеї Великої Вітчизняної війни (нині Національний

музей історії України у Другій світовій війні). [Рукопис П. Полякова]. [Б. д.] // ЦДАМЛМ України. Ф. 503. Оп. 1. Од. зб. 59. Арк. 1.

19. Сук Петро Андрійович (1910–1994). ЦДАМЛМ України, фонд № 1400, опис № 1 справ постійного зберігання. Київ, 2011. 39 арк. URL: https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/Suk_1400_1.pdf (дата звернення 15.09.2023).

20. Телеграма Б. Лятошинського до П. Полякова. [23 грудня 1943 р.] // ЦДАМЛМ України. Ф. 503. Оп. 1. Спр. 57. Арк. 1, 1 зв.

21. Фотографія Б. Лятошинського і П. Полякова. Київ, [1947] // ЦДАМЛМ України. Ф. 503. Оп. 1. Од. зб. 96. Арк. 6.

22. Фотографія Б. Лятошинського, О. Зноска-Боровського,

Б. Пономаренка і П. Полякова. Київ, [1947] // ЦДАМЛМ України. Ф. 503. Оп. 1. Од. зб. 96. Арк. 7.

23. Школа Бориса Лятошинського. До 120-річчя від дня народження видатного українського композитора, диригента та педагога: онлайн-документальна виставка / Підготували Ю. Бентя, А. Сукало // ЦДАМЛМ України: офіційний веб-сайт. Дата оновлення: [січень 2015]. URL: https://old-csam.archives.gov.ua/ukr/vistavki_online/vistavka_liatoshinsky_201/ (дата звернення 03.09.2023).

24. Forostyna O. Postwar, Continued // Krytyka. November 2023. URL: <https://krytyka.com/en/articles/postwar-continued> (access date: 03.12.2023).

Бентя Ю.

Дві війни в життєтворчості Бориса Лятошинського: свідчення з архівів

Анотація. Початок повномасштабної російсько-української війни, політика кенселінгу російської культури та широке обговорення української постколоніальної ситуації посилити увагу до української культури і української мистецької спадщини. Особливого значення у цьому контексті набуває військовий досвід українських митців минулих поколінь. Статтю присвячено класику української музики ХХ століття Борису Лятошинському, який пережив дві світові війни, і кожна з них знайшла глибокий відбиток у його життєвій та творчій філософії. Пряме звернення до архівних документів проливає світло на те, як Лятошинський сприймав та осмислював військову реальність, і як вона впливала на його формування як творця. Опора на прижиттєві та посмертні, раніше публіковані і вперше оприлюднені архівні джерела дає змогу розкрити купюри в пізніше опублікованих матеріалах про композитора, із яких під час редагування зникли суттєві фактологічні або емоційно навантажені фрагменти.

Аналіз архівних джерел із зібрання Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України доводить, що Лятошинський всіляко опирався на глорифікації війни і уникав говорити про воєнне минуле в офіційній радянській спосіб. Війни для композитора були глибоко травматичним досвідом, вони завдавали страждань, примушували відкладати життя на потім і перемикалися на «режим виживання». Окрему увагу звернено на контраст між піднесенням художнього життя після Першої світової і репресіями після Другої. Створена у воєнні і повоєнні роки музика Лятошинського стала великою підтримкою для українців, що сьогодні виборюють свою незалежність і право на існування. Водночас стаття наголошує, що досвід кожної війни є унікальним, тож і ситуація російсько-української війни вимагає від митців і дослідників культури радше продукування нових сенсів і концепцій, аніж пошуку готових відповідей на сучасні виклики у минулому.

Ключові слова: архівні джерела про життєтворчість Бориса Лятошинського, музична культура України ХХ століття, Друга світова війна, мистецьке життя воєнного часу, радянська політика пам'яті, культурно-мистецька інфраструктура, культура на політика і війна.

Стаття надійшла до редакції 25.10.2023

Марина Полякова Maryna Poliakova

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: capibara73@gmail.com | orcid.org/0000-0003-3379-0347

«Батьківщина-Мати», «Сталева Оранта», «Україна-мати»

«Переозначення» монумента під час російсько-української війни

The Motherland Monument, “Steel Oranta”, “Mother Ukraine”

The Monument during the Russo-Ukrainian War

Анотація. Досліджено процес появи нових символічних значень київського монумента «Батьківщина-мати» під час російсько-української війни. Зроблено ретроспекцію в історію створення пам'ятника (1974–1981 роки), розглянуто основні його характеристики, як-от розташування, орієнтація, поза, вбрання. Розглянуто етапи символічного «присвоєння» Україною «Батьківщини-матері» після 2014 року з акцентом на 2022–2023 роки. Проаналізовано проект «Тризуб Батьківщини», під час якого радянський герб на щиті був замінений українським тризубом, а також перспектива перейменування монумента на «Україна-мати». Історія та сьогодення «Батьківщини-матері» розглянуті через призму державної культурної політики та як соціокультурний феномен. Наведено реакції на «переозначення» діячів української культури, пересічних громадян та деяких російських публічних персон.

Ключові слова: «Батьківщина-мати», діяльність Василя Бородея, українське радянське мистецтво, образотворче мистецтво, інституціональні аспекти, культурна політика, cultural studies.

Постановка проблеми. Повномасштабна фаза російсько-української війни, що розпочалася у лютому 2022 року, активно вплинула на сфери української культури та ментальності, актуалізувала деколонізаційні процеси, декомунізацію, дала старт дерусифікації. У фокусі інтересів опинилися зокрема радянські пам'ятники, маркери колишньої радянської суспільної простору України. Серед інших увагу вже вкотре привернула «Батьківщина-мати» — центральний структурний елемент Національного музею історії України у Другій світовій війні. Спроби «українізувати» її розпочалися ще 2014 року і мали символічний характер (без втручання у фізичний стан), але 2022 року — на тлі знесення або підготовки до знесення деяких одіозних пам'ятників — проблематизувалася подальша доля монумента. Не можна стверджувати, що в суспільстві визрів виразний запит на переформатування «Батьківщини-матері», адже на тлі щоденних воєнних турбот це питання не було першочерговим, однак частіше на публічних майданчиках траплялося приязне ставлення до пам'ятника:

як до символу нової України, що рішуче захищається. У цей час такі інституції, як Міністерство культури та інформаційної політики України, Український інститут національної пам'яті, Музей історії України у Другій світовій війні почали активно просувати пропозиції із «переозначення» монумента, як символічного, так і фізичного — замінити радянський герб на державний тризуб, що й відбулося у перших числах серпня 2023-го. Ці події завзято обговорювали у ЗМІ та соцмережах, але нам невідомі наукові розвідки щодо «переозначення» монументу. Очевидно, що такий прецедент не повинен пройти непоміченим дослідниками української культури.

Мета статті: зафіксувати науковому дискурсі основні етапи процесу набуття монументом «Батьківщина-мати» нових конотацій у 2014–2023 роках, проаналізувати державну культурну політику та суспільні реакції щодо символічних та фізичних змін, які радянський пам'ятник переживає впродовж 2022–2023 років.

Виклад основного матеріалу. На початку серпня 2023 року зі щита монумента «Батьківщина-мати»

у Києві зняли герб СРСР. Натомість 6 серпня на щит був встановлений тризуб, ще 2,5 тижня велися завершальні зварювальні роботи. Цю технічно надзвичайно складну акцію провели без демонтажу щита, на величезній висоті, у спеку, при поривах вітру, під час російських ракетних атак, тож вона стала переламною у долі найвеличнішої радянської статуї в Україні.

Як відомо, «Батьківщина-мати» — найвищий монумент у Європі (102 метри разом із п'єдесталом), висотна домінанта комплексу, який був заснований 1974 року як Український державний музей історії Великої вітчизняної війни 1941–1945 років (і спочатку розміщувався у Кловському палаці), а 2015-го перейменований на Національний музей історії України у Другій світовій війні. Музейний комплекс урочисто, за участі Генерального секретаря ЦК КПРС Л. Брежнєва, відкрили 9 травня 1981 року. Цій події була присвячена, зокрема, передовиця газети «Советская культура» від 12 травня. У ній побудова музейного комплексу та візит Л. Брежнєва представлені як прояв «турботи ЦК КПРС і Радянського уряду про увіковічення всенародного подвигу в роки війни, ще одне свідоцтво постійної уваги до справи патріотичного та інтернаціонального виховання радянських людей» [6]. В якомусь сенсі Л. Брежнєв особисто був патроном цього проекту, адже Є. Вучетич перш за все показав розробки йому та іншим представникам вищого керівництва та отримав схвальні відгуки. Після чого Л. Брежнєв зателефонував В. Щербиському, щоб переказати цю новину [2].

Сам Л. Брежнєв на відкритті музею виголосив промову, наповнену звичною радянською риторикою про боротьбу СРСР за мир, про «нагнітання міжнародної напруженості» тими імперіалістичними силами, які хочуть «за допомогою погроз, економічної блокади або військової агресії завадити розвитку соціалістичних країн або боротьбі народів за національну свободу і соціальну справедливість». Зауважимо, що у промові генсека не була виокремлена роль власне України у війні — меморіал названий «пам'ятником усім переможцям» (на урочистому заході були присутні представники республік), а Перший секретар ЦК КПУ В. Щербиський в унісон з Л. Брежнєвим назвав меморіал «полум'яною повістю про безприкладну стійкість нашого радянського народу та його героїчної Армії». У книзі відгуків Л. Брежнєв залишив запис про меморіальний комплекс зі словами: «Нехай завжди нагадує людям про те, що мир — найбільше благо на землі» [6], — так подає подію передовиця. Насправді запис вже був зроблений, а німецький генсек, якому залишалося жити рік, тільки підписав [2]. Київський пам'ятник став, здається, найпізнішим із монументальних втілень образу Батьківщини-матері (одного з найголовніших конструктивів у символічному полі СРСР) на теренах держави, що невдовзі вступила у фазу розпаду. Відразу після відкриття «Батьківщина-мати» отримала кілька народних

прізвиськ, найвідоміше з яких — «Лаврентіївна», на честь сусідньої Лаври.

Історія створення монумента широко відома, тому далі буде висвітлено лише деякі її аспекти. Перший проєкт музейного меморіального комплексу та «Батьківщини-матері» розробили один із найвідоміших радянських скульпторів Є. Вучетич (як і В. Бородай, уродженець міста Катеринослава, сучасного Дніпра) і архітектор Є. Стамо. Згідно із задумом, який Є. Вучетич особисто представив керівникам партії та уряду у Києві, від моста Патона мав підійматися підземний коридор з експозицією, яку б сьогодні назвали імерсивною (продумане освітлення, звукові ефекти, збільшені світлинні воїнів та техніки), а на схилі пагорба алею-серпантин оточували б величні групи воєнків, визволителів Києва [2]. По суті, ця стилістика відкидала модний з 1960-х років конструктивізм і повертала глядача у часи сталінських «імперських» мегапроєктів. Після смерті Є. Вучетича 1974 року проєкт був переданий команді у складі українських архітекторів В. Єлізарова, М. Фещенка, Г. Кислого, скульпторів В. Бородая, В. Вінайкіна, Ф. Соґояна, В. Швецова, А. Куца та інших.

На той час В. Бородай був одним із найдосвідченіших українських скульпторів, автором відомих пам'ятників, педагогом, мав за плечима ректорство у Київському державному художньому інституті, головування Спілкою художників УРСР, депутатство у Верховній Раді УРСР. Першою великою роботою В. Бородая, вчорашнього студента скульптурного факультету КДХІ, який він закінчив 1953-го, став пам'ятник М. Щорсу (1954) — у співпраці зі своїм педагогом М. Лисенком та ще одним його учнем М. Суходоловим. У наступні роки це ж творче тріо, крім іншого, працювало над проєктом московського пам'ятника на честь 300-річчя возз'єднання України з Росією, який так і не був встановлений. З 1964 року у сквері на площі Європи навпроти Київського вокзалу стоїть закладний камінь з написом «Тут буде споруджений монумент...» — промовистий доказ не-возз'єднання, яке остаточно стало зрозумілим лише 2014 року (знову-таки на ювілей, 360 років від Переяславської ради).

1967 року В. Бородай створив Пам'ятник чекістам на площі Дзержинського (нині Либідській) у Києві (знесений 2016-го), 1977 року, у співавторстві з І. Знобою та В. Знобою — монумент Великій Жовтневій соціалістичній революції на теперішньому Майдані Незалежності (знесений у 1991-му). Таким чином, ідеологічно навантажені роботи В. Бородая або залишилися у формі проєкту, або були знесені після 1991 року. Але «Батьківщина-мати» вціліла — шляхом набуття нових сенсів.

Український творчий колектив, який почав працювати над проєктом музею війни, значно змінив задум Є. Вучетича, відмовився від важкої (чи то римської, чи то асирійської) величі, позбавився хтонічного

ланцюга гігантських вояків, зменшив саму статую з 90–100 до 62 метрів і вирішив її не золотити. Варіанти монумента команда скульпторів та архітекторів під керівництвом В. Бородая пропонувала на розгляд художній раді, без ухвали якої не затверджувався жоден мистецький твір.

Існували й «мирні» варіанти без меча. В одному з них Мати відведена лівою рукою високо тримала дитину, а праву руку піднімала догори — і візуально це була Богородиця. Так, схожі пози трапляються у радянському монументальному мистецтві, в сюжетах про материнство, але у версії В. Бородая, та ще і з урахуванням масштабу, сакральний підтекст був занадто очевидним. Цікаво, що В. Бородай з колегами доклали чимало зусиль, щоб позбавитися меча, щоб «Батьківщина-мати» перестала бути войовничою, але ці пропозиції не були затвержені. Комісія прийняла варіант, найбільш подібний до задуму Є. Вучетича [18]. Втім, на щиті замість надпису «Кто к нам с мечом придет, от меча и погибнет» (як пропонував Є. Вучетич) врешті-решт з'явився радянський герб [2].

Проти щита і меча виступали міністерства культури УРСР і СРСР та фахівці інших установ. Пропозицію прибрати зброю і дати жінці в руки вінок із пальмового та лаврового листя підписали Т. Главак, секретар Київського міського комітету КПУ з ідеологічних питань, і Д. Янко, завсектора образотворчого мистецтва відділу культури ЦК КПУ. Дізнавшись про «бунт», В. Щербицький зібрав усіх причетних до проекту на заводі імені Паризької Комуні, натиснув психологічно, звинуватив у «пацифізмі» і практично примусив відмовитися від пропозиції. Те, що меч занадто довгий і на вітру хитається з великою амплітудою, з'ясувалося при випробуваннях і змусило його вкоротити. Таким чином, зауважував Д. Янко, немає підстав говорити про особливу повагу радянських митців та інженерів до висоти Лаврської дзвіниці (як і про те, до речі, що В. Бородай створив голову жінки з когось конкретного) [2]. Сьогодні цей меч часто безпідставно називають акінаком (символічно пов'язуючи «Батьківщину-мати» зі скіфами), хоча акінак — не просто короткий меч, а зброя іншої, специфічної форми.

Невідомо, чи вплинула на рішення залишити щит і меч монументальна іконографія, яка вже склалася на той час: згадаємо пам'ятники «Тил — фронту» у Магнітогорську (проектувався одночасно з «Батьківщиною-матір'ю», відкритий 1979-го, скульптор Л. Головніцький), «Батьківщина-мати кличе!» у Волгограді (1967) і «Воїн-визволитель» у берлінському Трептов-парку (1949), обидва авторства Є. Вучетича. Створені в різні роки й різними авторами, вони у народних уявленнях склалися у триптих «Меч викуваний — меч піднятий — меч опущений», де саме меч став алегорією Перемоги. Додамо ще й такий штрих — на відкритті меморіального комплексу 9 травня 1981 року Л. Брежнев подарував музею бронзову скульптуру,

копію пам'ятника роботи Є. Вучетича «Перекуємо мечі на орала», який СРСР підніс у дар ООН [6]. Нарешті, згадаємо, що на той час в СРСР було ще принаймні дві «Батьківщини-матері» з мечами: «Мати Картлі» у Тбілісі (1958) і «Мати-Вірменія» у Єревані (1967) — зброю вони тримають горизонтально, чи то захищаючи чресла, лоно, чи то готуючись подати чоловіку-воїну.

Завершуючи говорити про позу жінки, — а В. Бородай максимально розгорнув-розкинув її руки, у порівнянні із задумом Є. Вучетича, — подивимось, як перегукуються розкинуті руки «Батьківщини-матері» та Либеді з Пам'ятника засновникам Києва (1982). Ідея його прийшла до В. Бородая ще у студентські роки, з нею, допрацьованою, скульптор переміг у конкурсі наприкінці 1970-х; за іронією долі, пам'ятник був встановлений практично біля ніг «Батьківщини-матері», на березі Дніпра. І фраза самого В. Бородая про Либідь, яка із «піднесеними руками-крилами» спинається над човном і тим символізує «незборимість сили, що прокладає шлях у майбутнє України» [9], сьогодні мимоволі переноситься на «Батьківщину-мати», яка груддю зустрічає холодний вітер зі сходу і стала символом опору, необхідного для майбутнього України.

Будівництво музейного комплексу проходило за наукового і значного матеріального сприяння Українського товариства охорони пам'ятників історії та культури (УТОПІК), за участі проектувальників та будівельників тресту «Головквільміськбуд», підприємств та організацій низки українських міністерств і відомств. Надскладна технологія, за якою створена «Батьківщина-мати» (суцільнозварна споруда зі сталі: обшивка на двох каркасах, основному та допоміжному), була викликом як для інженерів, так і для митців. В. Бородай порівнював свій твір зі знаковими монументами: Статуєю Свободи (Нью-Йорк), Христом-Спасителем (Ріо-де-Жанейро), Великим Буддою (Японія), — говорив, що «хотілося зробити не гірше відомих зразків» [9].

Сталь була відлита на «Запоріжсталі» і, що особливо символічно, у Маріуполі — на Металургійному комбінаті імені Ілліча та «Азовсталі». Зауважимо, що слова «сталь», «сталевий» після оборони Маріуполя та «Азовсталі» набули нових героїчних конотацій, і відблиск їхній падає на «Батьківщину-мати»: у ЗМІ можна зустріти вирази на кшталт «сталева пані». У жовтні 2022 року неподалік від «Батьківщини-матері» впродовж двадцяти днів стояло гасло «Вірю в ЗСУ» з останньої партії металу з «Азовсталі», потім букви були розрізані на браслети та продані задля допомоги ЗСУ.

Нащадкам автори меморіального комплексу залишили дві загадки, які актуалізувалися сьогодні: про розташування «Батьківщини-матері» та її вбрання. Мистецтвознавець Д. Янко згадував, що вже при першій демонстрації проекту Є. Вучетичем у Києві виникли, серед інших, питання про «орієнтацію статуї на північний схід, а не на захід, куди виганяли окупантів».

Ми вже згадали вище про збори на заводі імені Паризької Комуни, — під тиском В. Щербиського там було закрито й питання того, куди дивиться статуя [2], можливо, щоб не порушувати ідею Є. Вучетича.

Інженер О. Длігач, який відповідав за технічні рішення під час зведення «Батьківщини-матері», стверджував, що модель статуї В. Бородаю з колегами неодноразово доводилося возити до ЦК КПУ на вул. Орджонікідзе, 11 (тепер вул. Банкова) і вислухувати непрофесійні зауваження. Особливо виділявся другий секретар ЦК КПУ О. Титаренко. Однією з вимог була така: статуя повинна дивитися на ЦК КПУ, тобто бути розвернутою майже спиною до Дніпра. Інженерам вдалося довести, що так вона не витримає пориви вітру [20]. Хоча, по суті, увесь меморіальний комплекс, орієнтований Є. Вучетичем на Дніпро, зі входом від моста Патона, був пізніше «перевернутий» так, що головний вхід опинився на пагорбі, і «Батьківщина-мати» могла б дивитися на тих, хто приходив до музею. Після початку повномасштабної війни анекдотична орієнтація «Батьківщини-матері» на Росію стала додатковим аргументом того, що вона є захисницею України.

Щодо вбрання «Батьківщини-матері» теж немає чітких пояснень. О. Пергаменщик, автор тризуба на щиті, називає одяг (повторюючи панівну думку) давньогрецьким хітоном і вбачає у цьому альянсі на елліністичну культуру, яка не чужа українській. Якщо «Батьківщина-мати» у Волгограді нагадує йому актрису Л. Орлову, котра «розлючена з ножом біжить кудись у своєму платті фасону 40-х років», то київська статуя вічна, трансцендентна [8]. На позір, вбрання з довгими вертикальними складками дійсно виглядає давньогрецьким, але уважному погляду відкривається радше ілюзія хітона, — об'ємний шмат тканини (він залишився від задуми Є. Вучетича, де одяг був гранично геометризований) ніби накинутий на українське традиційне вбрання. Складочки мілко зібрані навколо шиї жінки, з-під накидки виглядають об'ємні рукави (які були у В. Бородаю вже у ранніх варіантах), традиційні для українського народного одягу.

В. Акуленко, юрист за фахом, який у 1970-ті був старшим консультантом Республіканського правління УТОПІК, згадував свою суперечку з В. Бородаєм з приводу того, що у монументі немає нічого національного: обличчя як у легіонера, меч теж як у античних римлян, на щиті герб СРСР, а не УРСР. І, до речі, він називає вбрання тогою, хоча й на давньоримську тогу воно мало схоже. Скульптор іронічно поставився до ідеї надіти на монументальну жінку намисто і віночок з різноколірними стрічками й нагадав, що для увічнення зв'язки народу у Великий Вітчизняний війні слугує сучасне мистецтво [1]. Одяг «Батьківщини-матері» еkleктичний, і — хоч би яку ідею вклав автор насправді, — сьогодні нам хочеться бачити у ньому фронду В. Бородаю проти радянського нівелювання української

ідентичності. Хоча, як ми сказали вище, проєкт приймала прискіплива художня рада, вона це дивне вбрання погодила (як місцеві ради погодили елементи національного костюму у монументів в Єревані та Грузії, про які ми згадали вище).

2014 року почалося змінюватися ставлення українців до Другої світової війни у тій версії, яку нав'язувала Росія: Велика вітчизняна війна, «победобесіє», «скрепа», георгіївська стрічка як маркування «своїх». 2014 року відбулася перша акція на шляху «українізації» «Батьківщини-матері»: до Дня Перемоги її підсвітили кольорами українського прапора. Наступного року 8 травня, коли вперше святкувався День пам'яті та примирення, їй на голову надягли вінок із червоних маків та жовто-блакитними стрічками (ініціатор акції — руфер Мустанг / Павло Ушевець). 9 травня 2017 року під час «Євробачення» було організоване світлове шоу — монумент «приміряв» традиційні строї регіонів України. Тоді ж вперше на щиті замість радянського герба засяяв тризуб.

І все ж до початку повномасштабного вторгнення «Батьківщина-мати» займала у суспільному символічному просторі хитку, розпливчасту позицію. Залишалася радянським монументом, з яким незрозуміло що робити, буквально за формулою «знести не можна залишити», але поступово «дрейфувала» до українського берега, символічно «присвоювалася» суспільством, у тому числі через вищезазначені акції.

Вибухові зміни ставлення до монумента почалися після 24 лютого 2022 року. Як відомо, у цей період декомунізація, що повільно відбувалася в Україні з 2015-го, інтенсифікувалася і перейшла у фазу дерусифікації. Разом із багатьма іншими, загострилося питання щодо «Батьківщини-матері» — наслідку комеморативної ініціативи Москви періоду найсильнішої, найвідвертішої русифікації, хоч і реалізована ця ініціатива була стараннями українських архітекторів і скульпторів. «Антифашистська» спрямованість, про яку говорили на відкритті монумента 1981 року, змінилася на «антирашистську».

«Батьківщина-мати» стала матеріалом для народних мемів, один із найвідоміших — з відрубаною головою В. Путіна замість щита. Тоді ж вона почала сприйматися як Богоматір Оранта, «сестра» Оранти з Софії Київської — і через схожість жесту, і, головне, через набуту роль захисниці Києва, ще однієї «непорушної стіни». Особливо ефектно монумент виглядав під час київського блекауту зими 2022–2023 років (що зафіксовано на багатьох світлинах): чорним погрозливим силуетом на тлі сіро-свинцевого неба, боронячи занурене російськими ракетами у темряву місто.

У серпні 2022 року Національний музей історії України у Другій світовій війні відкрив мультимедійну виставку «“Батьківщина-мати”. Переозначення», де простежив трансформацію образу у суспільній свідомості

від ідеї Є. Вучетича до гарячої фази російсько-української війни. А восени розпочав низку експертних обговорень, завданням яких було «переозначення» музею в цілому (зміна концепції) і «Батьківщини-матері» як його складової (пошук нового архітектурного вигляду). На сесії 4 жовтня присутні «одноставно висловилися за декомунізацію» скульптури, пропонували рішення в діапазоні від повного демонтажу до збереження як артефакту, що свідчить про «методи формування з українця людини “советського типу”». Втім, архітектурна сесія 6 грудня, в якій взяли участь іноземні спеціалісти, була поміркованою, демонтаж не пропонували, натомість багато говорили про збереження та комплексні підходи до проблеми [5].

8 липня 2022 року у цифровому застосунку «Дія» за ініціативою Українського інституту національної пам'яті та Міністерства культури та інформаційної політики України розпочалося опитування про подальшу долю герба СРСР на щиті. Підкреслимо, що питання стосувалися тільки щита і не торкалися радикального демонтажу пам'ятника. Запропоновані варіанти: залишити status quo; демонтувати герб і зробити щит чистим; замінити радянський герб тризубом, державним гербом України [16]. 21 липня були оприлюднені результати голосування — за перший варіант віддали голоси 6 відсотків, за другий 9 відсотків, за третій 85 відсотків. В опитуванні взяли участь понад 778 тисяч громадян, що засвідчило доволі високу суспільну значущість проблеми. Такі результати голова Українського інституту національної пам'яті А. Дробович назвав «чітким сигналом, що громадяни хочуть жити в країні без привидів минулого», зазначив, що настав час «переосмислити досвід Другої світової війни, прибрати з пам'яті про неї пропаганду та облуду», що чесний погляд у минуле дозволить «позбутися цілого ряду колективних травм» [7].

13 липня 2023 року стартував проєкт заміни герба СРСР «Тризуб Батьківщини», який впродовж року розробляло Міністерство культури та інформаційної політики України, — замовником виступив Музей історії України у Другій світовій війні. Попри оптимістичні результати голосування, у суспільстві, зокрема у соцмережах, точилися гарячі дискусії щодо доцільності витратити 28 млн гривень (пізніше кошторис зменшився до 22,9 млн) на символічну акцію під час великої війни — втім, з'ясувалося, що «Тризуб Батьківщини» фінансують меценати й приватні компанії.

19 липня тодішній міністр культури та інформаційної політики України О. Ткаченко вже однозначно назвав «Батьківщину-мати» «сталевою Орантою» (поєднавши дві нові символічні складові образу) і зазначив, що одним із результатів встановлення тризуба буде «наповнення ландшафту столиці суверенної незалежної держави коректними патріотичними сенсами» [11].

Скульптором проєкту «Тризуб Батьківщини» виступив О. Пергаменщик — монументаліст, автор,

зокрема, пам'ятника князю Святославу на Пейзажній алеї у Києві. Він розповів, що задля виготовлення тризубу був опрацьований великий пласт історичних і геральдичних матеріалів, комісія довго та ретельно вибирала з двох десятків ескізів. Скульптор вважає, що «Батьківщина-мати» з точки зору міського середовища «дуже вдала», «впливає на ландшафт міста з усіх перспектив, задає тон, стиль». На його думку, радянський герб був «оком диявола», яке сяяло на всю країну, «міткою звіра». Тепер на щиті укріплений символ Володимира Святого, що виник тисячу років тому саме на цих печерських пагорбах, і це не що інше, як ствердження Русі-України. Демонтований радянський герб митець волів би не знищувати, а розмістити догори ногами у великій темній залі під «Батьківщиною-матір'ю» і підсвітити червоно-кривавими променями задля нагадування, що таке не має повторитися. Наступне покоління, вважає О. Пергаменщик, не буде навіть знати про те, що колись на щиті був радянський символ, а «з чистого аркуша» почне «асоціювати величну статую просто з Батьківщиною-матір'ю, найпотужнішою країною в Європі» [8].

На засіданні вченої ради Музею історії України у Другій світовій війні 25 липня 2023 року його директор Ю. Савчук запропонував на розгляд пропозицію щодо перейменування комплексу у Національний музей війни за Незалежність. А головний зберігач фондів музею О. Янковенко зазначила, що паралельно зі зміною герба і назви музею виникла необхідність перейменувати монумент, «прибравши до решти радянські ідеологічні маркери», на «Україну-мати». Обидві пропозиції вчена рада підтримала одноголосно [5].

Таким чином, ініціатива щодо перейменування музею і монументу надійшла від доволі вузької спільноти, тоді як у широких суспільних колах не було помічено активності з цього приводу, назву «Україна-мати» не обговорювали. У пошуках суспільних реакцій звернімося до посту у «Фейсбуці» громадського діяча, правозахисника і колишнього депутата А. Денисенка, в якому він піднесено ратував за перейменування. На думку автора, цей монумент має стати центром тяжіння: «Україна-мати для всіх українців! З усіх куточків Батьківщини і з усіх світів поза нею», — але не тільки для українців, адже далі дописувач екстатично перерахував всі слов'янські, іранські, балтійські племена, «батьків й матерів нашого народу», всіх «християн, язичників, буддистів, юдеїв і мусульман», які зараз моляться за Україну, «русинів й насправді руських, а не московських», «нащадків псковитян, тверичів, новгородців й усіх, хто боровся з вирощеним Ордою левіафаном і визнає великокняже першородство України-Русі та великого Києва», і, нарешті, «всі індоевропейські народи, які з українських степів розійшлися цілою Євразією».

Отже, А. Денисенко в своїй уві створив метасимвол, навколо якого обертається увесь світ (окрім тих,

звісно, хто підтримує Росію). Допис зібрав майже 2 тисячі вподобайок і 400 коментарів, але не всі схвальні. Серед негативних реакцій були, наприклад, такі: «совок, який ми підкрашуємо у кольори вишиванки», «переробляти символ “несокрушимості” ссср під матір-Батьківщину — це як на корову сідло надягати. Не допоможуть ні герб, ні вінок, ні вишиванка», «ким би вона не була розроблена і куди не повернута, вона встановлена тут московитськими окупантами... <...> Ми, звичайно, можемо її перепризначити нашою батьківщиною, але це те саме, що пам'ятникам Леніну додати вусів та оселедців, та перепризначити їх українськими козаками», «маніпуляції із цим пам'ятником схожі на те, якби на пам'ятнику Пушкіна замінити голову на голову Шевченка» тощо [3].

29 липня Ю. Савчук в інтерв'ю «Українському радіо» повідомив, що рішення вченої ради передано на розгляд до Міністерства культури та інформаційної політики [4]. Складалося враження, що до Дня Незалежності 24 серпня рішення буде прийняте, саме так, бравурно, інформацію подало «Українське радіо» (а за ним інші ЗМІ) ... Але День Незалежності «Батьківщина-мати» зустріла зі старою назвою, хоч і з тризубом на щиті. До речі, під час встановлення тризубу з'ясувалося, що на рукоятці меча все ж залишається ще один радянський символ — п'ятикутна зірка.

Попри те, що офіційного перейменування монумента не відбулося, музей провів перейменування символічне. 24 серпня у ньому була погашена марка, випущена «Укрпоштою» до Дня Незалежності України (художниця З. Кубар), на якій монумент зображений вже з оновленим щитом, до того ж на шиї жінки гіпертрофоване, не відповідне масштабу, українське червоне намисто (в сучасному варіанті). У верхній частині марки — підпис «Україна-мати». Поява марки «саме з такою назвою є важливим моментом у переозначенні Музею та скульптури, — говорить в офіційному коментарі музею, — Україна довгі роки чекала визнання скульптури “Батьківщина-мати” як суто свого символу, позбавленого радянських маркерів» [15]. Анонсує вихід нової марки, генеральний директор «Укрпошти» І. Смілянський розповів, що спочатку вона мала «більш жорстоке зображення», але їй, враховуючи державне свято, «додали чемності». Про що сповіщає новий образ монумента, на думку І. Смілянського? «Про переосмислення минулого, про нову епоху» для кожного громадянина України, «і, враховуючи реакцію за поребриком, відповідь на “кієв за три дні”» [10].

Дійсно, однією зі складових процесу переосмислення, «переозначення» «Батьківщини-матері» стала реакція росіян, які взагалі болісно переносять зазіхання на радянські пам'ятники за кордоном. Соцмережами пронеслася хвиля розлючених коментарів. Так, Д. Ольшанський, журналіст, публіцист і критик, зауважив, що В. Бородай ставив пам'ятник саме тій батьківщині, яка перемогла у війні, і до якої ніякий

тризуб не має стосунку: «... логічніше було б пам'ятник просто знести, зробивши таким чином максимально відверте ідеологічне повідомлення про себе, ніж складати це жалюгідне фентезі. <...> Власне, вся їхня держава побудована на цьому малюванні балончиком поперх старих портретів. <...> Історії не було, все почалося навіть не вчора, а сьогодні» [14]. (До речі, 25 серпня у Музеї історії України у Другій світовій війні відкрилася виставка «Знак на щиті», яка розповідала про тисячолітню історію тризуба як символу держави).

Б. Корчевніков, екзальтований «православний» телеведучий, у своїй характерній манері заявив: «... фашистська держава, як біс від хреста, трясеться від символу Перемоги над фашизмом. Від символу російської незламності та російського духу. <...> ... їм не радянське ненависне, їм Перемога огидна. <...> Це була Перемога Росії — не тимчасової радянської, а вічної — земної та небесної. І саме таку Росію вони ненавидять», — невимушено забувши, що перемогу забезпечила не Росія, а спільні зусилля й жертви всіх народів СРСР, зокрема українців. Для Б. Корчевнікова монтаж тризуба на щит став актом викрадення: «... Україна кінчається, українці більше не буде... <...> А вони посеред цього вогню, у фіналі <...> 30-річної недоісторії, залізяку на тросах у небо підіймають, щоб прикрутити її на викрадену ними чужу Батьківщину» [12].

24 серпня 2023 року соцмережами (починаючи з телеграм-каналу «Труха Києв») поширилося 12-секундне відео, де «Батьківщина-мати» була у гігантській білій сукні-вишиванці, котру нібито надягли на честь Дня Незалежності, — як швидко з'ясувалося, фейкове, домальоване у відеоредакторі [17]. Проте російські «лідери думок» перепостили відео на своїх каналах з належними коментарями. «Радянська скульптура Батьківщина-мати в Києві спаплюжена вишиванкою. Прекрасне підтвердження теорії С. Гантінгтона про те, що в епоху постмодерну раціональні масові ідеології девальвуються, натомість вилазить убога архаїчна хтось», — глибокодумно написав З. Прілепін [13], довірливо коментуючи підробку (можливо, виготовлену самими ж росіянами).

Отже, російська сторона сприйняла заміну радянського герба на тризуб як доказ руйнації, втрати пам'яті, остаточної відмови України від спільного минулого, викреслювання зі своєї історії Великої Вітчизняної війни, яка для Росії, як відомо, є опорним символом націєтворення, легітимацією тоталітаризму й авторитаризму, загартівницької зовнішньої політики. Конструкти «Велика Вітчизняна війна», «Перемога» у російському суспільстві не підлягають переосмисленню, на відміну від українського суспільства та професійної спільноти.

Цей процес переосмислення в Україні триває, і сьогодні — хоча над київськими пагорбами піднісся тризуб, — немає єдиного ставлення до оновленої «Батьківщини-матері». Як пересічні дописувачі у соцмережах (що ми бачили вище), так і інтелектуали — у роздумах, і не всі

вірять, що поява українського державного герба на щиті поставила крапку у цій історії. Наприклад, мовознавець, журналіст і публіцист Ю. Шевчук вважає, що деколонізація дуже важко дається українцям, що перейменування топонімів, заміна гербів, знесення пам'ятників «без очищення від російських цінностей, смислів і російської мови» є самообманом. «Батьківщину-мати» він називає «мужеподібним витрищакою, металевобездушним големом», який не має людських рис. Усі «косметичні маніпуляції» на кшталт вінка на голові, підсвічування у кольорах прапора, появу тризуба, перейменування на «матір-Україну», на думку Ю. Шевчука, не в змозі «змінити імперської суті цього монументу, його колоніальної символіки». Демонтувати монумент і забути про нього — єдиний вірний крок для українського самооновлення [19].

Висновки. Наше невелике дослідження на межі історії культури, історії ментальності, соціології культури та семіотики мало на меті зафіксувати історичний момент «переозначення» «Батьківщини-матері», одного із найвідоміших українських монументів, візитівки Києва (разом з Лаврою, Софією Київською, пам'ятником Б. Хмельницькому тощо). Ми торкнулися основних точок його створення і акцентувалися на тому, що стало особливо актуальним сьогодні, — наприклад,

на орієнтації «Батьківщини-матері» на Росію, звідки прийшла війна. Значили, що до 2014 року монумент випадав із поля інтересів українського суспільства, яке надто довго після набуття незалежності перебувало під впливами Росії та не до кінця розуміло необхідність переформатування суспільного простору. Втім, до Революції Гідності так само «невидимими» були інші радянські київські монументи, навіть пам'ятник В. Леніну на бульварі Т. Шевченка (окрім акції 2009 року). Арка дружби народів тільки 14 травня 2022 року отримала нову назву «Арка Свободи українського народу», а пам'ятник під нею був демонтований 26 квітня. Після початку повномасштабного вторгнення до процесу декомунізації додалася дерусифікація, інтенсифікувалися суперечки навколо «Батьківщини-матері», унаслідок чого у серпні 2023 року радянський герб замінили на тризуб і почали підготовку до перейменування монумента на «Україну-мати». Ми розглянули перебіг етапів цього процесу, інституціональні аспекти (зазначивши, що найбільш значущі ініціативи спускалися «зверху»), зміну конотацій, реакції суспільства й українських інтелектуалів. Здається, що в історії українізації «Батьківщини-матері» поставлена крапка. Але, можливо, це тільки трикрапка, адже деколонізація України триває, як триває російсько-українська війна.

Література

1. Акуленко В. З неможливим «Батьківщини-мачухи» в ретроспективній декомунізації // Часопис Київського університету права. 2015. № 3.—373.
2. Д. Янко. «Батьківщина-мати». Як воно було // Віче. 2013. № 9 (травень). URL: <https://veche.kiev.ua/journal/3625/> (дата звернення: 04.08.2023).
3. Денисенко А. Допис на Фейсбук-сторінці. 31.07.2023. URL: <https://www.facebook.com/DenysenkoAndriy/posts/pfbid01Dmu sM4L7eTDXuv3yрKckexHSGTcvfLNSBnpZxCoDfpzou3z92v3L3rGUve1hrPBl> (дата звернення: 28.08.2023).
4. Монумент «Батьківщина-мати» у Києві перейменують на «Україна-мати». Українське радіо. 29.07.2023. URL: <http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=101959> (дата звернення: 04.09.2023).
5. Переозначення. Національний музей історії України у Другій світовій війні (офіційний сайт). URL: https://warmuseum.kyiv.ua/_ua/_other_projects/pegeoznachennya/ (дата звернення: 15.08.2023).
6. Пусть на земле торжествует мир! // Советская культура. 1981. 12 травня. № 38 (5462).—2.
7. Результати опитування в онлайн-застосунку «Дія» щодо Батьківщини-матері: 94% проголосували за демонтаж герба СРСР. Український інститут національної пам'яті. 22.07.2022. URL: <https://uinp.gov.ua/pres-centr/novyny/rezultaty-opytuvannya-v-onlayn-zastosunku-diya-shchodo-batkivshchyny-materi-94-progolosuvaly-zademontazh-gerba-srsr> (дата звернення: 12.08.2022).
8. Самохвалова Л. Олексій Пергаменщик, скульптор, який творить Тризуб на щиті «Батьківщини-Матері». Укрінформ. 31.07.2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/>
- rubric-society/3742417-oleksij-pergamensik-skulptor-akij-tvorit-trizub-na-siti-batkivsinimateri.html (дата звернення: 14.08.2023).
9. Семесюк І. Василь Бородай // МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2006. Вип. 3.—328.
10. Смілянський І. Допис у Телеграм-каналі «Igor Smelyansky/Igor Smilyansky» від 18.08.2023. URL: <https://t.me/igorsmelyansky/2391> (дата звернення: 29.08.2023).
11. Ткаченко О. «Тризуб Батьківщини». Переозначення // Українська правда. Життя. 19.07.2023. URL: <https://lifepravda.com.ua/columns/2023/07/19/255467/> (дата звернення: 13.08.2023).
12. Телеграм-канал «Борис Корчевников». 6.08.2023. URL: <https://t.me/boriskorchevnikov/2752> (дата звернення: 04.09.2023).
13. Телеграм-канал «Захар Прилепін». 25.08.2023. URL: <https://t.me/zakharprilepin/19405> (дата звернення: 04.09.2023).
14. Телеграм-канал «Комиссар исчезает». 30.07.2023. URL: <https://t.me/komissarishezaet/435> (дата звернення: 04.09.2023).
15. «Україна-мати» на поштовій марці. Національний музей історії України у Другій світовій війні (офіційний сайт). 24.08.2023. URL: https://warmuseum.kyiv.ua/_all-news-images/?id=41&news_year=2023 (дата звернення: 29.08.2023).
16. У онлайн-застосунку держпослуг «Дія» стартувало опитування щодо декомунізації монументу «Батьківщина-Мати». Український інститут національної пам'яті. 08.07.2022. URL: <https://uinp.gov.ua/pres-centr/novyny/u-onlayn-zastosunku-derzhposlug-diya-startovalo-opytuvannya-shchodo-dekomunizaciyi-monumentu-batkivshchyna-maty> (дата звернення: 12.08.2023).

17. Фейк: Монумент «Батьківщина-мати» одягли у вишиванку — відео. Stopfake.org. 25.08.2023. URL: <https://www.stopfake.org/uk/fejk-monument-batkivshhina-mati-odyagli-u-vishivanku-video/> (дата звернення: 04.09.2023).
18. Чорна М. Батьківщина-мати з тризубом на щиті. Розповідаємо про автора, прототип та інші міфи // Українська правда. Життя. 25.08.2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/08/25/256142/> (дата звернення: 12.08.2023).
19. Шевчук Ю. Це не деколонізація, а самообман // Главком.

- 7.08.2023. URL: https://glavcom.ua/columns/yuriy_shevchuk/tse-ne-dekolonizatsija-a-samoobman-947555.html (дата звернення: 04.09.2023).
20. Щокань Г. Батьківщина-мати тримає меч у напрямку Кремля — експерти про загадки зведення і майбутнє скульптури // Gazeta.ua. 22.05.2022. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_batkivshchinamati-trimaye-mech-u-napryamku-kremlya-eksperti-pro-zagadki-zvedennya-i-majbutnye-skulpturi/1090780 (дата звернення: 05.08.2023).

References

- Akulenko, V. (2015). Z nemovliam “Batkivshchynu-machukhy” v retrospektyvni dekomunizatsii [With the infant of the Motherland-Stepmother Monument in retrospective decommunization]. *Chasopys Kyivskogo universytetu prava*, 3, 371–373 [in Ukrainian].
- Chorna, M. (2023, August, 25). Batkivshhyna-maty z tryzubom na shhyti. Rozpovidayemo pro avtora, prototyp ta inshi mify [The Motherland Monument with a trident on the shield. We tell you about the author, the prototype, and other myths]. *Ukrayinska pravda. Zhyttya*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/08/25/256142/> [in Ukrainian].
- Denysenko, A. (2023, July, 31). Facebook post. Retrieved from <https://www.facebook.com/DenysenkoAndriy/posts/pfbid01DmusM4L7eTDXuv3ypKckexHSGTcvfLNSBnpZxCoDfpzou3z92v3L3rGUve1hrPBI> [in Ukrainian].
- Fejk: Monument «Batkivshhyna-maty» odyagly u vyshyvanku — video (2023, August, 25). [Fake: The Motherland Monument dressed in embroidery — video]. *Stopfake.org*. Retrieved from <https://www.stopfake.org/uk/fejk-monument-batkivshhina-mati-odyagli-u-vishivanku-video/> [in Ukrainian].
- Pereoznachennya (n. d.). [Redefinition]. *Nacionalnyj muzej istoriyi Ukrayiny u Drugij svitovij vijny* (official website). Retrieved from https://warmuseum.kyiv.ua/_ua/_other_projects/pereoznachennya/ [in Ukrainian].
- Post on the Telegram channel “Komissar ischezaet” (2023, July, 30). [«The Commissioner disappears»]. Retrieved from <https://t.me/komissarischezaet/435> [in Russian].
- Post on the Telegram channel “Zakhar Prilepin” (2023, August, 25). Retrieved from <https://t.me/zakharprilepin/19405> [in Russian].
- Post on the Telegram channel «Boris Korchevnikov» (2023, August, 6). [“Boris Korchevnikov”]. Retrieved from <https://t.me/boriskorchevnikov/2752> [in Russian].
- Pust na zemle torzhestvuet mir! (1981, May, 12) [Let peace triumph on Earth!]. *Sovetskaya kultura*, 38(5462), 1–2 [in Russian].
- Rezultaty opytuvannya v onlajn-zastosunku “Diya” shhodo Batkivshhyny-materi: 94 % progolosuvaly za demontazh gerba SRSR (2022, July, 22). [The results of a poll in the “Diia” online application regarding the Motherland Monument: 94 % voted in favor of dismantling the USSR coat of arms]. *Ukrayinskyj instytut nacionalnoyi pamyati*. Retrieved from <https://uin.gov.ua/pres-centr/novyny/rezultaty-opytuvannya-v-onlajn-zastosunku-diya-shchodo-batkivshchyny-materi-94-progolosuvaly-za-demontazh-gerba-srsr> [in Ukrainian].
- Samohvalova, L. (2013, July, 31). Oleksij Pergamenshchyk, skulptor, yakij tvoryt Tryzub na shhyti “Batkivshhyny-Materi” [Oleksii Pergamenshchyk, a sculptor who creates the Trident on the shield of the Motherland Monument]. *Ukrinform*. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3742417-oleksij-pergamensik-skulptor-akij-tvorit-trizub-na-siti-batkivsinimateri.html> [in Ukrainian].
- Semesiuk, I. (2006). Vasyl Borodaj [Vasyl Borodai]. *MIST: mystecztvo, istoriya, suchasnist, teoriya*, 3, 320–328 [in Ukrainian].
- Shchokan, H. (2022, May, 22). Batkivshhyna-maty trymaye mech u napryamku Kremlya — eksperty pro zagadky zvedennya i majbutnye skulptury [The Motherland Monument holds a sword in the direction of the Kremlin — experts on the mysteries of the construction and the future of the sculpture]. *Gazeta.ua*. Retrieved from https://gazeta.ua/articles/culture/_batkivshchinamati-trimaye-mech-u-napryamku-kremlya-eksperti-pro-zagadki-zvedennya-i-majbutnye-skulpturi/1090780 [in Ukrainian].
- Shevchuk, Y. (2023, August, 7). Ce ne dekolonizaciya, a samoobman [This is not decolonization but a self-deception]. *Glavkom*.

- Retrieved from https://glavcom.ua/columns/yuriy_shevchuk/tse-ne-dekolonizatsija-a-samoobman-947555.html [in Ukrainian].
- Smelyansky, I. (2023, August, 18). Post on the Telegram channel "Igor Smelyansky/Igor Смілянський". Retrieved from <https://t.me/igorsmelyansky/2391> [in Ukrainian].
- Tkachenko, O. (2023, July, 13) "Tryzub Batkivshhyny". *Pereznachennya* [«Trident of the Motherland». Redefinition]. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/07/19/255467/> [in Ukrainian].
- U onlajn-zastosunku derzhposlug «Diya» startovalo opytuvannya shhodo dekomunizatsiyi monumentu «Batkivshhyna-Maty» (2022, July, 8). [A poll on the decommunization of the Motherland monument has been launched on the «Diia» online public service application]. *Ukrayinskyj instytut nacionalnoyi pam'yati*. Retrieved from <https://uinp.gov.ua/pres-centr/novyny/u-onlajn-zastosunku-derzhposlug-diya-startovalo-opytuvannya-shhodo-dekomunizatsiyi-monumentu-batkivshhyna-maty> [in Ukrainian].
- "Ukrayina-maty" na poshtovij marci (2023, August, 24) ["Mother Ukraine" on a post stamp]. *Nacionalnyj muzej istoriyi Ukrayiny u Drugij svitovij vijny* (official website). Retrieved from https://warmuseum.kyiv.ua/_all-news-images/?id=41&news_year=2023 [in Ukrainian].
- Ukrayinske radio* (2023, July, 29) Monument "Batkivshhyna-maty" u Kyieve pereimenuit na "Ukraina-maty" ["The Motherland Monument" in Kyiv is to be renamed to "Mother Ukraine"]. Retrieved from <http://www.nrcu.gov.ua/news.html?news-ID=101959> [in Ukrainian].
- Yanko, D. (2013). "Batkivshhyna-maty". Yak vono bulo ["The Motherland Monument". How it was]. *Viche*, 9. Retrieved from <https://veche.kiev.ua/journal/3625/> [in Ukrainian].

Poliakova M.

The Motherland Monument, "Steel Oranta", "Mother Ukraine": "Redefining" the Monument during the Russo-Ukrainian War

Abstract. The paper explores the process of emergence of new symbolic meanings for the Motherland Monument (Kyiv) during the Russo-Ukrainian war. A retrospective into the history of the creation of the monument (1974–1981), and its main characteristics, such as location, orientation, pose, and attire is provided. The stages of Ukraine's symbolic "appropriation" of the Motherland Monument after 2014 are presented with a focus on the years 2022–2023. The "Trident of the Motherland" project that implied the replacement of the shield's Soviet coat of arms by the Ukrainian trident and the perspective of renaming the monument to "Mother Ukraine" are analyzed. The history and current status of the monument are viewed through the lens of state cultural policy and as a sociocultural phenomenon. Reactions to the "redefinition" from Ukrainian cultural figures, wider community, as well as some Russian public figures are quoted.

Keywords: the Motherland Monument, Vasyl Boroday's activity, Ukrainian Soviet art, fine arts, institutional aspects, cultural policy, cultural studies.

Стаття надійшла до редакції 26.09.2023

Kateryna Kovtun Катерина Ковтун

Postgraduate student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of UkraineАспірантка, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: ka.krasnikova@gmail.com | orcid.org/0000-0003-1064-7660

Oi u luzi chervona kalyna (“Oh, the Red Viburnum in the Meadow”) as an Anthem-Song Social Roles and Genre Transformations in the Time of War

Пісня-гімн «Ой у лузі червона калина» в умовах російсько-української війни: Соціальні ролі та жанрові трансформації

Abstract. Countering the Russian invasion is the subject of many songs dating back as far as several centuries. *Oi u luzi chervona kalyna* (“Oh, the Red Viburnum in the Meadow”) is one of such songs. Intonation structure of this folk song, remarkably resembling an anthem, represents the mighty power of generations and unites the communities in their struggle against the enemy. Investigating the genre transformations of this piece and its communicative models that consolidate communities serving as an attribute of Ukrainian national identity as opposed to the enemy proves the importance of the subject of this paper. The objectives of this research were the following: to study the historical and genre reminiscences of the *Oi u luzi chervona kalyna* song, to analyze its impact on developing the new trends within the popular Ukrainian music and culture, to outline the communicative mechanisms used in the anthem-like pieces rooted in folk songs to influence and consolidate communities. The means of replication of this song may be identified, on the one hand, as a specifically targeted strategy, namely, seemingly random viral sharing in the Internet. On the other hand, the transformation of a genre of this song is evident. Heavy rotation of the *Oi u luzi chervona kalyna* song enables concluding that it became a part of the mainstream of the present time. The very idea of the song encourages the audience to collaboration and co-creation, be it singing along, making electronic covers, singing backing vocals, etc. The fact that its symbolic and semiotic fields influenced the intensification of cross-cultural interaction between similar worldviews and became a unifying factor in the struggle against the Ruscist evil is an important feature of this song’s replication during the war.

Keywords: *Oi u luzi chervona kalyna*, “Oh, the Red Viburnum in the Meadow”, anthem, Andriy Khlyvnyuk, pop music, genre transformations.

Introduction

Countering the Russian invasion is the subject of many songs dating back as far as several centuries. Hence, a large number of dramatic folk musical pieces gained a new life under tragic circumstances. So-called remakes of the old folk songs provide much-needed inspiration to resist the enemy, and *Oi u luzi chervona kalyna* (“Oh, the Red Viburnum in the Meadow”) may be rightfully considered as iconic in this regard. Intonation structure of this folk song, remarkably resembling an anthem, represents the mighty power of generations and unites the communities in countering the enemy. Observing the genre transformations of this musical piece and studying its consolidating communication models prove the importance of the subject of this paper.

Aim of the Paper

The paper aims to describe the artistic and socio-cultural characteristics of the *Oi u luzi chervona kalyna*

song, as well as its role in consolidation of the communities on their path to achieving a common goal. The objectives are the following: to study the historical and genre reminiscences of the *Oi u luzi chervona kalyna* song; to outline the extent of influence of this anthem-song on the social and cultural life of the nation in the time of war; to analyze its impact on developing the new trends within the popular Ukrainian musical culture; to summarize the communicative mechanisms used in the anthem-like pieces rooted in folk songs in consolidating communities.

Results and Discussion

The song was first mentioned in 1914. In its modern variant, it emerged in Galicia that was a part of Austro-Hungarian Empire, shortly before the eruption of the First World War. Stepan Charnetsky, a director of the Ukrainian theatre Ruska Besida, was staging Vasyl Pachovsky’s tragedy *The Sun of the Ruin* (Sonce ruiny) about the fate of Cossack hetman

Petro Doroshenko. In the finale of the play, a song with a consolidating context would suit best, thus, Charnetsky opted for *Oi u luzi chervona kalyna*. By adding the last, poetic and dramatic verse to the lyrics and by changing the melodic into the march, he radically transformed the communicative field of perception for this piece. The song was a success at the premiere and took off. Originally, another song was planned for performance, *Chy ya v luzi ne kalyna bula* ("Was not I a viburnum in the meadow"). However, the stage director preferred something more optimistic, so he offered *Rozlylysia kruti berezhechky* ("Oh, the river overflows the steep banks") and slightly changed the lyrics of the first verses and the melody of the last one. The song appealed to the Galician youth, especially the last verse.

When the First World War started, the legion of the Ukrainian Sich Riflemen was organized. Over 10 000 volunteered, yet only 2500 were allowed to enlist by the Austrian authorities. Hryhori Andriy Truch, a commander of the formation of the Ukrainian Sich Riflemen, a talented scout, a poet, and an author of several riflemen's songs was among them. He overheard the melody from his acquaintance Ilnytskyi, who was a clerk at the Ukrainian mutual aid fund in Stryi and who attended the mentioned stage production. Inspired by the opening verse of the song, reverend Hryhori Andriy Truch complemented the lyrics with the text about fighting the Russian army.

In 1916, Ivan Bobersky, a co-founder of the Ukrainian Combat Board of the Ukrainian Sich Riflemen, noted that in those years, the song, with its firm belief in victory, balanced all the other songs circulating, which were predominantly sad and conveyed grief and hopelessness. This popular perception of the song contributed to its becoming an anthem of the Ukrainian Sich Riflemen (Andreitsiv, 2022). It should be noted that the historical sources on the Sich Riflemen and the memoirs of the contemporaries both mention *Oi u luzi chervona kalyna* as then anthem of Sich Riflemen community. At the very list, Sich units sang this march-like song during their drills.

Hence, this song of collective authorship became a folk one in the true sense of the word. Similarly, now it became popular for the very same reason and topical aim—to fight the Russian aggression. In the lyrics, it is reflected in the words "free our brother Ukrainians from the Moscovite shackles."

The song was immensely popular in Galicia part of Ukraine. Such admiration lasted till 1939, when the Second World War started and Ukrainian lands were occupied anew, now by the Stalin's horde. For any mentions of performance of *Oi u luzi chervona kalyna*, one would face arrest, exile to Siberia, or physical extermination by the Soviet occupational regime. However, before that, many cultural figures of the Western Ukraine contributed to promoting this musical piece. During the 1930s, a number of musical interpretations of the song were created for the male and mixed choirs. It is a well-known fact that Oleksandr Koshyts, Filaret Kolessa, Anatol Vakhnianyn, Yaroslav Yaroslavenko, and many other Ukrainian composers associated with the Galician composing school, contributed to the arrangements of the song's melody. "It was one of the effective

ways to maintain the relevance of the song, performed in Galicia by the members of Prosvita society, participants of the concerts commemorating Shevchenko's life, by peasants and intelligentsia" (Andreitsiv, 2022).

Only in the 1990s, during the first years of newly acquired independence, the anthem of Ukrainian Sich Riflemen resonated as one of the unofficial anthems of Ukraine. The song of Ukrainian Sich Riflemen entered the mainstream of civil rituals. One of the most typical was the ritual of setting or recreating the burial mounds for the fallen Ukrainian Sich Riflemen, previously destroyed by the Soviet authorities, as the symbols of freedom and resistance of Ukrainian people.

Apparently, the popularity of the song stems from the relevant objective of its lyrics—a struggle for liberation from the Russian aggression ("free our brother Ukrainians from the Moscovite shackles"), as well as its anthem rhythmic formula of its melody as a "call to fight." The complex of a popular motive contributed to this song's spreading as an anthem of fighting against the Russian invasion in 2022.

In Ukrainian mythopoetic system of beliefs and in traditions, guelder rose (red viburnum) is a symbol of life, blood, and fire. Many researchers emphasize its links to the imagery of sun, heat, and burning. The poetics of the text (the first four verses are the folk song, while the fifth was authored by Hryhori Truch in 1916) is rather uncomplicated, nevertheless, it is charged with powerful symbols. The image of guelder rose is juxtaposed to a young girl; hence, "A my tuiu chervonu kalynu pidii-memo" (And we'll take that red viburnum and we will raise it up) is easily associated with the image of Ukraine, as a transformed idea of national statehood that should be raised from the ashes and developed further (Andreitsiv, 2022). Historical and ethnographic sources hint that guelder rose is commonly perceived as a symbol of Ukrainian family, loyalty, harmony of life, nature, and motherhood. In addition, since the Cossack times, guelder rose signified freedom and resistance, true and cherished memories, and unity of the nation. The well-known proverb is quite telling: "Without a willow or a guelder rose, there is no Ukraine."

Why the symbol of red guelder rose is that popular? Perhaps, the reasons for that are the appealing colors of bloom and berries, the form of the shrub or its healing properties, all of which were represented in the worldview of our ancestors. Seeing the berries, proud and unsubdued even by the harshest frost, must have been symbolic for them. According to common belief, guelder rose could survive even extreme frost. This is paralleled with the belief in the resilience and the willpower of Ukrainian nation.

The etymology of the word *kalyna* (viburnum) is linked to the notion of fire and water as the first elements of earthly existence. Its white inflorescences resembled the sun, while the white color was considered sacred. The form of the seeds of red viburnum reminisces the red heart. Ukrainian name for guelder rose, *kalyna*, originates from *kalyty* (to forge), thus, unifying two mighty elements—fire and water—in the even harder material—metal. Because of that, guelder rose retains its red berries—be it in mists, in freezing rain showers, in merciless

winds, and in any frost. Guelder rose was an embodiment of the creation of the Universe, symbolizing the trinity of fire: the Sun, the Moon, and the Stars. Hence, another possible origin for the word *kalyna* may be from the ancient name for the Sun—*kolo* (a circle). A circle also symbolizes eternity. In addition, in the perception of Ukrainians, guelder rose symbolizes motherhood, with the bush itself being a mother and the flowers and berries being the family, parents, ancestral heritage, and prosperity. Guelder rose by the house is not merely a decoration but also serves as a guardian.

The guelder rose berries became a symbol of courage of those who sacrificed their lives fighting for Ukraine. Therefore, guelder rose is an emblem of courage of free unbreakable spirit, a struggle for the liberation and independence of native land, and a noble strive for freedom and human dignity. The red berries are a metaphor of blood and everlasting continuity of a bloodline. For Ukrainians, the red juice of the berries that resembles the drops of blood makes guelder rose an allegory for Cossack blood spilled for the nation.

The imagery of guelder rose is ever-present in Ukrainian folklore. In this context, guelder rose could be regarded as Ukraine itself: "And we'll take that red kalyna and we will raise it up, / And, hey-hey, we shall cheer up our glorious Ukraine!" The symbol of red guelder rose was transferred from the Cossacks to the modern-day Ukrainian military. Another recurring folk symbol involving guelder rose is a guelder rose bridge, as a passage between different states, stages of life, between life and death. The guelder rose shrub is not only a decoration but holds a profound meaning. It is a spiritual words, our heritage and materialized the spiritual desire to live peacefully in one's own land (*Kalyna — symbol ukrainskoho narodu*, 2018).

Oi u luzi chervona kalyna has fit into the popular music map of the wartime primarily because of its anthem structure and deeply rooted senses and imagery. It symbolic revival occurred in the heart of the capital, at the Sophia square. There, Andriy Khlyvnyuk, a vocalist of the BoomBox band, who volunteered to the army, performed the first verse of the song holding his firearm. The performer emphasized the anthem intonations of the song. In his interpretation, this composition becomes a masculine call for fighting, while the change of rhythm only exacerbates these features. Khlyvnyuk's February, 26 Instagram post had several million views and shares in a few days, quickly becoming viral.

The manner of Khlyvnyuk's performance as if calls all Ukraine and the world to resist Russian invasion, to rise and fight for our Motherland. Performed as a ballad, in an "overstrained" intonation, and, most importantly, in powerful and dynamic vocals it creates an impression of hearing the voice of the ancestors. In Khlyvnyuk's interpretation, every word is accentuated; he conveys the song with the understanding that one has to stand for their native land up to the end. The singer switched his usual microphone to an assault rifle and during the first days of the full-scale invasion stood up to protect Ukraine, exemplifying by his performance and his actions that this is not simply a song but a pure ideology of the Ukrainian nation.

Other prominent transformations of the song are linked to its interpretation as a rock ballade, as it was performed by the legendary Pink Floyd feat. Andriy Khlyvnyuk. The members of the classic British rock band reunited for the first time in almost 30 years in order to record this song as their support for Ukraine. In only 5 days, the video had over seven million views. With Pink Floyd revisiting this song, the war in Ukraine gained even wider exposure.

David Scott, a South-African musician known by his stage name The Kiffness, also recorded a musical collaboration with Andriy Khlyvnyuk on *Oi u luzi chervona kalyna*. Scott made a contemporary remix of the anthem of Ukrainian Sich Riflemen, as he was inspired by Khlyvnyuk's courage as a singer and soldier who enlisted to fight the Russian invaders. "BoomBox singer Andriy Khlyvnyuk ended his US tour and returned home to Kyiv to defend his country from Putin. He was kind enough to let me remix this recent video of him singing a Ukrainian folk song," wrote The Kiffness on his social media page (Andrii Khlyvnyuk i The Kiffness, 2022).

Ellie Goulding reinterpreted *Oi u luzi chervona kalyna* as jazz. Goulding performed it in duo with Dmytro Shurov, who is a frontman of the well-known Ukrainian band Pianoboy in the framework of the Kyiv Summit of First Ladies and Gentlemen organized by Olena Zelenska. Another example of creative reinterpretation is the performance of *Oi u luzi chervona kalyna* by Marlaine Maas from the German city of Aachen. She sang it in four languages stating, "I was deeply touched by this song, therefore I decided to translate it into other languages, so more people could listen to it and understand its meaning" (Nimetska vokalistka zaspivala, 2022). These interpretation has the genre features of a ballad, as if providing reference to *trouvères* and *Minnesängers*.

Kenyan band That's What She Said had its own astounding version of the legendary anthem of Ukrainian Sich Riflemen. During their Nairobi concert, the band performed the song of Ukrainian Sich riflemen in Swahili. The lead vocalist appeared on stage in the outfit featuring the colors of Ukrainian flag (Khmelnitska, 2022), and their version of the well-known song incorporated the intonations of a march and jazz improvisation.

Another important aspect of promoting *Oi u luzi chervona kalyna* was the video flash-mob organized by a number of renowned Ukrainian artists who sang the song online, namely: Jamala, Eurovision 2016 winner; Natalia Mohilevska; Olha Poliakova; Pavlo Zibrov; Nastia Kamenskykh; Ivan Dorn; Nadia Dorofieieva; TV anchor Lesia Nikitiuk, comedian, and TV host Yurii Tkach. Thousands of Ukrainians all over the world joined it online, posting in the social media their own videos.

Ukrainian journalist and war correspondent Andriy Tsaplienko posted a video of the musicians from different countries performing *Oi u luzi chervona kalyna* in Ukrainian. The artists from Malaysia, Estonia, Canada, India, South Africa, Brazil, US, Poland, Italy, South Korea, Finland, Lithuania, Germany, Georgia, and Latvia participated in this online challenge. In their versions, they used the folk instruments

of their respective countries. "This video represented various forms of the song's performance, such as: solo, duo, choir, and especially breathtaking was the performance of Georgian trio. Also, people from Latvia performed it as a choir" (Vaulina, 2022).

In 2022 in Lviv, on the Constitution Day, the word record of the collective singing of *Oi u luzi chervona kalyna* was established. Though the center square of Lviv was the main venue of the record-winning singing, people from over 60 locations around the world in 47 countries simultaneously participated online. To reach the record-breaking numbers, several Lviv-based choirs attended the event. Even Ukrainian military from Adviiivka joined them. The orchestra of the National Ground Forces Academy accompanied the performance.

One of the unexpected performers of the song was the Finnish minister Anders Adlercreutz who played the melody of *Oi u luzi chervona kalyna* on cello in order to commemorate the fallen heroes. This government official, who is also a professional concert cellist, added a video comprised of the photographs of war in Ukraine to his audio track. He dedicated his Twitter post to the 500th day of the full-scale invasion. "In memoriam to those who sacrificed their life for freedom. 500 days of unprovoked aggression, countless war crimes, the lost future of many people—and yet, also many inspiring victories. Ukraine fights for its independence but also for the independence of Europe. Finland is by your side, today and tomorrow," added Anders Adlercreutz as a caption to his video (Finskyi ministr, 2023).

At different times, *Oi u luzi chervona kalyna* was performed by the Ethnographic choir "Homin" (Kyiv, 1990s), "Ne Zhurys!"; the vocal group of the Lviv-Stage Theater-Studio, The Heorhiy Maiboroda National Bandura Capella of Ukraine, Lviv Municipal Choir "Homin," Vertep band (2010), G. Veryovka Ukrainian National Honoured Academic Folk Choir, Haydamaky feat. Tonya Matviyenko, "Smerichka" Folk Song and Dance Ensemble of the Morshyn Culture Palace (led by Roman Nykyforiv), 7 Men Brass Band, etc. (Kashperskyi & Kashperska, 2022).

Conclusions

The means of replication of this song may be identified, on the one hand, as a specifically targeted strategy, namely, seemingly random viral sharing in the Internet. On the other hand, the transformation of a genre of this song is evident. Heavy rotation of the *Oi u luzi chervona kalyna* song enables concluding that it became a mainstream song of the present time. Thus, it is important to understand the circumstances and situation that contributed to viral sharing of the song after being performed by Andriy Khlyvnyuk. The very idea of the song encourages the audience to collaboration and co-creation, be it singing along, making electronic covers, singing backing vocals, etc. The fact that its symbolic and semiotic fields influenced the intensification of cross-cultural interaction between similar worldviews and became a unifying factor in the struggle against the Ruscist evil in is an important feature of this song's replication during the war.

References

- Andreitsiv, I. (2022, April 13). *Oi u luzi chervona kalyna pokhylylasi: istoriia himnu Ukrainykh Sichovykh Striltsiv [Oh, the Red Viburnum in the Meadow: The history of the Ukrainian Sich Riflemen anthem]*. LIGA. Retrieved from <https://life.liga.net/istoriyi/interview/oy-u-luzi-chervona-kalina-pohililasya-istoriya-gimna-ukrainskih-sechovykh-streltsov> [in Ukrainian].
- Andrii Khlyvnyuk i The Kiffness potuzhno vykonaly khit Ukrainykh sichovykh striltsiv *Oi u luzi chervona kalyna* (2022, March 3). [Andriy Khlyvnyuk and The Kiffness deliver a powerful performance of the Ukrainian Sich Riflemen hit *Oi u luzi chervona kalyna*]. *OBOZREVATEL NEWS*. Retrieved from <https://news.obozrevatel.com/ukr/show/people/andrij-hlivnyuk-ta-the-kiffness-potuzhno-vikonali-hit-ukrainskih-sichovykh-striltsiv-oy-u-luzi-chervona-kalina.htm> [in Ukrainian].
- Finskyi ministr zhrav na violoncheli "Oi, u luzi chervona kalyna" Video dnia (2023, July 10). [Finnish minister performed *Oi, u luzi chervona kalyna on cello*]. NTA. Retrieved from <https://www.nta.ua/finskyj-ministr-zigrav-na-violoncheli-oy-u-luzi-chervona-kalina-video-dnya/> [in Ukrainian].
- Kalyna — symbol ukrainskoho narodu (2018, September 19). [Guelder rose as a symbol of Ukrainian nation]. *Teleradiokompaniia "NTK"*. Retrieved from https://ntkv.ua/news/kalyna_symbol_ukrayins_kogo_narodu/ [in Ukrainian].
- Kashperskyi, O. & Kashperska, D. (2022). "Oi u luzi chervona kalyna" yak marker novykh naratyvotvorchykh transformatsii mystetskoi osvity v umovakh shyrokomasshtabnoi ahresii rf [*Oi u luzi chervona kalyna* as a marker of the new narrative-launching transformations of art education during the full-scale aggression of the Russian Federation]. *Osvitohiia*, 11. <https://doi.org/10.28925/2226-3012.2022.11.7> [in Ukrainian].
- Khmelnyska, V. (2022, May 23). Afrykanskiy hurt osheleshyy, perspivavshy "Oi, u luzi chervona kalyna" [AN African band astounded with its interpretation of *Oi, u luzi chervona kalyna*].

- TSN.ua. Retrieved from <https://tsn.ua/glamur/afrikanskiy-gurt-osheleshiv-yuzeriv-perespivavshi-oy-u-luzi-chervona-kalina-2068942.html> [in Ukrainian].
- Nimetska vokalistka zaspivala "Oi u luzi chervona kalyna" chotyryma movamy (2022, April 9). [German vocalist performed *Oi u luzi chervona kalyna* in four languages] *Lvivska manufaktu-ra novyn*. Retrieved from https://www.lmn.in.ua/nimetska-vokalistka-zaspivala-oy-u-luzi-chervona-kalina-chotyryma-movamy-video/#google_vignette [in Ukrainian].
- Vaulina, F. (2022, April 27). Muzykanty z riznykh krain svitu zaspivaly "Chervonu kalynu" [Musician from different countries performed "Oi u luzi"]. *Dzerkalo tyzhnia*. Retrieved from <https://zn.ua/ukr/CULTURE/muzikanti-z-riznykh-krain-svitu-zaspivali-chervonu-kalynu.html> [in Ukrainian].

Література

1. Андрій Хливнюк і The Kiffness потужно виконали хіт Українських січових стрільців «Ой у лузі червона кали-на». OBOZREVATEL NEWS. URL: <https://news.obozrevatel.com/ukr/show/people/andriy-hlivnyuk-ta-the-kiffness-potuzhno-vikonali-hit-ukrainskih-sichovih-striltsiv-oy-u-luzi-chervona-kalina.htm> (дата звернення: 27.08.2023).
2. Вауліна Ф. Музиканти з різних країн світу заспівали «Червону калину». Дзеркало тижня. URL: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/muzikanti-z-riznykh-krain-svitu-zaspivali-chervonu-kalynu.html> (дата звернення: 27.08.2023).
3. Калина — символ українського народу. Телерадіокомпанія «НТК». URL: https://www.ntkv.ua/news/kalina_symvol_ukrayins%60kogo_narodu/ (дата звернення: 27.08.2023).
4. Кашперський О., Кашперська Д. «Ой у лузі червона калина» як маркер нових наративотворчих трансформацій мистецької освіти в умовах широкомасштабної агресії рф // Освітологія. 2022. №. 11. URL: <https://doi.org/10.28925/2226-3012.2022.11.7> (date of access: 27.08.2023).
5. Німецька вокалістка заспівала «Ой у лузі червона калина» чотирма мовами (ВІДЕО). Львівська мануфактура новин. URL: <https://www.lmn.in.ua/nimetska-vokalistka-zaspivala-oy-u-luzi-chervona-kalina-chotyryma-movamy-video/> (дата звернення: 27.08.2023).
6. Ой у лузі червона калина похилилася: історія гімну Українських Січових Стрільців. LIGA. URL: <https://life.liga.net/istoriyi/interview/oy-u-luzi-chervona-kalina-pohililasya-istoriya-gimna-ukrainskih-sechevyh-streltsov> (дата звернення: 27.08.2023).
7. Фінський міністр зіграв на віолончелі «Ой, у лузі червона калина». НТА. URL: <https://www.nta.ua/finskyj-ministr-zigrav-na-violoncheli-oy-u-luzi-chervona-kalina-video-dnya/> (дата звернення: 27.08.2023).
8. Хмельницька В. Африканський гурт оселешив, переспівавши «Ой, у лузі червона калина». ТСН.ua. URL: <https://tsn.ua/glamur/afrikanskiy-gurt-osheleshiv-yuzeriv-perespivavshi-oy-u-luzi-chervona-kalina-2068942.html> (дата звернення: 27.08.2023).

Ковтун К.

Пісня-гімн «Ой у лузі червона калина» в умовах російсько-української війни: соціальні ролі та жанрові трансформації

Анотація. Протистоянню російській навалі присвячено багато пісень, що з'явилися в українській культурі упродовж століть. Прикладом є пісня-гімн «Ой у лузі червона Калина». Музично-інтонаційна структура цієї народної композиції, позначена гімнічністю, відображає силу покоління, гуртує спільноти для протистояння ворогові. Увага до різножанрових ретворень цієї композиції та дослідження консолідуючих комунікативних моделей її популяризації у спільнотах як певного атрибуту національної ідентичності у протистоянні з ворогом складає актуальність теми дослідження, порушеної у статті. Серед завдань — дослідити історичні та жанрові ремінісценції пісні «Ой у лузі червона калина»; проаналізувати вплив пісні «Ой у лузі червона калина» на формування нових трендів популярної української музичної культури; окреслити комунікативні механізми впливу гімнічних композицій на основі народних пісень на консолідацію спільнот. Шляхи тиражування цієї композиції можна ідентифікувати через спеціально підготовлену стратегію: з одного боку, неначе випадкове вірусне розповсюдження в мережі інтернет, з іншого — активна жанрова трансформація. Кількість ротацій пісні «Ой у лузі червона калина» дозволяє говорити, що вона стала мейнстрімом сьогодення. Сам задум закликає кожного, хто слухає композицію, до співтворчості — підспівування, електронної обробки, співу разом із виконавцем у кілька голосів тощо. Важливою особливістю тиражування та популярності у світі композиції «Ой у лузі червона калина» у воєнний час є те, що пісня, її знаково-символічне поле вплинуло на активізацію крос-культурних взаємодій зі схожими світоглядними платформами, ставши фактором об'єднання у боротьбі проти рашистського зла.

Ключові слова: «Ой у лузі червона калина», пісня-гімн, визвольна боротьба, Андрій Хливнюк, популярна музика, жанрові трансформації.

Стаття надійшла до редакції 27.09.2023

Contemporary Art:
Теорія та практика

Contemporary art:
Theory and practice

Ганна Веселовська

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

e-mail: aveselovska@gmail.com | orcid.org/0000-0002-4898-5000

Hanna Veselovska

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

Марина Рижова

Аспірантка, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

e-mail: marinarizhova23@ukr.net | orcid.org/0000-0002-4803-7596

Maryna Ryzhova

Postgraduate student, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Фольклорна складова в лібрето опер сучасних українських композиторів

A Folklore Component in the Modern Ukrainian Composers' Librettos

Анотація. Досліджено введення та особливості використання фольклорно-обрядових елементів у лібрето опер сучасних українських композиторів. У фокусі дослідників опинилися тексти лібрето «Катерина», «Страшна помста», «Вишиваний. Король України» та «Ніч», на основі яких композитори О. Родін, Є. Станкович, А. Загайкевич, М. Коломієць створили оригінальні музично-театральні твори. Проаналізовані лібрето та розглянуті сценічні версії оперних вистав дали підстави для з'ясування та виокремлення основних засад введення фольклорно-обрядових елементів у вистави, можливість визначити їхній вплив на змістовну складову, образність і поетику сценічних творів. У підсумку зазначається, що національний фольклор є важливим чинником у створенні української сучасної опери, звернення до якого посвідчує не лише відданість традиціям, а й відкриває нові простори для новаторства в музично-театральній творчості.

Ключові слова: сучасна опера, лібрето, фольклор, режисерське новаторство.

Постановка проблеми. На тлі процесів, пов'язаних із відстоюванням українцями незалежності та утвердженням національної ідентичності, оперний доробок сучасних українських композиторів актуалізується і проблематизується як ніколи раніше. І навіть при тому, що оперу в ХХІ столітті не можна назвати масовим видом сценічної творчості, а радше елітарним, її вплив на культурний ландшафт країни є істотним, а окремі мистецькі твори здобувають широку популярність та загальнонаціональне визнання.

Очевидно, що актуальність того чи іншого оперного твору обумовлюється його тематикою, важливою на конкретному історичному етапі, тоді як повноцінне розкриття цієї тематики, відповідно, залежить від якісної літературної основи, лібрето. Таким чином, для переважної більшості композиторів лібрето стає точкою відліку для розгортання своїх художніх ідей у музичному матеріалі, а для режисерів — підґрунтям для їхнього сценічного втілення.

Наразі показове прагнення сучасних авторів проявити в музичному матеріалі проблематику національної

ідентичності обумовлює їхнє бажання спиратися на фольклорно-обрядові елементи, що мають бути зафіксовані у лібрето. У зв'язку з цим **метою** статті є дослідження принципів введення та використання фольклорно-обрядових елементів у лібрето опер сучасних українських композиторів.

Виклад основного матеріалу. Попри очевидні несприятливі, а інколи навіть катастрофічні обставини діяльності музичних театрів України протягом останніх років, вітчизняні митці спромоглися здійснити кілька новаторських і масштабних творчих проєктів. Ідеться насамперед про презентацію на театральних майданчиках країни опер сучасних українських композиторів «Катерина» Олександра Родіна, «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич, «Страшна помста» Євгена Станковича. Їхні сценічні версії вперше були представлені, відповідно, в Одеському національному академічному театрі опери і балету (вересень 2022 року), Харківському національному академічному театрі опери і балету імені М. В. Лисенка / Схід-Опера (жовтень 2021 року) та у Львівському національному театрі

опери і балету імені Соломії Крушельницької (листопад 2022 року). Цей перелік варто доповнити оперним онлайн-проектом «Ніч», здійсненим за підтримки Українського культурного фонду 2020 року, музичну драматургію до якого створив композитор Максим Коломієць.

Кожна зі згаданих вистав стала винятковою подією в мистецькому житті окремих колективів, міст та України загалом, що обумовлено кількома показовими факторами. По-перше, йдеться про світові прем'єри творів нині творчо активних композиторів, а, зважаючи на практику вітчизняних театрів, це є доволі рідкісним явищем. По-друге, в основу кожного з них покладено оригінальні тексти Тараса Шевченка, Сергія Жадана, Миколи Гоголя, Михайла Старицького. І по-третє, кожна з цих постановок відрізняється оригінальним режисерським та сценографічним рішенням, високим виконавським рівнем, художньо-образною своєрідністю.

«Катерина» Олександра Родіна, що постала на одеській сцені, не є першою спробою оперної інтерпретації поеми Тараса Шевченка «Катерина» (1839). Ще 1899 року в постановці Марка Кропивницького відбулася прем'єра опери Миколи Аркаса «Катерина», яка стала популярним сценічним твором і отримала велику кількість інтерпретацій. Дослідники зазначали, що «У центрі опери М. Аркаса — образ Катерини. Він найцікавіший і найвиразніший у творі. Загалом не змінюючи сюжет поеми Т. Шевченка, композитор увів ще одного персонажа — Андрія, який любить Катерину і згоден їй пробачити кохання до Івана, аби залишитись з нею. Соціально-побутова драма звузилася в М. Аркаса до сімейно-побутової. Невипадково Івана в опері перетворено з офіцера на російського солдата» [5, с. 523–524].

Композитор Олександр Родін, як і колись Микола Аркас, сам виступив автором лібрето [4], але при цьому його підхід до Шевченкової поеми виявився кардинально іншим. Замість додавання окремих уточнювальних деталей, введення додаткових персонажів, ускладнення сюжету основою сценічної дії О. Родін вирішив зробити вертепне дійство. Він також включив у лібрето фрагменти інших Шевченкових творів, але загалом композитор сконструював свій твір за принципом метатеатру [8], використовуючи принцип «гри в грі» або «театру в театрі». Таким чином, історія нещасної Катерини в його опері немовби проростає із вертепної оповіді про Богоматір.

Відповідно до задуму, зафіксовані в лібрето події вертепного фольклорно-сакрального дійства повною мірою представлені у виставі режисеркою Оксаною Тараненко. Вертепне дійство і традиційна обрядовість, пов'язана із ним, стали для постановниці спектаклю своєрідною канвою, на якій вона монтувала всю сценічну дію. Показовою є сцена-пролог, коли «Янгол «запалює» світло і весь люд збирається відзначати Різдво».

У лібрето це зафіксовано партією хору, що представлений стилізованим гуртом колядників, які несуть дідуха, декоративні зірки та інші атрибути різдвяного зимового дійства та співають:

*Засіяла радістю вся наша земля:
Над вертепом ясна зірка в чистім небі засіяла!
Співають Янголи осанна в небесах:
Бо Спаситель, Син Божий щойно народився!*

Очікування на святкове вертепне дійство, зрештою, виправдовується, і на сцені з'являється дерев'яний будиночок-вертеп та розпочинається вистава у виставі.

Для показу традиційного вертепного дійства композитор-лібретист, а за ним і режисерка, вивели на сцену групу додаткових фольклорних персонажів, які не мають прямого стосунку до сюжету «Катерини» Тараса Шевченка, але упізнавані та популярні завдяки вертепному театру ляльок. Це Янгол, шинкарка Дар'я Іванівна, Циган, Чорт, Відьма, а також символічна дійова особа — Лірник, народний співець із Шевченкових віршів. Тільки-но вертепні персонажі починають розігрувати спектакль, час пришвидшується чи, навпаки, повертає назад, бо відповідно до лібрето, «З цього моменту зима на сцені починає повільно перетворюватись на весну». Це є показовим посвідченням магії гри, за допомогою якої вертепники і представлятимуть історію Катерини, тоді як сама Катерина (Юлія Терещук) з'являється на другому поверсі вертепного будиночка і щиро радується яскравій зірці — провісниці народження святого дитяти.

Вертепні інтермедії оперної версії «Катерини» є найбільш видовищними епізодами вистави, що вкотре посвідчує виняткову театральність української фольклорної традиції. Водночас зимова обрядовість — не єдина, яку щедро використовує Олександр Родін як композитор і лібретист та інсценізує режисерка Оксана Тараненко. Зокрема, в лібрето зазначено кілька великих сцен «веснянок» та «русалії», а в оперу, відповідно, введені фрагменти весняних та літніх ігор, забав, хороводів. Таким чином, за композиторським задумом, Шевченкова Катерина від моменту випадкової зустрічі навесні з офіцером російської армії Іваном проживає своє кохання, переходячи від одного календарного обрядового циклу до іншого.

*Тож спочатку звучать веснянки:
Ой, весно, весно, наша весно,
Що ти нам, весно, та й принесла?
Принесла вам літо,
Щоб родило жито.
Зелені діброви,
Квіти кольорові.*

А за деякий час розгортається сцена Купальської ночі. У режисерському рішенні вистави масові купальські сцени, де задіяні хор і балет, стають кульмінаційними і, головне, засвідчують фатальний злам у стосунках Катерини та Івана, який зрештою відвертається від неї.

Подальша ж трагічна історія Катерини увиразнюється через гру вертепних персонажів, які супроводжують сюжет, театралізують дію, вдаються до різних театральних трюків, імітуючи цвіркотіння коників, шумовиння води та ін. Власне, з цього моменту персонажі вертепу, що в традиційному варіанті є учасниками дійства з чітко визначеним наперед сюжетом, перетворюються на універсальних виконавців, за допомогою яких глядачеві можливо представити все що завгодно. При цьому, показово, що надаючи фольклорним обрядам виняткової ролі в лібрето, композитор майже не використовує мелодики аутентичного фольклору в музичному матеріалі, лише інколи вводячи окремі музичні фрази у партію Катерини, що імітують народні пісні.

Таким чином, у лібрето опери «Катерина» та її постановці, здійсненій в Одеському національному академічному театрі опери і балету, українська фольклорна традиція проявляється через намір представити Шевченкову «Катерину» в контексті вертепної традиції та інших народних святкувань, пов'язаних із календарною обрядовістю. При цьому режисерка вистави Оксана Тараненко не наслідує стилістику і сюжету вертепу, а вводить у дію персонажів вертепу подібно до того, як в європейській театральній традиції використовуються маски комедії дель арте, що допомагають розігрувати будь-які сюжети: від комічного до трагічного [9].

Зовсім за іншим принципом вводиться фольклорна обрядовість у лібрето опери «Вишиваний. Король України», яке створив відомий український письменник, поет і громадський діяч Сергій Жадан. Головний герой цієї опери — символічна для України постать ерцгерцога Вільгельма фон Габсбург-Лотаринзького, відомого під псевдо Василь Вишиваний. Цей представник австро-угорської імператорської родини Габсбургів уславився як незламний «залізний» полковник — командир Легіону українських січових стрільців, які 1918 року дійшли аж до Херсону, був також неофіційним кандидатом на український престол у разі встановлення монархії.

Водночас, він був відомий як тонкий лірик, поет-романтик, шанувальник поезій Гейне та Петрарки, який свою збірку «Минають дні», що вийшла 1921 року й містила двадцять три вірші, присвятив побратимам із УСС [3]. Його життя трагічно обірвалося 1948 року в київській Лук'янівській в'язниці, куди Василь Вишиваний потрапив після викрадення радянською секретною службою у Відні і депортації до СРСР.

Написане Сергієм Жаданом для опери Алли Загайкевич лібрето є повноцінним літературним твором, тож, відповідно, було видано окремою книжкою 2021 року. «Для Сергія Жадана це є перше лібрето і як окреме видання воно викликає лише захват, — відзначала критикиня. — Із загальнодраматургічного: збалансоване поєднання документальності і художнього домислу, кінематографічна ідея структури і форми (саме звідси у першу чергу йде «лірико-психологічна»

та «експресіоністська» опера). З лібретного та потенційно музичного: влучно створений розмаїтий контекст для героя, що може бути втілений музичними архетипами (і мисливство, і кадетство, і обрядово-церковне), багато музичних метафор і символів, фоніка» [6].

Приводом до введення фольклорно-обрядових моментів у лібрето стала розділення солдат-українців фронтом двох воюючих імперій: Російської та Австро-Угорської. У переддень Різдва вояки в окопах, розташованих у безпосередній близькості один від одного, починають перегукуватися:

Перший солдат: *Тихо як.*

Другий солдат: *Різдво.*

Перший солдат: *Оглухнув ти від цієї війни, ось і тихо тобі.*

Другий солдат: *Як від неї не оглухнути? Але тихо тільки з нашого боку. Там, мабуть, і не святкують.*

Перший солдат: *Як не святкують? Всі святкують. Послухай.*

Щось подібне починає лунати і з іншого боку:

Перший солдат: *Що там? Нічого не чути.*

Другий солдат: *Що ти хочеш від них почути?*

Перший солдат: *Сплять вони, ні? Різдво.*

Другий солдат: *Та яке в них Різдво?*

Святкове передчуття дає надію на примирення, бо, як зазначено в лібрето «з обох боків на сцену виходять солдати двох армій, тримаючи в руках ліхтарі»:

Перший українець: *Ви хто?*

Перший австрієць: *Ми з України. А ви?*

Перший українець: *Ми — теж із України.*

Другий австрієць: *З якої ви України? Що там у вас є?*

Перший українець: *У нас Різдво.*

Другий австрієць: *Різдво? У вас? І що у вас за Різдво?*

Цілковито природно, що українці з обох боків фронту сприймають Різдво однаково, з надзвичайною шанною, як наймовірне свято, що вселяє надію на щасливе майбутнє. Цей момент мрійництва, властивого українцям [2], Сергій Жадан використовує для того, щоб підкреслити єдність розділеної нації та неодмінне об'єднання в майбутньому. Тож, як каже Перший українець:

*Дивно тоді, що ми змушені ділити ці ґрунти,
в яких нам лежати на одній глибині,
дивно, що ми не можемо просто встати й піти,
що далі мусимо лишатись на цій війні.*

*Хоча за нашими спинами стоять українські святі,
співають нам українські псалми,
і небеса над нами — такі золоті,
і такі глибокі небеса зими!*

Василь Вишиваний, який спочатку доволі різко реагує на солдатське побратимство, згодом підтримує це єднання саме як політичний жест, важливий для майбутньої незалежної України:

*Скажіть своїм, що над нами одні зірки,
і що під нами одне каміння й одна трава,
і наше майбутнє на відстані простягнутої руки
говорить нам про нашу злість і наші права.*

Але в режисерській інтерпретації ця магія Різдва, що акцентована у лібрето, бо здатна навіть вирішити долю української держави, не знайшла повноцінної підтримки. На думку критиків, режисер Ростислав Держипільський увів у виставу відсторонені окремі фольклорні знаки, показово маркуючи українську екзотику. «Окремі атрибути національного театру втілюються тут у режисурі: вертепна конструкція, наявність народних обрядів (знову ж таки, обряд пускання вінків на воду), танців (рухи мисливців). Але режисера як нашарування на текст опери не може бути її національною ідентифікацією. Так само й «опера українською мовою» в лібрето Жадана — не тотожне «українській опері» (а структура чи драматургія тексту не є показово українською). Попри наявність тембрів трембіти, використання запису співу полтавського фольклору Іриною Клименко, і лише виняткового використання гуцульського ладу, ямбічних ритмів й алузії на зимовий фольклор музична партитура Загайкевич теж не робить «опери з елементами українського музичного фольклору» «українською оперою» [6].

Дійсно, постановочна група вистави у складі диригента Юрія Яковенка, режисера Ростислава Держипільського, художниці Олеси Головач, хореографіні Ольги Семьошкіної не ставила на меті підкреслювати її «українськість» через колоритні обряди, фольклорні елементи. А для лібретиста Сергія Жадана і композиторки Алли Загайкевич насамперед ішлося про доленосний вибір, на який здатні українці. Тому, не обмежуючись засобами музичного мистецтва й традиційними театральними прийомами, а використовуючи сучасне мультимедійне рішення, вони прагнули спонукати глядача замислитися над питанням громадянської позиції, політичного вибору, доторкнутися до особистої драми, спогадів і почуттів головного героя.

Світова прем'єра монументальної опери «Страшна помста» Євгена Станковича на сцені Львівського національного театру опери і балету імені Соломії Крушельницької була приурочена до 80-річчя з дня народження композитора. Постановочна група у складі диригента Володимира Сіренка, режисера Андреаса Вайріха (Німеччина), художниці та дизайнерки костюмів Анни Шеттль (Німеччина) сформулила власне трактування містичного гоголівського сюжету. Принциповим для них стало поняття «помсти» як розплати за жахливі вчинки, за кровну зраду, відтворене в тексті Миколи Гоголя не в основному сюжеті про трагічну долю сім'ї козака Данила Бурульбаша, а в її заключній частині, у своєрідному епілозі.

Дійсно, як справедливо зазначала критика: «Містична гоголівська історія про страшну розплату за жахливі злочиння віддзеркалила події

сьогодення. Філософський сенс буття, перегукуючись із біблійною історією, був уплетений геніальними Миколою Гоголем і Євгеном Станковичем у тисячолітню міфологію України, її вірування, традиції та обряди» [1]. Разом з тим, ні традиційної обрядовості, ні фольклорної емблематики у сценічному рішенні Андреаса Вайріха немає. На відміну від режисерських версій «Катерини» і «Вишиваний. Король України», німецький постановник обійшовся в спектаклі без фольклорного колориту та поклався на естетику «магічного реалізму», в якому органічно поєднуються елементи фантастичного, побутового, реального та ірреального.

Показовим чином це виявилось в організації сценічного простору, мізансценуванні, костюмах. Так, на думку критика: «Усі персонажі були органічними у тому середовищі, в яке їх помістили й у що одягнули. Вбрання козацької доби у поєднанні з сучасними елементами виглядало дуже свіжо та модерно. Завдячуючи сценографії і дизайну костюмів Анни Шеттль сценічний простір відображав внутрішній емоційний стан головних персонажів. Дитячий коник, хрести, люльки, тюремна стіна, вельон, довгий червоний плащ Відьмака, потир (чаша для причастя) — усі ці символи стали канвою для різних образів. На сцені відтворився колажний всесвіт сну-жахіття» [1].

Таким чином, фольклорна образність, традиційна обрядовість, закладені композитором у лібрето опери, над якою він працював понад десять років, лягли в основу музичного вирішення окремих епізодів. Приміром, у сцені весілля Горобця виразно звучать фольклорні мотиви, а завершується опера народним наспівом — баладою про мертвого козака у виконанні Душі Катерини (Маріанна Цветінська).

І, хоча в організації сценічної дії показова інсценізація обрядовості відсутня, натомість режисер повсякчасно і влучно використовує християнську символіку: величезні хрести, купелі, дитячу колиску, дерев'яну плаху. Загалом, уникнення виразних етнічних ознак та яскравої фольклорності свідчить про універсальне та глибинно філософське сценічне прочитання твору режисером-постановником Андреасом Вайріхом, його намагання відійти від локального трактування містично-філософської оповіді Гоголя.

Поруч із поверненням інтересу великих оперних театрів до власного національного продукту, популяризацією сучасної української опери натхненно займаються незалежні мистецькі формації. Серед таких проєктів — створення та постановка опери «Ніч» композитора Максима Коломійця та культурного об'єднання «Hronotop.ua». Принциповою тезою для авторів проєкту було створення саме національної опери. Адже, на їхню думку: «... без всесвітньо визнаної опери, що транслює національні цінності, повноправного представлення України як музичної

держави на культурній карті світу не може відбутися... Україна досі не має в своєму багажу такого твору. «Запорожець за Дунаєм» і «Наталка Полтавка» — чудові водевілі, в яких величезні театральні діалоги чергуються з піснями під оркестр; а опера «Тарас Бульба» на 2/3 написана радянськими композиторами вже після смерті її автора — Миколи Лисенка. І головне: жодної української опери в зарубіжних театрах» [7].

Первинна версія відомої сьогодні пісні «Ніч яка місячна», покладена в основу лібрето нової української опери, з'явилася ще у 1831 році в одній із оповідей циклу «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» Миколи Гоголя, а саме в «Майській ночі, або Утоплениці». У цьому творі це ліричне прозове звернення молодого козака Левка до коханої Галі. Віршований текст виник дещо пізніше, приблизно в 1870 році, коли класик українського театру, поет, письменник і драматург Михайло Старицький написав вірш «Виклик». Далі, в 1883–1884 роках цю поезію з невеликими змінами використав для серенади Левка в коміко-фантастичній опері «Утоплена» основоположник української композиторської школи Микола Лисенко.

Відому сьогодні версію пісні було записано в 1914 році від кобзарів Василя Овчиннікова та Андрія Волощенка. Згодом вона поширилася всією Україною і стала відома на західноукраїнських землях. Тоді ж, зберігши свою мелодію, пісня отримала новий текст і нове життя як повстанська пісня вояків УПА. А вже у 1970-ті роки пісня опинилася на новій хвилі визнання, завдяки тому, що прозвучала у фільмі «В бій ідуть тільки «старики»» (режисер Леонід Биков, кіностудія ім. О. Довженка, 1973).

У ХХІ столітті популярна пісня «Ніч яка місячна», що неодноразово звучала і в естрадному виконанні, лягла в основу лібрето нової української опери, текст якого створив Тарас Фролов. За сюжетом Автор, у пошуках «аутентичних» слів для свого твору, потрапляє на ринок позаминулого століття. Прислухаючись до розмов людей довкола, він вихоплює їхні висловлювання, фрази і поєднує їх у цілісний текст. Далі на ринку з'являється Бандурист і виконує мелодію, схожу на «Ніч яка місячна». У наступній сцені, коли дві жінки чекають на повернення своїх чоловіків, події відбуваються вже під час Другої світової війни. Тихий наспів народної пісні раптом переривається пронизливим

дзвринком — це листоноша приніс трагічну звістку. Інша сцена — метро, сьогodenня. Він і вона чують всередині себе пісню, яку більше ніхто не чує. Так вони пізнають один одного [7].

У пропонованому варіанті сучасної української опери фольклорна складова лібрето обмежується згадуванням у тексті про діяльність українських кобзарів та бандуристів, пізніше знищених радянською владою:

Поводир

Ну, що, дядечко Левко? Ще граєте? То досить вже. Ринок закінчився, можна й додому рушати. Давайте сюди бандуру.

Бандурист

Та готовий, сердешний, конешно готовий. Пішли додому...

А про Морозенка я вам наступним разом зіграю...

Саме цей персонаж, Бандурист, наповнює простір сучасної опери піснею з фольклорним походженням «Ніч яка місячна». Вона від сцени до сцени, від епохи до епохи передаватиметься через героїв різних часів один одному і перетвориться на такий собі акустичний український архетип.

Висновки. Останні кілька років діяльність вітчизняного музичного театру позначена появою нових українських творів у репертуарі. Виразні національні прикмети бачимо на афішах оперних театрів Харкова та Одеси, частковий репертуарний ребрендинг пройшли Київська муніципальна опера та Національна оперета. Також нову українську оперу активно створюють і сценічно реалізують незалежні мистецькі формації.

Сьогодні, коли українське суспільство безповоротно переконалось у необхідності активної культурної самоідентифікації, звернення сучасних митців оперного жанру до фольклорних витоків відіграє важливу роль у створенні національного мистецького продукту. Крім того, національний фольклор та обрядові елементи стають важливим свідченням не лише відданості традиціям, а й фактором відкриття нових просторів для новаторства в музично-театральній сфері. І хоча оперу в Україні широкий загал і досі стереотипно сприймає як жанр елітарний, не призначений для широкого кола реципієнтів, є надія, що залучення досвідчених відомих та молодих обдарованих митців до створення нових музично-театральних творів змінить цю ситуацію.

Література

1. Антонюк Р. «Страшна помста» Євгена Станковича у Львівській опері // Музика: український інтернет-журнал. Дата оновлення: 10.02.2023. URL: <http://mus.art.co.ua/strashna-pomsta-yevhena-stankovycha-u-lvivskiy-operi/> (дата звернення: 04.09.2023).
2. Веселовська Г. Концепт «мрії» в музичному театрі України // Актуальні проблеми музичного театру в контексті

соціокультурних викликів сучасності: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2–3 березня 2020. Київ, 2020. С. 13–17.

3. Грудка О. Сергій Жадан. Вишиваний. Король України // Критика. 2023. № 1–2. С. 31.

4. Жадько В. Микола Аркас: Роман-хроніка. Київ: СПД Жадько В. О., 2008. 642 с.

5. Історія української музики: у 6 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, редколлег. Г. І. Скрипник (гол.) та ін. Київ: ІМФЕ, 2009. Т. 2: XIX ст. 794 с.
6. Сіренко Л. «Вишиваний. Король України» — сучасній класичній опері в Україні бути. Але як? URL: <https://theclaquers.com/posts/7705> (дата звернення: 08.08.2023).
7. Катаєва М. Сучасну оперу «Ніч» записали у Києві і показали

онлайн. Дата оновлення: 18.10.2020. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/45838/> (дата звернення: 08.08.2023).

8. Abel L. *Metatheatre: A new view of a dramatic form*. New York: Hill & Wang, 1963. 161 p.
9. Zvara V. *Commedia dell'arte and the Evolution of Music Theatre in the First Third of the Twentieth Century* // *Musicologica Istropolitana*. 2002. I. Pp. 147–160.

References

- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A New View of a Dramatic Form*. New York: Hill & Wang,
- Antoniuk, R. (2023, February 10). "Strashna pomsta" Yevhena Stankovycha u Lvivskii operi [*Terrible Revenge* by Yevhen Stankovych at the Lviv Opera]. *Muzyka: ukrainskyi internet-zhurnal*. Retrieved from <http://mus.art.co.ua/strashna-pomsta-yevhena-stankovycha-u-lvivskiy-operi/> [in Ukrainian].
- Hrudka, O. (2023). Serhii Zhadan. Vyshyvanyi. Korol Ukrainy [Serhii Zhadan. Embroidered King of Ukraine]. *Krytyka*, 1–2, 31 [in Ukrainian].
- Kataieva, M. (2020, October 18). *Suchasnu operu "Nich" zapysaly u Kyievi i pokazaly onlain* [The modern opera *Night* was recorded in Kyiv and broadcasted online]. Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/45838/> [in Ukrainian].
- Sirenko, L. (2021, October 17). "Vyshyvanyi. Korol Ukrainy" — suchasny klasychnyy operi v Ukraini buty. Ale yak? [*Embroidered King of Ukraine* — modern classical operas in Ukraine are to be. But how?]. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/7705> [in Ukrainian].
- Skrypnyk, H. et al. (Eds.) (2009). *Istoriia ukrainskoi muzyky: u 6 t.* [History of Ukrainian music: in 6 vols.], vol. 2. Kyiv: IMFK im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2020). Kontsept "mrii" v muzychnomu teatri Ukrainy [The concept of a "dream" in the musical theatre of Ukraine]. *Aktualni problemy muzychnoho teatru v konteksti sotsiokulturnykh vyklykiv suchasnosti: materialy mizhnar. nauk.-prakt. konf. Kyiv, 2–3 bereznia 2020* (pp. 13–17). Kyiv: (n. p.) [in Ukrainian].
- Zhadko, V. (2008). *Mykola Arkas: Roman-khronika* [Mykola Arkas: A chronicle novel]. Kyiv: SPD Zhadko V. O [in Ukrainian].
- Zvara, V. (2002). *Commedia dell'arte and the Evolution of Music Theatre in the First Third of the Twentieth Century*. *Musicologica Istropolitana*, I, 147–160.

Veselovska H., Ryzhova M. A.

Folklore Component in the Modern Ukrainian Composers' Librettos

Abstract. The paper examines the foundations and specifics of how modern Ukrainian composers introduced and applied folklore and ritual elements in opera librettos. In the researchers' focus are the texts of the librettos Kateryna, *Terrible Revenge*, *Embroidered King of Ukraine* and *Night*, on the basis of which which composers O. Rodin, Ye. Stankovych, A. Zahaikivych, and M. Kolomiets created original musical and theatrical works. The librettos and the stage versions of opera performances under review give sufficient grounds to clarify and outline the main principles used in introducing folklore and ritual elements into performances, and provide an opportunity to determine how these principles impacted the contents, imagery and poetics of stage works. In conclusion, it is noted that national folklore is an important factor in the creation of modern Ukrainian opera, tapping into which not only testifies adherence to traditions but also opens up new horizons for innovation in musical and theatrical creativity.

Keywords: modern opera, libretto, folklore, directorial innovation.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2023

Tetiana Batytska Тетяна Батицька

Deputy Head of the Literary and Dramaturgical Department,
Maria Zankovetska National Academic Ukrainian
Drama TheaterЗаступниця керівника літературно-драматургічної частини,
Національний академічний український драматичний театр
ім. Марії Заньковецькоїe-mail: tabu1@ukr.net | orcid.org/0000-0003-4429-2554

Aspects of Theatre Directing in the Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater during the 1990s–2010s

Аспекти режисерської діяльності Національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької 1990–2010-х років

Abstract. The paper examines the key features of the creative work of three stage directors of the Maria Zankovetska Theater during the 1990s–2010s: Fedir Stryhun, Alla Babenko, and Vadym Sikorskyi. The analysis of their landmark productions enables distinguishing the method of working on the theatrical production by each of them and outlines the thematic and conceptual range of both the artists' works and the theater as a whole. The variety of artistic methods of stage direction during the period was studied, including the elements of psychological, poetic, and conditional theater in the terms of aesthetics, as well as the political, philosophical, and intellectual theater in relation to the concept, and the nature of the conservative and experimental theater in respect to the novelty of the implementation of stage solutions. It was identified that the creative image of the theater had been established by F. Stryhun and his artistic guidelines were dominant during the period, with his creative work oriented towards the social and cultural educational demands of Ukraine. Modern stage design and directing, presented by his colleagues A. Babenko and V. Sikorskyi, were less significant in the overall course of the theatre.

Keywords: Maria Zankovetska Theater, stage direction, repertoire, psychologism, theatrics, conditional theater.

Introduction

The period of the 1990s–2010s became an integrated stage of development for the Maria Zankovetska National Theater and is linked to the creative management of the company by its manager and actor Fedir Stryhun (1987–2019). In addition, two more active directors worked at the Zankovetska Theater on a permanent basis during this period: Alla Babenko and Vadym Sikorskyi. The fundamentals of creativity of each of the three artists differed: while in certain aspects they were opposing, in others they were related, influencing the development of artistic trends in the theater, which were implemented mainly through the directors' activities. The dominant features of the artistic endeavors of each of the directors are yet to be identified comprehensively through teatrology analysis of their landmark theatrical productions, as well as interpretation thereof in the scope of the historical period of development of Ukrainian art.

O. Klekovkin explored the origins and history of the evolution of “director’s theater” in different countries and emphasized the commonality of visions of the beginning of the modern era of stage direction “as the art of creating an artistically integrated stage artwork” during the second half of the 19th century. The scholar aptly ironizes: “The simultaneous coexistence of theaters of various periods can be found on the map of any city: here is the boulevard theater (certainly, bearing a different and a rather prestigious name); here you see the salon theater and the theater producing government concerts; and here is an experimental theater all the time imitating the stormy search initiated by its predecessors over a century ago” (Klekovkin, 2015, p. 16). While pursuing this idea further, the directors of the 1990s–2010s should be considered (F. Stryhun, A. Babenko, and V. Sikorskyi) within the framework of the prominent history of the development of this profession without emphasizing the very capability of artists of the late 20th century to introduce something

fundamentally new into the methods of production (given the history of postdramatic, according to H.-T. Lehmann's definition, "post-Brechtian", theater (Lehmann, 2013)). This paper illustrates the relationship between the stage directors at the Maria Zankovetska Theater and the specific historical era, with certain distinguishable and stable methods of directing acquiring aspects relevant to Ukrainian culture during this specific historically significant period.

Aim of the paper

The subject matter of the study is the heterogeneous production methods of the Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater company. It is important to highlight the manifestations of political and current theater when the time reference is minimized and other directorial ideas come to the fore, as well as the aesthetic and stylistic principles of such theater (in the present case, the theaters).

Literature Review

The inconsistency in assessments of the performance of the Maria Zankovetska Theater during the 1990s–2010s results from the lack of historical distance and the impossibility of looking at this period with the benefit of hindsight. The artists whose creative work is being considered are still alive and working in the theater industry. Therefore, the research papers on this period are scarce. Acting and stage direction, as well as the public position of Fedir Stryhun were analyzed by T. Osadchuk in her Candidate thesis (Osadchuk, 2017), the oeuvre of Vadym Sikorskyi was studied by S. Rosa-Lavrentii (Rosa, 2005). A large body of studies of critical and journalistic nature on the work of all the listed directors may be found in the publications by the leading theater researchers S. Veselka, Yu. Bohdashevskiy, V. Zabolotna, H. Lypkivska, V. Haidabura, A. Drak, and others.

Results and Discussion

A theater company with a hundred-year-old history (founded in 1917 in Kyiv) has been based in Lviv since 1944. During the 1990s–2010s it consisted of about 120 artists (of which approximately 65 were actors), producing an average of 8–12 new performances per season. The performances were staged daily on two different stages, with the company also touring and participating in festivals. The theater entered the 1990s with a well-established body of actors of the middle-age and older generation, as well as young artists who had already made a name for themselves in the 1980s.

Historically, for the Ukrainian nation this period was the time of establishment of a new independent statehood. The large territory united during in the Soviet period—the newly established modern state of Ukraine—started a complex process of, as Yaroslav Hrytsak defines it, "overcoming the past" (Hrytsak, 2021), which still continues.

The "fresh" legacy of public administration inherited from the Soviet Union, the geographically diverse historical background of ethnic Ukrainians living in different empires, Russia's consistent intervention in the political life of Ukraine, and its invasion of sovereign territory—these and other factors significantly hampered the development of the cultural field. The theater, however, being the art of subtext and dialogue with a wide audience, was experimenting with its own ways of "conversation" with time and audience, which manifested itself exactly through the work of the mentioned directors. In modern theatrical art, it is the director who is considered to be the author of a piece, thus, in theatrical production, it is the director who ultimately determines what the piece should be and what ideas should it convey to the audience.

The key figure who established the creative image of the Maria Zankovetska Theater during the 1990s–2010s was its manager *Fedir Stryhun*. By the time he began directing, he was already a famous stage and film actor in Ukraine; the main roles in his repertoire were heroic, patriotic, and romanticized characters, which resulted from his heroic appearance and natural endowment. This factor alone has become the impetus for the Maria Zankovetska Theater to be associated with the Ukrainian patriotic repertoire since the early 1990s. Subsequently, it was colloquially referred to as the Hetman Fedir Stryhun Theater.

Each of F. Stryhun's theatrical productions was an extensive canvas involving the theater's entire creative staff, including extras and students. Large-scale scenes with songs and dances, skillfully and effectively constructed crowd scenes, with intense attention to plausible detailed mise-en-scènes often interspersed with symbolic images in the structure of the theatrical production. For example, in *The Visit of the Old Lady* by F. Dürrenmatt (2006), the love story between Ill and Claire was rendered by a dancing couple that appeared between parts of the act and plastically represented the development of their relationship.

F. Stryhun's entire creative career was devoted to the only ideological direction—development of the Ukrainian "educating" theater, the Lviv Theater University, where the audience would gain knowledge from various spheres. His primary aim was to teach students their own history, "half-forgotten" during the years of Soviet rule, and discover globally famous stage pieces. The beauty and originality of Ukrainian culture was revealed to the audience of the 1990s in a number of programmatic theatrical productions, which included the heritage of Ukrainian folklore and ethnic motives in the costume decoration and stage design, with the content being central and conveying information about the past of the nation. An important aspect of such productions by F. Stryhun was their high aesthetic quality. They have become the pinnacle of his creative work and demonstrate his director's style as a producer. These include such theatrical productions as the *Ill-Fated One* (Beztalanna) by I. Karpenko-Karyi (1987), which

for the first time omits the class motive in the interpretation, while the focus is switched to the complex psychological structure of the action; *Haidamaki* (Haidamaky) by T. Shevchenko (1988), which served as a reminder of the history of theatrical productions of this work throughout the century, including the theatrical productions by Les Kurbas; *Marusia Churai* (1989), an up-to-date first interpretation of Lina Kostenko's verse novel; *The People's Malakhiiy* (Narodnyi Malakhii) by M. Kulish (1990), staged for the first time after a half-a-century ban, where the author "focused his attention on the non-class solidarity of the evil, which he convincingly speaks about via Malakhiiy" (Haidabura, 1991, p. 20); *Jesus the Son of the Living God* (Isus, syna Boha zhyvoho) by V. Bosovych (1994), a work unique in theological, ontological, and social aspects, a second-to-none theatre mystery that was in the repertoire of the company until 2021.

This cohort of Fedir Stryhun's theatrical productions is justly considered the most distant from the concept of so-called "actor's directing", as in these productions the director operates a more complex theatrical language. An actor continues to be an essential part of a theatrical production, however, its system of imagery is created by a harmonious combination of metaphorical scenographic solutions, text and sound, music scores, and not the popular construction of crowd scenes. The designer Myron Kypriian comes to assist the director, for his scenography "over the years had been actively crystallizing out the concept of purity of style" (Y. Pihel, 2008, p. 56). With his stage design of the theatrical production *Marusia Churai*, he helps the director to create the image of the principal character as a people's doleful deity, its voice and conscience never ceasing even centuries after Marusia's physical death. The scene is positioned in an undated space, and the story of Marusia and Hryts is played through the conditional illustrative nature of the events. The first act conveys the plot, attributing to the Cossacks and Marusia positive heroic traits and contrasting them with the "opportunists"—the local rich. The principal character (D. Zelizna) is in the spotlight; a pair of vocalists and guitarists (Iliuk, 1994) perform Brechtian songs, thus commenting on and poeticizing the events unfolding before the audience. In terms of genre, the production balances between intellectual and heroic-historical drama; it bears earmarks of literary theater, for it is the poetic interpretation of Lina Kostenko's novel and not its literal rendition. The performance included the constant presence of the principal character and a large part of the author's supporting characters on the stage at all times.

Similar techniques were used by Fedir Stryhun in other stage directions from this cycle. In *Haidamaki*, he adopted the technique of the Greek chorus—the poet's thoughts—from the chronicle play by Les Kurbas (which Kurbas also staged at the Maria Zankovetska Theater in 1922 (Veselovska, 2016, p. 114)). However, he complemented it with the presence on stage of the actor playing Shevchenko,

a portrait of the author mounted above the stage, and his "voiceover", which seemed to his contemporaries to be powerful means of expression; even the issue of redundancy of directing techniques arose. "The external kinetics (the revolving stage), the play of light, the smoke, the "slow motion", and the sculpturesque physique in the manner of antique 'tableaux vivants'" (Drak, 1991, p. 17). F. Stryhun unfolded the action also in a conditional space, trying to shift away from the realism of the relationships between the characters in his stage setting. The list of "director's" stage directions by Stryhun includes *Natalka Poltavka* (Natalka Poltavka) by I. Kotliarevskyi, which, at the time of its new production in 1991, could have been attributed to an unconventional interpretation of this piece because the characters, as if "dabbling at" the theater on the stage, were trying on the roles of Voznyi and Vybornyi and engaging an area of the auditorium into the active performance.

However, F. Stryhun's search and (relative) experimenting in the domain of stylistics and aesthetics of theatrical productions is limited to the mentioned pieces, which were staged during the late 1980s and early 1990s. Thereafter, it is the conceptual component and patriotic content that comes to the fore, which, obviously, sought-after by the mass audience of the 1990s. The list of pieces that fit into this artistic system includes: *Pavlo Polubotok* (Pavlo Polubotok) by K. Burevii (1990), the *Mazeppa* (Mazepa) trilogy by B. Lepkyi (1992–1993), *Andrei* (Andrei) by V. Herasymchuk (2000), *The Treason* (Derzhavna zrada) by R. Lapica (2003), *The Orgy* (Orgiya) by Lesya Ukrainka (2004), *The Slave* (Nevolnyk) (2011), and some others. The main reason for their production was the artist's desire to fill the cultural gaps developed as a result of the ideological repressions by the Soviet Union, to retribute the key and pivotal names and events of Ukrainian history and culture, forming new ideological connections. What prevented the director from drifting away from realism were, sometimes, visual scenography in theatrical productions and, sometimes, the mundane mise-en-scene solutions and sound accompaniment. In his pursuit of conveying the atmosphere of the era and specific historical circumstances as accurately as possible, countless characters and extras wearing historical costumes were playing through scenes of the productions to make them as realistic as possible.

However, there were also some exceptions. *The Treason* by an American writer of Ukrainian descent, Ray Lapica, about the personality of Taras Shevchenko, became a symbolic figurative theatrical production, where "the figure of the poet was presented multi-faceted as an evolution of the ideas embedded in his works" (Lypova, 2015, p. 76). A panorama of life of a Ukrainian artist in Tsarist Russia during that historical period was depicted, where the people became ghosts as compared with the wealthy and powerful elite. The poets were assigned the role of the conscience of the nation and were forced

to stay silent. The scene of the presence of the other world in Shevchenko's life is illustrative when a bright light breaks through from under the bars of the proscenium and illuminates the poet lying on it crashed from the blows of fate. As Valerii Bortiakov's scenography suggests, the eternity had haunted him even during his lifetime.

Another set of theatrical productions by F. Stryhun, which also fit into his concept of the development of the theater university but which are less dramatic, were his ethnographic-folk productions and school educational repertoire based on world literature, namely *Sharika* (Sharika) (1995) and *Hutsulka Ksenya* (Hutsulka Ksenya) (1997) by Ya. Barnych, *Early Sunday Potion Digging* (U nediliu rano zillia kopala) by O. Kobylanska (1998), *The Beloved Unloved One* (Kokhanyi neliub) by Ya. Stelmakh (1999), *Before the Sun Rises, Dew Will Eat Out the Eyes* (Doky sontse ziide, rosa ochi vyyst) by M. Kropyvnytskyi (2001), *The Visit of the Old Lady* by F. Dürrenmatt (2005), *Silva* by E. Kálmán (2007), *The Lady of the Camellias* by Alexandre Dumas fils, *Matchmaking at Honcharivka* (Svatannia na Honcharivtsi) by H. Kvitka-Osnovianenko (2009), *Lady Windermere's Fan* by O. Wilde (2012), *Christmas Eve* (Rizdviana nich) by M. Gogol (2015), *Maria Zankovetska* (Maria Zankovetska) by I. Riabokliach 2017, etc. These plays gained a foothold in the repertoire and became the favorite theatrical productions of the Lviv audience.

F. Stryhun strived to reveal the author as deeply as possible. However, a certain idealization of collisions of the above-mentioned pieces and sometimes artistic "navete" in terms of the conceptual interpretation thereof is perceptible. In the operettas *Sharika*, *Hutsulka Ksenya*, and *Silva* the director presents the characters as the embodiment of all possible positive traits, such a view is justified by the genre itself. However, such a simplified interpretation can also be seen in *The Lady of the Camellias* or *Lady Windermere's Fan*. The female protagonists in these productions appeared before the audience not as women "with a past", as they were in the plays but as innocent, chaste virgins, which pleased the sentimental Lviv audience.

The theatrical productions by Alla Babenko used a fundamentally different method of stage direction and contrasted with the theatrical productions by F. Stryhun. Babenko, paradoxically, was a disciple of the local Zankovetska Theater Acting Studio (unlike F. Stryhun, who graduated from the Kyiv Theater Institute¹), and started her career in Lviv as an actress. However, education in directing at the Shchukin College² and work abroad made her rather "non-local" in terms of state of mind, which transfused into her performances. Even staged on the big stage, they were, to a certain extent, chamber in nature. She was primarily working with the actors, often being quite demanding

in her pushing for active creative endeavor, and yet effectively helping them by conveying and communicating her ideas. "The ensemble is the prime reason why the director can torment the actor as much as he chooses" (Overchuk, 2007). She was modeling certain key messages of the theatrical production by changing the structure of the play and quite often resorted to an architectonic retrospective, whereby the finale of the piece would be demonstrated first, and the theatrical production would cover the characters' reflections on how had they got to this specific result of their actions. The narrator(s) character(s) are present in practically every second theatrical production by Babenko, ever and again "alienating" from the action in dialogues with themselves, the audience, a partner, or eternity.

Although Babenko's stage direction flourished in the 1970s and 1980s, the 1990s and 2010s were marked by her active theatrical production work. Two consecutive theatrical productions based on V. Vynnychenko's *A Lie* (Brekhnia) (1989) and *Black Panther and Polar Bear* (Chorna pantera, bilyi vedmid) (1989) became visible in the theater realm, especially the second one, referred to as a new dawn for Vynnychenko's interpretation, and as staging of Ukrainian culture as not "provincial" one, but aristocratic, inspired by European salons of the late 19th century. Conditional theater techniques were also employed in these psychological theatrical productions by A. Babenko. Larysa Kadyrova, the actress who played the principal characters in both productions, was reading the author's text and stage directions to the audience during the production; a freeze-frame film technique was incorporated to comment on the events of the play. *A Lie* has a double ending. According to the first variant, the principal character, after the "dying" scene, came to life and continued her "magnificent" existence in the role, and the second ending was final (Lypkivska, 1992, p. 9).

During the 1990s, A. Babenko continued to stage at least two theatrical productions annually, elaborating comprehensively on women's individuality issues (Shashko, 1997). A new phase in her work was the opening of the Chamber Stage of the Theater; in fact, the platform came into being thanks to her efforts. The first theatrical production was *The Idiot* (Idiot) in 1999, and shortly after she staged 14 productions featuring A. Chekhov's works and themes. Stage design (though not without exceptions) was of secondary importance in A. Babenko's direction, as was the musical and lighting score. Certain elements and symbols were often repeated in theatrical productions (doors, leaves, or a book) thus, creating the right mood. This is especially true for the Chamber Stage: in most cases, its stage design consisted of a table, a chair, and costumes capturing the spirit of the era.

¹ Now the Kyiv National I. Karpenko-Karyi University of Theater, Cinema, and Television.

² The Boris Shchukin Theater Institute at the Evgeny Vakhtangov State Academical Theater.

In the work on Chamber Stage productions, A. Babenko's stage direction methods of using the above-mentioned techniques are even more perceptible. Thus, in the theatrical production *The Cherry Orchard* the characters play through all the events of the piece from the point of recollection—events happening in their family farmstead and reasons why the orchard was cut down. At the beginning of the play, Ranevska and Lopakhin meet in Paris and have nothing to say to each other; A. Babenko tries to convey with her production that the only feeling of characters is longing for the past and irretrievably lost moments of happiness. To help Ranevska (L. Borovska) and Lopakhin (Yu. Chekov), the director adds another actress (O. Lyuta), who helps them remember the course of actions and play through the scenes of the play. Minimal music design, lighting score, and scenography—Vienna chairs, street lamps, and snow—aid in creating the desired atmosphere.

In one of her last theatrical productions in a smaller space, *St. Nicholas Evening* (*Sviatomykolaivskiy vechir*) by R. Horak, dedicated to the Ukrainian writer and public figure Olha Duchymynska (1883–1988), A. Babenko's method of alternating three types of stage existence is also vividly presented. In the first one, the three actresses in the play “verbalize” the life story of this extraordinary Ukrainian woman, reminiscing on her past. In the other one, some key episodes of her life are presented in the here-and-now mode. Another important directing emphasis is the contrast between the destinies of Duchymynska and Iryna Vilde: the latter was more loyal to the Soviet regime and enjoyed a productive creative life and recognition. This theatrical production of the last years of Babenko's creative work was included in the cycle of presentation of the lives of outstanding Ukrainian artists described by R. Horak. Clearly, the author wrote them, adapting to a large extent to Babenko's creative method: from the retrospective position on their lives, and the director endued them with melancholy and nostalgia for the inevitability of long-gone events. There are “almost no decorations on stage but this minimalism is advantageous, too. A small antique table, a telephone, and a chair” (Babenko, 2016). The stage design and costumes functioned to enhance this “mood” and were characteristic of the time.

In the 2000s–2010s, the Big Stage productions, iconic and emblematic from the point of view of A. Babenko's methods of stage direction, were *Valentyn and Valentyna* (Valentyn i Valentyna) by M. Roshchyn (2006), *The Marriage* (*Zhenitba*) by M. Gogol (2009), and *Romeo and Juliet at the end of November* (*Romeo i Dzhulietta v kintsy lystopada*) by Ya. Otchenashenko and Ya. Balik (2011). In *Valentyn and Valentyna*, Babenko digresses from the structure of the play set by the author, making the leading narrators a group of teenagers who want to know whether love exists or the feelings are an illusion. The events of the play unfold from the perspective of the search for an answer to this question, after key scenes the director time and again

brings the young to the fore with reflections on the development of the relationships between Valentyn and Valentyna. Babenko completes this chain of repetitions and entrances of the narrators with the monologue of the Passerby, which instills in the characters and in the audience hope that love still exists. The artistic solution of the play was a non-literal repetition of the play of the same title produced in 1972—a doorframe filled the stage and symbolized the universality of the situation, as well as the intersection of human lives, representing the literal venue of the middle class.

In her latest theatrical productions of the 2010s, A. Babenko was increasingly liberating the set designer from any restrictions. The play *Women's House* (*The Price of Love*) by Z. Nalkowska, “with an exquisite scenography by O. Overchuk, weaving lacelike high into the air, covers the entire acting space with anxiety and gives hope through its flickering of oh-so-simple headlights... A whole essay can be written on this scenography (which is such a rarity in the theater)! The actors feel cozy in it. Although they are not given the opportunity to feel coziness in this play” (Kanarska, 2016). The theme chosen—a women's fate—is considered on several levels and in terms of ideology, it was a continuation of the director's many years of endeavors. The female protagonists in this theatrical production, both according to the plot of the play and the stage setting, discuss the issue of happiness for a woman in the family circle, with her husband, and in terms of fulfilling herself, addressing the audience all the time, as if in dialogue with it.

In the framework of the Maria Zankovetska Theater in the 1990–2010s, A. Babenko's artistic endeavor promoted the stylistic and aesthetic diversity of the creative manifestation of the theater because sometimes ponderous and patriotic, as well as popular operetta repertoire was complemented by intellectual aspects and experiments of changing the structure of the text. Such theatrical productions had their audience and retained the intellectual endeavors of the theater.

Vadim Sikorskyi, a director of the younger generation, was a different type of experimenter. In terms of training in both acting and directing, he was, among all the directors, trained in the Maria Zankovetska Theater. Following his graduation from the Acting Studio, he immediately began acting on the theater stage, becoming a successful actor. He studied directing under Serhii Danchenko, whose name is linked to the creative development of the group in the 1960s and 1970s. Danchenko greatly influenced Sikorskyi, they both were creating philosophical, metaphorical, and intellectual theater, skillfully avoiding falsehood. Since his first attempts as a director, Sikorskyi “has been searching for his own theater—a modern and highly intellectual one. He brings to the stage exemplars of high-quality modern dramaturgy, hitherto unknown to the Ukrainian audience” (Rosa, 2005, p. 77).

He has a penchant for theatrics; in many theatrical productions, he employs the “game” theater techniques.

The “functional crowd”, a bright element of theatrics, has become one of Sikorskyi’s major means of modeling action; the actors involved in it simultaneously play the characters in the theatrical production, the choir, the musical accompaniment, and the ballet. The director builds clear *mise-en-scènes*, often from the point of view of “describing” the actions of the characters. For every theatrical production, music is composed, serving as an integral part of it. The acting space is designed to be abstract, metaphorical, and free of signs of everyday life. Many theatrical productions use the platform as the scene of action. His theatrical productions are not necessarily aimed at intellectuals but rather at a conscious and experienced audience.

In the 1990s, V. Sikorskyi made a name for himself with a number of productions: *Vasyl Svystun...* (Vasyl Svystun...) by V. Herasymchuk (1992), *Carmen* by P. Merimee (1991), *A Grain of Rice* by A. Nicolaj (1993), and *The Threepenny Opera* by B. Brecht (1998). Even the first theatrical productions by V. Sikorskyi differed from 1990s productions in their national-patriotic and psychological bearing both in form and content. The theatrical production of *Knock* by J. Romain (1996) became an example of a purely conditional theater, in which such renowned actors as B. Mirus, T. Lytvynenko, K. Khomiak, P. Beniuk, along with their younger colleagues O. Sikyrinskyi, O. Harda, and L. Nykonchuk, were enacting the situations brought up by the director. For example, V. Yakovenko (*Knock*) not only played the leading role according to the storyline suggested by the author but was also a narrator, “presenting” each part of the production to the audience in a pointedly theatrical manner. To that end, a chalkboard was used on which each act was being indicated.

As early as the 1990s, Sikorskyi’s method of work within the framework of subjective theater was in stark contrast to the productions by other directors of Zankovetska Theater, who yet gravitated towards psychologism. The news media referred to F. G. Lorca’s *Blood Wedding* as “A new piece that is worthy of the attention of theater enthusiasts. Although the theatrical production has numerous flaws, the sense of the new is overwhelming” (Rudieva, 2000). V. Sikorskyi rendered the story of fatal ardent love as if with the dashes of a brush: certain key episodes were highlighted and “magnified”, while the secondary ones were left out. In such “slow motion” scenes, the actors existed truthfully, conveying the dialogues of their characters without exaggeration or overacting. Instead, pointed theatrics around such scenes “enveloped” the action, which is also manifested in the functional crowd, the use of puppet symbols, and the platform—the scene of action. These techniques became deeply rooted in Sikorskyi’s directing technique, in his subsequent theatrical productions they took on a “purer” form and brought him the standing of an experimenter and director of a different, non-Zankovetska Theater aesthetic. However, it is the creative work of V. Sikorskyi that can be considered a true continuation

of the tradition of this theater group, a “link” connecting the theater generations.

A number of Sikorskyi’s theatrical productions in the 2000s became the pinnacle of his creative work. He directed such tragedies as *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* by K. Kesey and D. Wasserman (2002), *The Kaidash Family* (Kaidasheva simia) by I. Nechui-Levytskyi (2003), *Amadeus* by P. Shaffer (2006), *The Story of a Horse* after L. Tolstoy (2009), *Tales about Ivan...* (Nebylytsi pro Ivana ...) by I. Mykolaichuk (2010), which are staged following a material challenging for any director. The said theatrical productions were not homogeneous in terms of the director’s techniques. The productions of *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* and *The Kaidash Family* involved extensive work in terms of meaningfulness and the level of combination of different theatrical languages, while also being chamber and not populous in nature. They manifested a trait of Sikorskyi’s directing, which did not always work in favor of his theatrical productions but in these specific pieces it had a positive effect. Namely, in theatrical productions (especially) based on prose, he would highlight the key theme, while leaving out the secondary ones. Such a monoact in complex multi-layered prose helped Sikorskyi to make the action in the theatrical production concise and free of unimportant details.

One Flew Over the Cuckoo’s Nest by K. Kesey and D. Wasserman highlighted the confrontation between the sick free-spirited McMurphy (Ya. Yuhnytskyi) and tyrannical and meaninglessly authoritarian nurse Ratched (L. Nykonchuk). The number of principal characters was narrowed down to a few patients, a nurse, and one orderly. However, it was precisely the situation that filled the ideological layer to the point that any other secondary storylines would be superfluous on the stage; the metaphor of life as a prison in this case was self-sufficient. *The Kaidash Family* was also laconic in plot compared to the novel; there were only seven actors involved in the play. The director presented the audience with a parable about the moral degradation of a person due to peer pressure and life circumstances, “a play about the pettiness of people and their self-obsession” (Rosa, 2005, p. 81). Young married couples—Lavrin and Melashka and Karpo and Motria—exemplify the gradual transformation of pure and innocent dreams into nothing filled with anger and hatred. The father of the family, Omelko, witnesses these processes, therefore, on his deathbed, he begs God for forgiveness for them, because they are “not to blame”—for so goes the world.

Sikorskyi achieved the parable structure in *The Kaidash Family* using film editing for the stage structure, where every part of the stage setting and every replica were meticulously calibrated. In one single episode, the meeting of Melashka and Lavrin, the director manages to render the couple’s entire relationship development. In the next episode, Melashka is already Lavrin’s wife and terrorized by her mother-in-law. With her third entrance, the girl becomes

“tough-skinned” and responds appropriately to her mother-in-law and Karpo’s wife Motria, which ends in a terrible fight. The scenes of static scenography are replaced by the revolving of the stage, in one part of which there is an almost identical mise-en-scène of Omelko at the table, drinking alcohol with the godfather of his child. It is repeated several times and is a clear example of the degradation of a person’s life plans, because at the beginning the men talk zealously about the need to dig a way for their carts through the hill, and at the end, the same remarks make it clear that the way is never going to be dug. The actors’ personalities in this theatrical production, like in other productions by V. Sikorskyi, look vibrant—they have enough opportunities to demonstrate their talent; in a rather “tough” stage setting, the director gives them the freedom to express their individuality.

Sikorskyi’s “game” theater” dates back to the 2010s; the key productions including *The Story of a Horse* by N. Rozovskyi (2009), *The Lost Letter* (Propala hramota) after M. Gogol (2013), *The Naked King* by E. Schwartz (2016), *The Hutsul Year* (Hutsulskyi rik) after H. Khotkevych (2018), *Tales about Ivan...* by I. Mykolaichuk (2010), and *The Witch of Konotop* (Konotopska vidma) after H. Kvitka-Osnovianenko later in 2021. In most of these theatrical productions, he proceeded with his study of folk life and spirit in his references to Ukrainian artworks. However, their most important quality was specifically the form of directing. An active engagement of a functional crowd, with which the characters in the theatrical production were forming a single choir ballet of participants in crowd scenes and narrators of the story presented. The platform as the scene of action, outside of which the actors would sometimes “wait” for their turn to play, and the theatrics emphasized in costumes, design, and choreography solutions.

The Witch of Konotop, V. Sikorskyi’s last Big Stage production, is the most crystallized exemplar of his “game” theater. The popular design of the stage, through which the audience watches a kind of nativity scene with folk-styled ornaments, bright design colors, and *motanka* dolls (actors)—emphasizes the festivity and theatrics aimed at “creating the right mood” (Kozyrieva, 2021) at the beginning of the pandemics. Throughout the entire play, there is a choir on stage—residents of the city of Konotop, performing certain dance routines and repeating them—also aimed at creating a sublime, non-everyday mood. There is a leading narrator in this theatrical production, giving the floor to the characters and comments on the events of the play. Behind Ihor Poklad’s famous songs with a tinge of comedy, a deep meaning is embedded—the primordial issues (topical at the time of theatrical production) of the inefficiency of the government structure and the sinfulness of everyman, preventing people from living in peace and harmony.

Thanks to the creative work of Sikorskyi, the Chamber Stage of the Maria Zankovetska Theater became

established as a separate creative platform able to compete with the city’s young experimental groups, also operating in a small space, and introduced another vector of endeavors into the Zankovetska Theater. Sikorskyi staged *Enigma Variations* by E. E. Schmitt (1999), *The Professional* by D. Kovacevic (2002), *Art* by Ya. Reza (2004), and *The Emigrants* by S. Mrozhek (2019), each of these works having become the theater’s long-standing asset. The play *Enigma Variations* by E. E. Schmitt (1999) was a little-known piece at the time of its production; its first interpretation became a theater event. In the 1990s, the leader of the underground in Lviv was the Les Kurbas Theater, which operated in a small space. Thus, V. Sikorskyi, by mastering the small stage, proved the universal aptitude of the Zankovetska Theater tradition even in vitro of an unconventional stage. Over the next 20 years of operation, the Chamber Stage of the Zankovetska Theater became an integral part of the Theater’s endeavors.

Sikorskyi’s talent to build relationships on an active human nerve and avoid both everyday life and falsehood, not only survived on the small stage but also grew in strength. His *Art* by Ya. Reza was staged in the white space of a white room, and the audience was as if the guests (curated by Vlodko Kaufman). At first glance, three friends were trying to sort out their relationship. However, according to the director’s concept, the audience was presented with the timeless issue of misunderstanding between close people, the inability to love and forgive, “the art of living among people and loving them as they are” (Zabolotna, 2012). It was designed with accurate semantic accents in the dialogues between the friends, accurate casting, and the fulfillment of the potential of the actors, young and inexperienced artists at the time of production.

For his theatrical productions, Sikorskyi chose “the drama of intellectual tension” (Sikorskyi, 2003, p. 96), the semantic projection “man–universe” was constructed of such material; he managed to find the truth of existence in the “society of performance” using the conditional theater’s means of expression, within which the actor existed following the laws of psychologism and resorting occasionally to grotesque accents. However, not every theatrical production of his became an outstanding creative achievement due to Sikorskyi’s penchant for “monoact”, neglecting the scale of the piece for the sake of “purity”, and aestheticization of the creative expression.

Conclusions

The desire for development, diversity of their techniques, and Europeanization in form and content, combined with a strong desire to preserve one’s national identity, is characteristic of Ukrainian artists and art institutions of the 1990s–2010s of different levels. In this context, the creative work of the Maria Zankovetska Theater, a national-level group and the largest theater in the West of Ukraine, is exemplary.

The three names of the directors and their creative endeavors reflect the different directorial ideas, thanks to whom, collectively, the Maria Zankovetska Theater's response to the demand of the time was quite diverse. As a manager, Fedir Stryhun developed the theater university of Ukrainian studies and made sure that not a single element hampered his concept of the theater group. He himself undertook the mission: in certain manifestations to develop poetic theater, and in others—current and political theater, to recover for his contemporaries the means and artistic mechanisms of the Theater of Coryphaei,

the Ukrainian patriotic and education-oriented actor's theater. Alla Babenko complemented the Theater's creative image by the creation of an intellectual psychological vector, often experimenting with the structure of theatrical production. Vadym Sikorskyi's theater was conditional, metaphorical, sometimes pointedly theatrical, more modern in form, which also had a positive effect on the artistic expression of the group as a whole. As a result of such production diversity, the Maria Zankovetska Theater's entire period of the 1990s–2010s was marked with evolution and artistically distinctive, self-sufficient creative manifestation.

References

- Babenko, O. (2006). Neshchadne oblychchia radianskoho rezhyumu v odnii vystavi [The merciless face of the Soviet regime in one play]. *ARTAREA*. Retrieved from <https://art-area.com.ua/2016/02/sogodni-u-teatri-mariyi-zankovetskoyi-psihologichna-prem-yera/> [in Ukrainian].
- Drak, A. (1989). Zankivchany zнову v Kyievi [Zankiv residents are back in Kyiv]. *Ukrainskyi teatr*, 5, 16–20 [in Ukrainian].
- Haidabura, V. (1991). Proshchannia z romantykoiu? [Farewell to romance?]. *Ukrainskyi teatr*, 3, 20–22 [in Ukrainian].
- Hrytsak, Ya. (2021). *Podolaty mynule: hlobalna istoriia Ukrainy: monohrafiia*. [Overcoming the past: A global history of Ukraine]. Kyiv: Portal [in Ukrainian].
- Iliuk, M. (1994). Duet “Chotyry shkeltsia” [Duet “Four Glasses”]. *Nedilia*, 16(33), 3 [in Ukrainian].
- Kanarska, H. (2016, July 8). Merezhyvo dumok ta isnuvannia na koturnakh [A web of thoughts and existence on a roller coaster]. *Den'*. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/merezhyvo-dumok-ta-isnuvannia-na-koturnakh> [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2015). Ottsi teatru. [The fathers of the theater]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 17, 8–19 [in Ukrainian].
- Kozyrieva, T. (2021, February 24). Zankivchany zaprosyliut na postanovku, de zhyvyi orkestr, yaskravi kostiumy, bahato pisen, tantsiv i humoru [Zankiv residents are invited to a performance with a live orchestra, bright costumes, lots of songs, dances and humor]. *Den* [in Ukrainian].
- Leman, Kh.-T. (2013). *Postdramatycheskyi teatr* [Post-dramatic theater]. Moscow: ABCdesign [in Russian].
- Lypkivska, H. (1992). Feierverk u rytmi valsu [Fireworks in the rhythm of the waltz]. *Ukrainskyi teatr*, 3, 9 [in Ukrainian].
- Lypova, H. (2015). Tvorchist Tarasa Shevchenko i stylovi tendentsii ukrainskoho teatru II pol. XX st. [Creativity of Taras Shevchenko and stylistic tendencies of the Ukrainian theater in the second half of the twentieth century]. *Studii mystetstvoznavchi*, 3, 70–79 [in Ukrainian].
- Osadchuk, T. (2017). *Tvorchist Fedora Stryhuna u konteksti teatralnoi kultury Ukrainy ostannoii tretyni XX — pochatku XXI stolittia* [Creativity of Fyodor Strygun in the context of theatrical culture of Ukraine in the last third of the 20th and early 21st century]. [Candidate dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine]. [in Ukrainian].
- Overchuk, M. & Babenko A. (2007, October 31). Rezhysura yak barometr chasu. [Directing as a barometer of time]. *Den'* [in Ukrainian].
- Pihel, Yu. (2008). *Stsenichniy kostium lvivskykh teatriv kintsia XX — poch. XXI stolittia. Khudozhni osoblyvosti ta poshuky obraznosti: monohrafiia*. [Stage costume of Lviv theaters of the end of the 20th century and early 21st century]. Lviv: Az- Art [in Ukrainian].
- Rosa, S. (2005) Rezhyser Vadym Sikorskyi. [Director Vadym Sikorskyi]. *Prostsenium*, 3(13), 76–82 [in Ukrainian].
- Rudieva, S. (2000, April 14). Zankivchany smilyvo prochytaly Lorku. [Zankivchany boldly read Lorca]. *Vysokyi zamok* [in Ukrainian].
- Shashko, S. (1997). Zhinocha tema Ally Babenko [Alla Babenko's feminine theme]. *Ukrainskyi teatr*, 6, 22–23 [in Ukrainian].
- Sikorskyi, V. (2003). Dramaturhiia intelektualnoi napruhy [Dramaturgy of intellectual tension]. *Prostsenium*, 2(6), 96 [in Ukrainian].

- Veselovska, H. & Lavrentii R. (2016). *Natsionalnyi akademichnyi ukrainskyi dramatychnyi teatr imeni Marii Zankovetskoï: Chas i doli. Knyha persha (1917–1944)* [Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater: Time and life trajectories. Book one (1917–1944)]. Lviv: Kameniar [in Ukrainian].
- Zabolotna, V. (2012, September 12). Bile i chorne [White and black]. *Den'* [in Ukrainian].

Література

1. Бабенко О. Нещадне обличчя радянського режиму в одній виставі. AREAREA. 02.2016. URL: <https://art-area.com.ua/2016/02/sogodni-u-teatri-mariyi-zankovetskoï-psiologichna-premyera/> (дата звернення: 01.07.2023).
2. Веселовська Г., Лаврентій Р. Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької: Час і долі. Львів: Каменяр, 2016. Кн. перша (1917–1944). 520 с.
3. Гайдабура В. Прощання з романтикою? // Український театр. 1991. № 3. С. 20–22.
4. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України: монографія. Київ: Портал, 2021. 408 с.
5. Драк А. Заньківчани знову в Києві // Український театр. 1989. № 5. С. 16–20.
6. Заболотна В. Біле і чорне // День. 2012. 12 вер.
7. Ілюк М. Дуєт «Чотири шкельця» // Неділя. 1994. № 16 (33). 22.04. С. 3.
8. Канарська Г. Мереживо думок та існування на котурнах // День. 08.07.2016. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/mereshyvo-dumok-ta-isnuvannya-na-koturnakh> (дата звернення: 01.07.2023).
9. Клековкін О. Отці театру // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 17. С. 8–19.
10. Козирева Т. Заньківчани запрошують на постановку, де живий оркестр, яскраві костюми, багато пісень, танців і гумору // День. 2021. 24 лют.
11. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Москва: ABCdesign, 2013. 312 с.
12. Липківська Г. Фейерверк у ритмі вальсу // Український театр. 1992. № 3. С. 9.
13. Липова Г. Творчість Тараса Шевченка і стильові тенденції українського театру II пол. XX ст. // Студії мистецтвознавчі. 2015. № 3. С. 70–79.
14. Оверчук М., Бабенко А. Режисура як барометр часу // День. 2007. 31 жовт.
15. Осадчук Т. Творчість Федора Стригуна у контексті театральної культури України останньої третини XX — початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2017. 276 с.
16. Пігель Ю. Сценічний костюм львівських театрів кінця XX — поч.
17. XXI століття. Художні особливості та пошуки образності): монографія. Львів: Аз-Арт, 2008. 180 с.
18. Роса С. Режисер Вадим Сікорський // Просценіум. 2005. № 3 (13). С. 76–82.
19. Рудева С. Заньківчани сміливо прочитали Лорку // Високий замок. 2000. 14 квіт.
20. Сікорський В. Драматургія інтелектуальної напруги // Просценіум. 2003. № 2 (6). С. 96.
21. Шашко С. Жіноча тема Аліи Бабенко // Український театр. 1997. № 6. С. 22–23.

Батицька Т.

Аспекти режисерської діяльності Національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької 1990–2010-х років

Анотація. Розглянуто основні риси творчості трьох режисерів Театру ім. Марії Заньковецької 1990–2010-х років: Федора Стригуна, Аліи Бабенко та Вадима Сікорського. На основі аналізу знакових для кожного постановок виокремлено їхні методики роботи над виставою, окреслено тематичне та змістове коло як робіт митців, так і театру загалом. Досліджено різноманіття художніх прийомів режисури означеного періоду, серед яких присутні елементи психологічного, поетичного, умовного театрів у вимірі естетики, а також політичного, філософського, інтелектуального за змістовою складовою, консервативного, експериментального характеру — за новизною застосування сценічних рішень. Визначено, що художнє обличчя формував керівник Ф. Стригун, його художні орієнтири були головними в означений час, його творчість орієнтувалася на суспільний та культурно-просвітницький запит молодшої української держави, менше ваги було відведено сучасним сценічним рішенням, цю лакуну заповнювали його колеги А. Бабенко та В. Сікорський.

Ключові слова: Театр ім. Марії Заньковецької, режисура, репертуар, психологізм, театральність, умовний театр.

Стаття надійшла до редакції 17.07.2023

Єлизавета Ареф'єва Elizaveta Arefieva

Доктор філософії, докторантка, старший викладач кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв

Ph.D. in Cultural Studies, doctoral student, senior teacher, Department of musical art, Kyiv National University of Culture and Arts

e-mail: liza.arefieva34@ukr.net | orcid.org/0000-0001-5060-2251

Культурогенез виконавської діяльності в музиці ХХ століття

Cultural Genesis of Concert Performance in the Twentieth-Century Music

Анотація. Культурогенез у музиці пов'язаний із різними системами актуалізації музичного феномену — стильового, жанрового ресурсу музики в єдності з природними вимірами звуковидобування, з рухом музичного часу. Виконавська діяльність структурується як по вертикалі, так і по горизонталі. По горизонталі — це засвоєння етнокультурних, аматорських, стильових, жанрових, полікультурних, мультикультурних, метахудожніх, герметичних художніх кодів, технік, систем інтерпретації, а по вертикалі — це опрацювання в своєму плато формотворення, якщо застосувати терміни Ж. Дельоза, єдності людини і світу, єдності з абсолютним, яка є системоутворюючою, структуротворюючою. Так, механізм вертикального самостояння людини у світі є гарантом здатності людини знайти інтенсивну метрику музичної матерії поруч зі всіма іншими можливостями — міксами, конфігураціями композитності в музиці. Музика залишається сама собою при всіх інноваціях психоделізму і всіх трансформаціях мелосу, фольклору, що відбулися у ХХ столітті.

Ключові слова: культура, музика, виконавське мистецтво, культурогенез, художній образ.

Постановка проблеми. Культурогенез можна уявити як орієнтацію на ту чи іншу систему гри, що є засадничою для виконавської системи. Якщо це автентичний гурт фольклорного типу, до складу якого входять професійні виконавці, випускники консерваторії, — то це один тип музикування, один тип медіації і модальності музичного образу, що формується у межах сьогодишньої культури. Якщо це фольклорний гурт, зібраний із виконавців-аматорів, які від початку засвоїли народні традиції виконання і які їдуть на фестивалі фольклорної музики, — то це інша автентика виконання. Так, виникає новий спосіб «туристичної музики», коли західні дослідники фольклору знаходять на Чернігівщині аматорські гурти, привозять їх на арт-фестивалі або сцену презентації фольклорних реалій, дають можливість побачити втрачені інтонації співу.

У такому протистоянні професійної реконструкції і аматорської глибинної ментальної пам'яті, амнезису інтонацій, які збереглися, виникає напружена мутація систем виконання як певна матриця культурогенезу. Якщо просунутися далі і побачити аматорський вимір цього простору, то тут розгортаються складнощі інтерпретації, коли аматор стає не менш професійним, ніж професіонал, який пройшов школу консерваторії, і, навпаки, професіонал дуже швидко спускається на рівень аматора, бо аматорство поєднується з цікавою парадигмою свята сім днів

на тиждень, парадигмою свободи без правил, вільним інтонуванням тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. Культурологічні проблеми культуротворення досліджували у своїх роботах М. Бахтін, Ф. Джеймсон, Ю. Легенький, Е. Морен, М. Фуко [7; 2; 6; 8; 9] та ін. Мистецтвознавчі виміри виконавського мистецтва були визначені в роботах О. Зінкевич, Л. Кияновської, О. Козаренка, та ін. [3; 4; 5]. Однак проблема аналізу культурогенезу виконавського мистецтва в музиці ще мало вивчена.

Мета статті: визначити культурні виміри еволюції виконавського мистецтва в музиці ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. На виконавську культуру в музиці ХХ століття вплинув досвід афроамериканських виконавців, школи північноамериканської композиторської та виконавської діяльності, яка на рівні джазу, року, блюзу структурує абсолютно інші образні конфігурації, які мають новітні ознаки виконавчої діяльності в музиці. Якщо говорити про професійну виконавську діяльність, то, звичайно, вона чітко має свій архів — арт-хаус, де зберігається класичне виконавство. Діяльність сучасних виконавців відкрита в різні контексти комунікативних популяцій музики. Ці контексти формуються як своєрідні алюзії, полістилістика, полісценізм, де реалізуються парадигми знаково-символічної структури музикування, що утворює той

парадигмальний синтез, який переводить культурогенез виконавської діяльності в постмодерний простір культури.

Однак, щоб відійти від такого широкого контексту культурогенезу в музиці, зокрема у виконавському мистецтві, можна зазначити дві маніфестні або протестні форми, які ідуть знизу і зверху. Знизу — це треш-культура з її актуалізацією бруталності низової культури, яка підживлює рухи, що формуються як антисистема. Зверху — це гламур-культура, яка є стилізаторським напрямом, що стає верхівкою елітарності, пов'язаної з утворенням певних кіл арт-споживачів. Рецепція гламуру орієнтована на егалітаризм естетичних вподобань віртуальних суспільств на віртуальних майданчиках у соцмережах та інших формах сучасної комунікації.

Це комунікація не лише музична, а й спілкування за інтересами, за стильовими вподобаннями, за образом світу, який утворюють еліти постмодерної культури. Гламур-культура швидко втрачає класичний образ, який несе в собі висоту духовності. Так, гламур і треш-культура стають вимірами масової культури, де масовість музики перебуває у стадії перманентних трансформацій, змін. Маргіналії музичної культури намагаються просунути в мейнстрим, адже мейнстрим існує у вигляді певних популяцій, які формуються як певний неусталений етос, культивований у пострадянській системі культури, зокрема, у діяльності музичних виконавців, художників, дизайнерів тощо.

Весь цей простір можна зазначити як символічний, міфологічний, екранний, комунікативний, корпоративний, простір освіти, простір виховання, але за цим всім стоїть спосіб існування і формування митця, спосіб його творчої самореалізації, який фактично і є засобом ідентичності людини і соціуму, засобом ідентичності митця і культури. Власне, тип ідентичності формує тип культурогенезу того чи іншого корпоративу, того чи іншого виду мистецтва, зокрема музики і виконавства.

Культурогенез або системогенез культури пострадянського суспільства не можна назвати закономірним, системотворчим, він є експресивним, вибуховим, але це симбіоз різних креативних інтенцій як поліпарадигмальний синтез, що відбувається шляхами регресії, відходів назад, апеляції до протестної реальності нонконформізму тощо. Це призводить до знищення мистецької школи, а інколи й до повної її втрати, але також має наслідком і локальне оновлення, регенерацію традицій, що виникають в резерваціях, в тих локальних групуваннях, які стають новітніми салонами, маетками культивування національної культури.

Так, зародження рок-культури в СРСР пов'язують з діяльністю груп «Акваріум» Б. Гребенщикова, «Кіно» В. Цоя, «Воплі Водоплясова» О. Скрипки, «Машини часу» А. Макаревича та ін. За півстоліття відбулася радикальна еволюція художнього образу та виконавського простору цих метафізичних засад протестної культури. Виконавська діяльність в музиці формується в реєстрі можливостей від знищення або самоліквідації групи («Кіно») до камерних ретроінсталяцій (діяльність

Гребенщикова та Макаревича) або симбіозу з класичним виконавством (демарш поп-гламур-кітч Скрипки). Адаже, на відміну західних груп, які стали вже арт-хаусом, в пострадянському просторі ще жевріє мистецький культурний потенціал.

Отже, протестні імперативи і протестні настанови нонкофомізму, що формувалися у 1960–1970-ті роки, не вписуються в контекст парадигми рілі (складки), яку Ж. Дельоз визначає як безконфліктне перетікання однієї структури в іншу. Не вписуються вони і в модель генетичного алгоритму, який свідчить про алгоритмізацію творчості, пошуки нової раціональної парадигми, нового культурного універсуму, нової природності тощо. Комунікативні границі музичного простору вдосконалюють простір існування людини на межі культури та безкультурності. Період протестних рухів закінчився, адже проблема зла, агресії, жорстокості постійно присутня в обговореннях творів моводих митців.

Так, на Заході — це різні варіації репу, де майже 90 % виконавців є аматорами з дуже звуженим інструментальним діапазоном, адже наділені природними здібностями інтонувати. Ці митці буквально зривають ігровий простір шоу своїми імпровізаціями, утворюють образні конфігурації, які легко назвати креативом, але ніякою креативністю вони не вирізняються. Чому? Бо несуть в собі категорії зла, агресії, жорстокості, які культивуються, стають певними естетичними маркерами, які ми сприймаємо як своєрідну війну світів, конфлікт онтологій, естетику неусталеного виконавства. Фактично конфлікт онтологій виконавства все більше і більше зсувається в простір аматорського мистецтва камерних груп, що втрачають свою традиційну форму мистецьких групувань.

Звичайно, існують симфонічні та інші вистави, що несуть в собі традицію (на Заході їх багато, у нас менше), але треш-культура стає тим загальним тлом, на основі якого формуються уподобання виконавських стратегій. Так, опера стає одним із найцікавіших полігонів сучасного постмодерного сценізму. Сучасну оперу можуть грати на вокзалі, як це було у Відні, на ландшафті, у нетрадиційних рекреаціях, десь на смітнику. Також починають переписувати змістовний каркас оперних лібрето в абсолютно неадекватній формі. Все це свідчить про те, що демаркація між добром і злом розмивається. Досить гостро постає питання: що таке зло в мистецтві? Чому воно є привабливим?

Утім, культурогенез виконавської діяльності зберігається в рамках інерції традиції, що не втратила школу і міцну форму методик виховання виконавця, і в контексті хижацького виживання потрапляє зараз на терен псевдоконкуренції і втрати підтримки культури суспільством. Це стосується й театру, і музичних ансамблів, хоча становить шоу-бізнесу і масова культури краді. Проте культура класична стає арт-хаусом, архівом в гарному смислі цього слова, потребує рекультивації, регенерації і державної програмної підтримки. Якщо цього не відбувається, то виконавська майстерність різко деградує.

Широке тло культуроцентричних парадигм, моделей соціокультурних відносин проектується в простір, який можна зазначити як перехід від тоталітаризму до посттоталітаризму. Фактично, посттоталітарний простір як феномен культуротворчості ще не є сформованим в пострадянських реаліях культуротворення, тому треш-культура тут існує імпліцитно, як засада формотворчих інтенцій, адже гостро стоїть проблема сакрального мистецтва, девальвації святинь. Святість людського існування і проблема антигероя, проблема карнавального часу, де антигерой на певний час стає системотворчим епіцентром і декілька років грає роль героя, а всі люди стають закладниками його гри — це характерна риса для пострадянських країн.

М. Бахтін зауважує ознаки гротескного реалізму як спонтанність єднання верху і низу. Не можна нескінченно дивитися на екран і не стати часткою цього екрана, як не можна ходити до церкви і не стати часткою простору сакрального простору храму. Ми потрапляємо в ситуацію сучасного ритуалу, де агресія, або «тіло без органів», за А. Арто, або те, що можна назвати — театр жорстокості вже без інтелігентських алюзій варіюються в новітніх популяціях треш-гламурної естетики поп-пси. Існують новітні приклади, які можна назвати каткомбною культурою або криптокультурою. У всякому випадку, ця своєрідна реальність розчиняється в просторі музикування зі всіма її атракторами, сюжетами і диспозиціями, намаганням адаптувати впливи мас-медіа і перетворити їх на своєрідний атракціон. Адже якщо атракціон у театрі або в масовому просторі тоталітарних країн був домінуючим елементом, то зараз він перетворився на атрактор — зону гармонізації *estesis* в хаосогенному просторі середовища, де людина лише намагається бути гармонійною і мріє отримати рекреаційний простір. Це вдається і не вдається. В цьому і полягає вся складність тих процесів, які формуються як культурогенез, єдність онтологічних предикацій виконавських і медіативних, комунікативних реалій мистецтва, зокрема музики.

Отже творчість дає змогу інтерпретативного цілісного бачення рекреаційної перспективи, де в творчій діяльності існують зони спокою, рекреації, що є нібито незалежними від виконавства, від культури і від часу. Ця реальність набула визначення в класичному кінематографі Сергія Ейзенштейна ознак вертикального монтажу як «атракціон», згодом Дж. Віллок визначає її як «атрактор» — зону гармонії, рекреації, де людина повністю відчуває себе гармонійною, самодостатньою. У просторі атракції людина на певний час утворює естетичний простір самоздійснення, творчості як креативного виміру, що породжує іншу, естетичну, художню цілісність, те, що можна зазначити як надцілісність функціонування художнього образу.

Важливо говорити про більш глибокі, фундаментальні механізми, які можна зазначити як метамову музики або метанаративи — змістовні, оповідальні,

що протистоять будь-якому насильству, агресії та глобалізації в посттоталітарному просторі пострадянських країн.

Якщо герої репу демонструють пристрасність до свободи, яка не є можливою, стають улюбленою фігурою протестних інтонацій, де «білий афроамериканець» з його утисками, його підпільним існуванням відкриває планіду чорного репу як єдину можливість артикуляції своїх почуттів і думок, то це вже симулятивний протест. Це як спосіб повернутися в далеке минуле, що свідчить: утворюється ретроархаїзуючий тип культури хіп-хоп.

Культура хіп-хоп сформувалася на Заході як танцювальний, видовищно-розважальний досвід, який стирає стереотипи, створює новий тип ідентичності. Людина-медіатор, яка починає жити в межах культури хіп-хопу, а в цю сферу втягується сучасна опера, балет і навіть сучасна композиторська творчість, зникає, що все перетворюється на шоу. Виникає новий образ музичного життя, формуються нові пріоритети і реалії виконавства. Не можна сказати, що мультимедіа є панівним інструментом хіп-хопу, завжди існує запит на арт-хаус, на те, що пов'язує з утриманням традиційної, класичної культури, збереженням класичного потенціалу. Адже класика — завжди на межі того, що ми зevamo культурогенез або системогенез — утворення нових спонук, нових реалій культуротворчості. Однак не можна сказати, що вони є гармонійними.

Якщо в ранньому хіп-хопі маніпуляції діджея з програвачем існували переважно у формі технічно-музичних інсталяцій, то реп швидко еволюціонував і перетворився на складні мікси звучання з використанням семплінгу, багатоканального накладання регістрів на комп'ютері і інших розвинутих технік міксування. Просунуті, або авангардні, вже в негативному сенсі, системи мікс, з одного боку, стають технологічними і масовими реаліями протестної культури, з іншого — свідчать про те, що молодь змагається зі злом, опонує будь-якому насильству. Так чи інакше, епатажний стиль і натуралізований екстаз на сцені заперечує насильство, культивує специфічні естетичні форм свободи від будь-яких норм нерегульованої експресії.

Висновки. Виникає певний стилізований формат музикування, де існують певні зони атракторів, які орієнтовані на елітну аудиторію. Можна лише стверджувати, що культурогенез сучасної виконавської діяльності — це системогенез різних культурних практик у стадії глибокого онтологічного конфлікту, асиміляції різних крайнощів. Так, башти і підземелля музичної культури поєднуються, а проміжне тіло стає порожньою формою, яка заповнюється новими атракторами. Виникає той мегакультурний планетарний проект ідентичності протестних і псевдопротестних, комформних і нонкомформних рухів, образів, які утворюються заради культивування культурної цілісності сучасної людини. Дефіцит гуманізму, не справжній гуманізм як псевдодемократизм, лакована гламурна реальність, як і, навпаки, знижена брутальна дійсність — це ті крайнощі, які роблять музичну культуру відкритою до будь-яких трансформацій.

Культурогенез виконавської майстерності є онтологічним предикатом музичної рефлексії, що існує й існуватиме надалі в різних крайнощах і різних контекстах, адже дає можливість вибору, протесту, виходу за межі посттоталітарного і пострадянського простору, можливість створення гармонійної реальності. Її можна

пов'язувати з етнокультурними, національними типами культуротворчості, з певними резерваціями, як це відбулось, зокрема, в контексті музеєфікації етнокультурного буму на Заході, або ж з авангардним, постмодерним простором трансформації музичної матерії нової віденської школи.

Література

1. Гнидь Б. Виконавські школи України. Київ: НМАУ, 2002. 95 с.
2. Джеймсон Ф. Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму / пер. з англ. П. Дениска. Київ: Курс, 2008. 504 с.
3. Зінкевич О. С. Український авангард // Музика. 1992. № 4. С. 4–5.
4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполох, 1998. 216 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 284 с.
6. Легенький Ю. Г. Соціальний дизайн: образ і документ в часові та просторі культури. Київ; Переяслав; Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2023. 383 с.
7. Bakhtite M. Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale. Paris, Gallimard, 1984. 408 p. URL: <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Esthetique-de-la-creation-verbale> (дата звернення: 09.06.2023).
8. Morin E. Method: towards a study of humankind. New York; Berlin, Bern; Frankfurt/M.; Paris; Wien: Lang, 1992. Vol. 1. The nature of nature / transl. and introd. by J. L. Roland Belanger.
9. Foucault M. Technologies of the Self: A seminar with Michel Foucault / Edited by Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton. London: Tavistock Publications, 1988. 166 p.

References

- Bakhtine, M. (1984). *Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard [in French].
- Foucault, M. (1988). *Technologies of the Self: A seminar with Michel Foucault* / Ed. by Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton. London: Tavistock Publications.
- Hnyd, B. (2002). *Vykonavski shkoly Ukrainy* [Performing Schools of Ukraine]. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm abo lohika kultury piznoho kapitalizmu* [Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism] transl. Petro Denysko. Kyiv: Kurs [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrayinskoyi natsyonalnoyi muzychnoyi movy* [The Phenomenon of Ukrainian national musical language]. Lviv: Naukove tovarystvo im. T. H. Shevchenka [in Ukrainian].
- Kyyanovska, L. (1998). *Myroslav Skoryk: tvorchy portret kompozytora v dzerkali epokhy* [Myroslav Skoryk: Composer's creative portrait reflected by the era]. Lviv: Spolokh [in Ukrainian].
- Lehenkyy, Yu. (2023). *Sotsialnyy dyzayn: obraz i dokument v chasovi ta prostori kultury* [Social design: image and document in the time and space of culture]. Kyiv; Pereyaslav; Nizhyn: Vydavets Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Morin, E (1992). *Method: Towards a Study of Humankind*, vol. 1. The Nature of Nature / transl. and introd. by J. L. Roland Belanger. New York; Berlin; Bern; Frankfurt/M.; Paris; Wien: Lang.
- Zinkevych, O. (1992). *Ukrayinskyi avangard* [Ukrainian avant-garde]. *Muzyka*, 4, 4–5 [in Ukrainian].

Arefieva Ye.

Cultural Genesis of Concert Performance in the Twentieth-Century Music

Abstract. Cultural genesis in music is linked to the various systems of actualization of the musical phenomenon—a stylistic, genre resource of music in unity with the natural dimensions of sound production, with the movement of musical time. Performing activity is structured both vertically and horizontally. Horizontally, it is assimilation of ethno-cultural, amateur, stylistic, genre, multicultural, metaartistic, hermetic artistic codes, techniques, and systems of interpretation. Vertically, in the terms of J. Deleuze, it is elaboration of form creation, the unity of individual and the world, unity with the absolute, which is system- and structure-creating. Thus, the mechanism of a person's vertical independence in the world is a guarantor of their ability to find an intensive metric of musical matter alongside all other possibilities—mixes, configurations of composition in music. Music perseveres despite all the innovations of psychedelism and all the transformations of melos and folklore occurring during the 20th century.

Keywords: culture, music, performing arts, cultural genesis, artistic image.

Методологічні виміри
гуманітарних досліджень
Methodological dimensions
of the humanities

Марія Шкепу Maria Shkeru

Доктор філософських наук, професор, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Doctor of Philosophy, Professor, Chief Research Fellow, Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: mariashkeru@gmail.com | orcid.org/0000-0003-0210-4674

Естетика чистої негативності

Стаття перша. Методологічні засади розуміння феномену естетики негативності

Aesthetics of Pure Negativity

Article One. Methodological Principles of Understanding The Phenomenon of Aesthetics of Negativity

Анотація. Семантика сучасного часопростору, в якому опинилося людство, не усвідомлена адекватно трансформаціям, які відбуваються в ній із сутністю людини. Інвазія похідних рефлексій теоретичних досліджень спричинена нехтуванням змісту фундаментальної основи та фундаментальних суперечностей історії, які перетворилися на помсту за ігнорування їх. Обумовлена цими причинами деградація і розпад гносеологічного каркасу теоретичного пізнання нівелює ефективність теоретичних рефлексій, адже частковості можна вивчати через ціле, але ціле не можна розуміти за частковостями. Але і частковості деструктуровані, оскільки категорії пізнання періоду постмодерну деонтологізовані і деконструйовані так, як це описував Ж. Дерріда. На відміну від універсальних категорій класичного періоду, які, будучи єдиною системою, виступали парними, та розриву цієї парності у неklasичній добі, посткласика супроводжується розпадом кожної з них. За таких умов відбувається жорстка трансфузія наявних форм буття в негативну семантику. При своїй неочевидності (нерозумінні), ця трансфузія жорстко відчувається на усіх рівнях соціальних структур. Поранене серце і розгублена свідомість атомізованих, стомлених від себе і від інших індивідів не знаходять собі втіху у викривленій системі суспільних інтересів, де загальнозначуще та індивідуально значуще перебувають у відношенні антиномій. За таких умов відбувається англіація розвитку і переміщення сутнісних рис людини у специфічний простір негативної естетики. Це естетика підміни життєвих сенсів сенсами *позбавленості*, яку Шеллінг вважав визначальною умовою феномену потворного. У статті запропоновано візію методологічних засад розуміння феномену естетики негативності.

Ключові слова: естетика негативності, внутрішня форма, зовнішня форма, основа, міра людини, перетворені форми, трансфузія форм.

Постановка проблеми. Не буває грамотної практики розв'язання тих чи інших суперечностей без грамотної теорії. З великим зухвальством і зневагою списавши гносеологічні висновки класики, начебто тисячоліття теоретичної ходи людства не мають ніякого сенсу і самовпевнено починаючи «з нуля» (що дійсно дорівнюється нулю за таких умов), сучасна теорія «здихалася» і фундаментальності, перестала відповідати власному поняттю. Цей процес відбувався і відбувається під гаслом самоцінності суб'єктивності. Ось тільки відрив суб'єктивності від об'єктивності породжує суб'єктивізм, який є перекиреною формою суб'єктивності, волюнтаризмом невігластва, часто

войовничого. Такий волюнтаризм спирається на агресивне заперечення, на егоїстичне прагнення до задоволення дрібних і часто антилюдських потреб. Це особлива форма неадекватності індивідуальних потреб рівню та вимогам історичних потреб людини — людини, яка воює з собою. Те, що вона цього не усвідомлює, не звільняє її від відповідальності за власне життя та життя майбутніх поколінь. Найстрашніше, що саме в процесі гонитви за задоволенням перекирених потреб, вона знищує умови не лише власного розвитку, а й самого існування. Естетика негативності є результатом, простором і самовідчуттям сучасника. У зв'язку з цим виникає необхідність розкодувати фундаментальні інверсії,

трансгресії та виродженні петлі в логіці підміни естетики розвитку в естетику негативності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Постановка проблеми естетики негативності є авторською і можна стверджувати, що тема не є дослідженою. Міркування автора базуються не лише на намаганні осмислити методологічні засади кризи сучасної філософії, але й на узагальненні потужного кола сучасної світової літератури, зокрема поезії, дослідженню яких приділяється увага протягом багатьох років. До цих галузей художнього відображення сучасності додається й сучасне візуальне мистецтво. Оскільки у такому разі йдеться про подвійну рефлексію, скласти список джерел не видається можливим.

Через те, що естетика негативності не є природним станом людини, вона потребує уваги, рефлексії і сучасного тандему психології та психіатрії, особливо у дослідженні феномену нарцисизму, адже саме у нарцисизмі гостро спостерігається намагання заповнити індивідуальну порожнечу симуляцією емоцій та їхніх образів. Відомим дослідником цього напрямку є професор Сем Вакнін.

Необхідно розрізнити негативну естетику від естетики негативності. В концептуальному сенсі негативна естетика (хоча й доволі дискусійно) пов'язана з іменем Теодора Адорно [1] і виведена з його концепції негативної діалектики. Необхідно одразу визначити відмінність негативної естетики від естетики негативності. Негативна естетика Адорно базувалася на розірванні суперечності (як тотожності протилежностей) на самостійні протилежності (це також у душі неklasичної філософії, що намагалася спиратися на розрив парності категорій). Представлена у цій статті візія естетики негативності виводить останню з таких взаємотрансформацій суперечностей, які супроводжуються відчуженою метафізикою взаємовпливу та взаєморуйнацією внутрішньої та зовнішньої форм логічного та чуттєвого. Визначальним ланцюгом такого взаємовикривлення внутрішньої та зовнішньої форм постає порушена логіка їхніх взаємопосередкувань. Своєю чергою, ця логіка обумовлюється дуалістичною розірваністю основи становлення історії класичного періоду.

Унаслідок такого розриву феномен негативної естетики супроводжував увесь історичний процес як у реальному житті, так і в формах суспільної свідомості, мистецтва зокрема. Вершиною осмислення негативної естетики можна вважати «Естетику потворного» К. Розенкранца [2], який вивів фундаментальну логіку сходження / регресії потворного.

У межах посткласики так чи інакше описування феномену естетики негативності можна помітити в різних текстах, хоча автори не приділяють йому належної уваги як самостійному явищу. Найбільш яскраво описали стан естетики негативності французькі екзистенціалісти, особливо Ж.-П. Сартр у романі «Зрілий вік» [3], Е. Чоран

у праці «Спокуса існувати» [4], а також К. Нойка в дослідженні «Шість хвороб сучасного духу» [5].

Особливе місце в сучасній теорії естетичного посідають усі книги О. Босенка, а в контексті феномену естетики негативності можна назвати його дослідження «Про інше. Симуляція просторів культури» [6].

Ідеї естетики негативності окреслені автором цієї статті в розділі «Формації та деформації основи», який включений другим розділом до перекладу «Естетики потворного» Карла Розенкранца [7].

Метою статті є виведення методологічних засад для розуміння категорійного, феноменологічного та соціоісторичного коду феномену естетики негативності.

Виклад основного матеріалу. Парменід стверджував, що не можна пізнавати небуття. Він помилився. Якщо небуття існує, і, як все існуюче, має свій часопростір. Виявилося, можна і пересуватися в його часопростір. Час утворив і осів у кривавій субстанції трагедії історії, яка набуває *стійкої безперервності неможливості* для людини здійснюватися у знелюдненому світі. І вона вирішила пристосуватися до такої якості. А пристосуватися можна лише одним способом... Растін'як уклав свій вимушений договір, і шагренева шкіра стрімко звужується. Залишається одне з двох: повна втрата по-людськи омріяного або розрив договору. Растін'яку розрив договору не є доступним. Але людству він доступний. Якщо воно набересть мужності.

Визначальний чинник, який обумовив сучасну прірву історії, полягає в тому, що історичний розсуд спасував перед сходженням до історичного розуму — до розуміння вкрай складних, але і вкрай необхідних фундаментальних засад можливості історичного розвитку. Ретроградство в частковості, буденне хитрування, деградація потреб, симуляція норм, змертвіла байдужість, розмін життєвих сенсів, репарація сингулярності, симулякри розвитку, семантичні підміни загальнозначущих сенсів, атомізація антагонізмів, підміна почуттів, редукація мислення, «втома від розвитку», занурення у фізіологізм, розпад культурної мети, чванство посередності, перемога сірості, імітація життя... все до безкінечності, адже існує і негативна безкінечність. «Я перейшов на темний бік. — Навіщо? — Щоб подивитись, як там. І як? — Темно» — ірраціональна мотивація дивного пошуку сучасника. Безкінечність мертвого життя. Парменіду це не могло бути відомим.

Історичний розсуд відступив перед розумінням фундаментальної основи історії. Цю основу Геракліт називав темною не в розумінні потойбічного світу, а в розумінні складності її розуміння. Але ця складність є доступною для розуміння за умов прагнення її розуміти, за умов усвідомлення, що без такого розуміння історії настає кінець без завершення, за умов, що людські почуття не мають сповзати у нерозвинену чуттєвість, що не можна укорінюватися у «ніщо». Адже чуттєвість є і у тварин, яким не стати людьми, хоча, відповідно

до соціального дарвінізму, людям легко переміститися у світ тварин. Тим не менш, для людини це неприродна форма існування. І тоді вона знаходить купу засобів не жити або жити власною смертю. Статистика не тільки вражає — вона шокує. Її сліди віддзеркалюються не лише у формах суспільної свідомості, не лише в соціології, не лише у сучасному мистецтві, а й в буденному житті простих і «не простих» громадян. Бо й багатство не охороняє від цієї напасти. Можливо, більше аніж тих, хто не має даху над головою і насущного хліба.

Естетика чистої негативності є явищем тотальним. Вона не стосується хіба що недоумкуватих типажів і тільки через те, що вони не усвідомлюють свого стану.

Хо́да до втрати

Будучи прихованістю безпосереднього, внутрішня форма не дана у відчутті. Вона так само не підлягає безпосередньому спогляданню, як не є справжньою безпосередністю те, що з'являється у позірності наявного буття. Невидимість внутрішньої форми представляє ідеально-реальну тотожність основи, в якій вона (основа) перебуває як необхідна можливість. Ілюзорно звільнена від власної позірності, як і від хворобливої неспроможності «зовнішнього» підмінити істинну семантику життя доти, доки скептицизм можливості реалізації основи породжується часово-просторовою паузою між її власними внутрішніми й зовнішніми модусами, форма губиться у позірності відмінностей. І не тому, що в наявному бутті відмінності постають умовно незалежними від внутрішньої суперечливості протиріччя, яке їх зумовлює, а тому, що вони підпадають під метафізику обмежених можливостей чуттєвого сприйняття єдності світу. Позбавлена в такому стані саморефлексії, зовнішня форма впадає в деструкцію скептицизму й релятивізму, стає «жахом вічного сумніву» (О. Блок).

Розрив внутрішньої й зовнішньої форми можливий як наслідок нерозвиненості саме внутрішньої форми, яка не може стати поняттям і простором почуттів доти, доки не пройде весь цикл опосередкувань внутрішніх взаємозв'язків реальності у феноменології індивідуальної самосвідомості. У цьому розриві присутня метафізика пізнання як розірвана подвійність (у формі належного, і у формі наявного буття) суспільної та особистісної саморефлексії основи. У позірності зовнішнього відношення подвоєного єдиного (тотожності протилежностей) основа постає видимістю двох зовнішніх форм. За умов загострення зовнішніх суперечностей у конфлікті різних меж стає реальністю можливість трансформації основи на зовнішній логічний фактор будь-яких волюнтаризмів принципу, який не має розуміння власного опосередкування реальними формами-сходінками і нав'язує себе у вигляді догматичної ідеологічної необхідності, що ігнорує діалектику реальних форм.

Таким чином, створюється враження, що пізнання внутрішньої форми як безпосередньої достовірності

основи можливе через своєрідну трансформацію чуттєвого сприйняття у «внутрішній погляд» інтуїтивної рефлексії індивіда. І якщо істина чуттєвого буття може стати «вакхічним захопленням, учасники якого сп'яніли» (Гегель), то в монізмі основи, коли істина безпосередньо тотожна феноменам внутрішньої форми, таке захоплення наперед задане (за відсутністю теоретичного розуміння) зовнішнім образом історичною оголеністю всезагальної основи і стихійним виявленням природи внутрішньої форми.

На тлі ідеально-теоретичної неопосередкованості неопредметненого ідеалу (незавершеної трансформації ідеального на реальне), збіг наявного буття необхідності і чуттєвого буття історії справляє враження (а враження постає тут наявним буттям феноменологічної інтуїції в змісті миттєвої самоідентифікації сутності людини й історичного процесу) могутності безпосередності в її доопосередкуванні реальними суспільними протиріччями. У цьому стихійно-діалектичному прояві тотожності основи і чуттєвого, феноменологія індивідуального постає розгортанням феноменів *культури історії*, а феномен історії постає наявним буттям *окультуреної феноменології* індивідуального. Але тут ще немає *опосередкованої становленням монізму іманентності історії окремої країни і світової історії як історії єдиного, яке має співпадати з тривалістю людського життя і всесвітнього часу*. У відсутності такої опосередкованості (при напруженості історичних колізій) зберігається можливість перетворення феномену і феноменології у таку суб'єктивовану тотожність одиничного й всезагального, яка переростає в суб'єктивізм, і такого його подвоєння, коли затверджується саме «феномен у вигляді існування враження, а не змісту враження» [8, с. 239]. І твердження про те, що «у проблемі феномена в ХХ столітті ми зіштовхнулися (і в літературі, і у філософії) із проблемами буття думки, або існування думки», що реалізується як «когеренція зусилля багатьох точок простору й часу — тепер і тут» [8, с. 239–240], є правомірним тією мірою, якою, за фактом втрати внутрішньої форми, утвердився ідеальний псевдоестетизм чуттєвого. Такий естетизм приречений на перевтілення у перетворену форму розумового фокусування часу і простору світу. Негатив проблеми полягає в тому, що в такому фокусі, окрім цієї перетвореної форми, нічого немає. І це єдина сталість втраченого часу і втраченого простору, із якою не можна змиритися хоча б тому, що з нею не можна співвідноситися.

Бачення внутрішньої форми стає передбаченням основи, її здатністю й можливістю мислити себе конкретно через перспективу майбутнього часу. Оскільки класичне становлення не знає своєї основи, то основа була доступною лише її ретроспективним рефлексіям. У просторі дійсної історії поняття всезагального з'являється на початку як неопосередковане власною сутністю, але яке збігається з основою безпосередньо. Внутрішня форма знаходить тут своє поняття,

але у вигляді і завдяки безпосередній тотожності основи й початку історії у значенні тотожності основи й початку історичного життя індивіда. Подолання феноменологічної абстрактності основи класичного становлення розгортається у процесі подолання детермінізму необхідності перетворенням випадковості на опосередковану необхідністю свободу (отже, історична особистість перестає бути випадковістю). Становлення кожної людини в сутнісних вимірах історії і є подоланням її випадковості, індивідуальної історичної неістотності. Саме тому саморефлексія основи здійснюється в конкретному «Я» (історичної особистості або особистості, яка вимірює власну міру мірою історії) і з'являється як рефлексія загальної форми діяльності, її універсального схематизму.

Але вивільнення основи з меж сліпого класичного становлення супроводжується пафосом дії (=творення) за логікою предмету історії теоретично і культурно нерозвиненого суб'єкта і в такому процесі продукує як істинність, так і хибність тотожності внутрішньої і зовнішньої форми. Могутність субстанційної діяльності підпорядковує собі зовнішню форму, затягує її у потік історичної творчості, а статика результату подібної діяльності спроможна підпорядкувати внутрішню форму зовнішній. І ця можливість є найнебезпечнішою у подальшій перспективі боротьби діалектики та метафізики здійснення основи та міри історії як основи та міри суспільного та індивідуального розвитку. Втім, час безпосереднього збігу критичного й творчого періоду зміни основи історії короткий і, через переважання критичного змісту історичної практики не є захищеним від метафізичних нашарувань схематизмів минулого. Внаслідок цього феномену, найдраматичнішим процесом трансформації основи стає так званий перехідний період. Драматизм переходу історії у безпосередньо всезагальну основу полягає в тім, що він не розв'язує у позитивній формі проблеми звільнення діалектики внутрішньої форми від метафізики форми зовнішньої, а тільки виявляє суперечливість їхнього взаємовідношення. У цій суперечливості присутня загроза розпилення феноменологічного часу, яке провокує профанацію його змісту. Профанація на рівні сутності першого порядку тут народжується як наявне буття негативності внутрішньої форми, коли зміст у власних різноманітних визначеннях не заповнює суспільного простору самовизначення індивіда. Отже, формалізм сутності виникає як наслідок абсолютизації зовнішньої, карикатурно-догматизованої форми, у яку конститується штучний і порожній пафос, вульгарна спрощеність зміни основ, волюнтаристична імпровізація загальнозначущого в естетиці «революційних» вчинків.

Формалізація фундаментальної сутності історії легко трансформується у збайдужіння суспільного ідеалу, що спричиняє формалізацію й деформацію належного. У цьому вигляді відбувається абсолютизація зовнішньої форми (формалізація фундаментальних сенсів

історичного самовизначення індивідів), чим унаочнюється факт феноменологічного нерозпредметнення основи як закону й принципу естетичної відповідності «логіки справи» семантиці почуттів. Оскільки саме зміст почуттів може бути критерієм повноти історичного життя, то формалізм як смерть безпосередності ідеалу виступає і причиною, і наслідком згасання внутрішньої форми в поліфонії *одночасності різночасових за своєю сутністю і змістом зовнішніх форм*. У реаліях такої підміни велике гине, не відбувшись і навіть не встигаючи зрозуміти причину своєї загибелі.

Межею внутрішньої форми стає її протиріччя з власним змістом, де наявне буття є визначеністю сутності лише такою мірою, якою це протиріччя, будучи опосередкованим не тільки власною ідеальною рефлексією, але і природою форми нових суспільних відносин, розв'язується в просторі монізму мислення й почуттів. Оскільки класична історія не мислить власних форм через категорію сутності, то в утвореному «нейтральному» просторі між зовнішньою формою недійсної (через відсутність єдності сутності та існування) посткласики і її змістом розкривається логічна лакуна для розриву сутності й змісту вже в історично вичерпаному дуалізмі основи. Така лакуна є небезпечною тим, що сутність постає удавано доступною і зрозумілою, а зміст, отождожуючи себе із сутністю на рівні безпосереднього сприйняття, позбавляється конкретності. Відбувається підміна внутрішньої форми стереотипами і подальшою стереотипізацією сутності, транзицією її у догматизованій, але могутній каркас політичних організаційних структур. Оскільки антагонізм історії зберігається, сила й значущість таких системних протистоянь забезпечуються історичною доцільністю системи суспільних відносин. А у разі самоабсолютизації вони не тільки піднімають мету засобами, але прирікатимуть себе на розпад разом із системою, в якій мали змогу стати панівними.

Будучи злитим із простором історичної межі (коли основа втрачає свою тотожність з формою нерозвинутої безпосередності, а форма суспільних відносин — спроможність бути тотожністю ідеального й естетичного), буття трансформується в хаос імпресіоністських підмін теоретичних рефлексій уявленнями про них. Приміром, можливість ковзання гайдеггерівського буття у варіації деконструкції буття у Ж. Дерріда дозволяє помітити акцидентальну неспроможність внутрішньої форми перебороти свою тимчасову неможливість. Тому деконструкція визначалася як досвід можливості неможливого; Ж. Дерріда визначав її як смерть, котра, в остаточному підсумку, виливається у «гіпернеможливість».

Подолання неможливості внутрішньої форми не може бути привнесене ззовні — ось у чому граничне питання життя і смерті людини й світу. Внутрішня форма містить джерело свого відродження тільки в собі і цим джерелом є трансформація субстанційності основи світу на практичну засаду суспільного й історичного

розвитку особистості. Отже, феномен спустошення внутрішньої форми перетворюється на естетику негативності тим, що він обумовлений штучним розривом її конкретного змісту від такої основи. У такому разі, подолання розпаду індивідуалізованої основи внутрішньої форми вимагає зняття нейтральної еkleктики зовнішніх форм за логікою універсального саморозвитку індивіда.

Завершення знелюднення суспільних відносин у класичному часопросторі виражається у всіх проявах суспільного та індивідуального життя і поширюється на часопростір постмодерну. Негативність феномену «*regressum in infinitum*» народжується з порожнеч, утворених у провалі між внутрішньою й зовнішньою формою. У просторі актуалізованої негативності еволюції повторюваність вичерпаних форм породжує особливу деструкцію, яка намагається стерти діалектичні протиріччя культури. Це ситуація виведення культури з простору безпосередності як умова повернення до безпосередності міфологічної. У протистоянні агресії такої деструкції внутрішня форма з'являється у вигляді принципу підпорядкування належному. В цьому аспекті виглядає парадоксальним те, що саме екзистенціалізм, який тужив за справжньою свободою (а остання є вираженням внутрішньої, а не зовнішньої форми), так боявся й ненавидів «належне», як і будь-яке апелювання до нього. Адже належністю опосередкується діалектична безпосередність, а в розумінні екзистенціалізму опосередкована безпосередність вже є несвободою.

Напружена суперечливість і протистояння діалектики й метафізики внутрішньої форми виражається в протиріччі форми переходу і перехідної форми. Якщо форма переходу обумовлена об'єктивними факторами — економічними, культурно-соціальними, історичними і, як показали події ХХ сторіччя, гранично залежна від них, то перехідна форма обумовлюється логіко-естетичним простором суб'єкта історичної дії, діалектикою збігу необхідності, випадковості і свободи в інтенсивності перевтілення об'єктивних обставин у категорійний спосіб мислення і життєдіяльності. Оскільки це період випередження матеріального ідеальним, справжній розвиток залежить не від об'єктивних обставин, а від способу їхнього опосередкування культурою мислення та його упредметнення в особливий спосіб життєдіяльності. Оскільки ж у цьому перехідному періоді самої *Форми (основи)* відбувається опосередкування всього з усім, то зберігаються передумови не тільки для можливості волюнтаризму, але і для маніпуляції розумінням історичних процесів, як і втрати критеріїв інтерпретації теорії й практики суспільного розвитку.

Гублячись перед субстанційністю змісту «тут» і «тепер», у межах такої можливості перехідна форма подвоюється в собі на суб'єктивну невизначеність основи минулого і на логічну невизначеність культурного масштабу майбутнього. Унаслідок своєї природи перехідна форма не тільки не знає стійкості основи,

але і здійснює своє призначення тією мірою, якою вона забезпечує своїм змістом подолання класичної межі в способі життєдіяльності соціальних мас у механічній семантиці останніх. Тому, на відміну від форми історичних переходів як зміни способів виробництва, *форма переходу субстанційності самої форми є феноменологічною наявністю такої зміни у значенні розподілу межі в принциповій зміні відношення індивіда до суспільства, до історії й світу в цілому*. Але перехідна форма не тільки є сталою й емпірично наявною. Через гносеологічні передумови і напружену часову щільність реальних історичних процесів вона не встигає досягнути себе саме в тому просторі, в якому є принципово важливою її *самоосягнення в суб'єктивному становленні*. З цієї причини перехідна форма однаковою мірою стає як формою життєдіяльності більшості, так і імітацією культури в її популяризаторських спрощеннях.

Таким чином, перехідна форма «не в собі» не тільки тому, що в межах безпосереднього панування загальнозначущого принципу представляє невловність становлення особливого «Я». Вона «не в собі» через нерозуміння субстанційної значущості власної транзитивності. *Адже практика принципу розвитку може бути гарантована від регресивних відкатів лише у тому випадку, коли принцип якісної зміни стає способом мислення, а не статистичним результатом деякої діяльності*. Іншими словами, *протиріччя форми переходу і перехідної форми в процесі власного розв'язання окреслює фундаментальну проблему переходу самої *Форми* зі статусу абстрактно кількісного вираження єдиного у єдність різноманітного реального руху власного змісту*. Можна сказати, що міра трансформації принципу «перетворення усього на усе» на принцип мислення та життєдіяльності є критерієм справжнього розвитку. Тому тільки в контексті розвитку світу в цілому може бути розв'язана суперечність обмеженого відтворення і всебічного розвитку людини. Адже обмежена суспільна свідомість сформована на відображенні і подальшому осмисленні форм, які Гегель визначав результатом без становлення. Але безпосередність як моністична тотальність у своєму історичному початку повинна ставати через ідеально практичне самоопосередкування різноманіттям єдиного процесу розвитку. Це і буде процесом сходження від абстрактного до конкретної єдності різноманітного, і він є ключовим і абсолютним для отримання основи статусу безпосередньої внутрішньої форми в її тожності із зовнішньою формою. Саме в *іншій* формі, у самоопосередкуванні становленням *іншого*, персоніфікована сутність знаходить свою часову рефлексивність (рефлексію у руслі часу, яке стало тривалістю-буттям). І якщо з цим «іншим» виникає антагонізм (тобто знов відбувається подвоєння сутності на відчужені трансцендентальність і трансцендентність), то адекватна саморефлексія як феноменологічний принцип внутрішньої форми згасає.

Таким чином, внутрішня форма знаходить себе не в тожності із собою, а в діалектичному протиріччі

з власним іншобуттям — із зовнішньою формою. В іншобутті вона підпорядковує собі форму зовнішню, поширюючи на неї діалектичний характер безпосереднього розвитку. Якщо не переборюється байдужість зовнішньої форми, внутрішня форма осідає в псевдоестетиці і знову абстрагується (перестаючи бути собою) у відредуковане «чисте буття» відредуковане мислення. У феноменологічному просторі перехідна форма є вкрай травмованою і травмуючою, оскільки вона не тільки не сприймається в значенні категорійної визначеності індивідуального світогляду та світопереживання — за умов нерозвиненої теоретичної самосвідомості людини вона споживає і консервує таку самосвідомість у функціональності моменту зв'язку збайдужілих або формалізованих суспільних відносин. У цьому випадку перехідна форма не виконує свого призначення бути логіко-чуттєвою тотожністю процесу сходження особистості до власного виміру міри світу. Навпаки, у такому випадку перехідна форма переводить індивідуальне буття у значущість сліпої жертви історичних і соціальних обставин.

Політичний період трансформації основи у вигляді одночасності діалектики і метафізики взаємопереходів зовнішньої й внутрішньої форм є напруженим процесом проривів внутрішньої, здійснюючої «абсолютне само відштовхування» (Гегель) форми в простір форми зовнішньої. Це прориви, які з необхідністю орієнтовані на подолання лакуни між невизначеністю внутрішньої форми і байдужих меж форми зовнішньої. Досягнення опосередкованого ідеального в практиці становлення тотальності безпосередності здійснюється за можливістю деградації таких проривів, коли межі зовнішньої форми досягаються, але не долаються.

Отже, єдність світу може стати принципом єдності самосвідомості тією мірою, якою вона стає діалектикою творчості окультуреної основи історії. Разом із тим, цей процес може гальмуватися складністю досягнення міри гармонійності олюднення почуттів як критерію олюдненості суспільних відносин. Це пов'язано з тим, що в історичному бутті рівною мірою переплітається безкультур'я минулого часу та онтологічно обумовлені тим же часом крайнощі дуалістичних суперечностей. Сплав перших і других породжує особливого роду пристрасті, коли окультурення основи історії може загальмуватися або цілком спотворюватися. Залежно від зовнішніх подій і ступеня їхнього злиття із суб'єктивним переживанням історичного процесу можлива підміна єдності обох форм як неістинна і навіть фіктивна суб'єктивізація основи. Основа підмінюється не суб'єктивним ідеалізмом (занадто напружена реальність для цього), а специфічною формою метафізичного, сполученого з нерозвиненою мірою індивідуальної культури, матеріалізму. Тому метафізика перетворення розвитку у формалізм демагогії сполучається з перекрученою критикою характеру марних похідних форм.

А характер такої критики обумовлюється підміною тотальності основи абстракціями художньої тотальності.

Можливо, достовірніше розкривати природу «тоталітаризму» як феномену панування зовнішньої форми, яка неправомірно привласнила собі всезагальне. Це панування обумовлене затушовуванням або перекручуванням логіки розвитку основи в атомізовано розірваній множинності взаємоопосередкувань протиріч реальності. Більш доступна розумінню і чуттєвому сприйняттю, в ситуації виникнення крайнього протистояння діалектики й догми, зовнішня форма легко нав'язує себе суспільству. Через причини, які зумовлюють сполучення відсутності культури мислення-почуттів з поривом величезного історичного масштабу, прогресивна траєкторія трансформації основи всезагального на всезагальну основу завжди буде перебувати під погрозою профанації. Звідси особлива довіра до спрощених шаблонів і особистостей і недовіра до того, що недоступно розумінню. Таким чином, метафізика панування зовнішньої форми полягає у слабкості феноменологічного опосередкування суспільної творчості ідеальною й матеріальною логікою історії, як і бачення субстанційних моментів такої логіки у творчих прагненнях перехідного періоду.

Підміна єдності світу й закріплення фіктивних форм суспільних відносин відбувається непомітно, але непохитно. Первинна саморефлексія форми з'являється абстрактно відображеною в принципі ідеалу, що віддаляється — внутрішня форма відривається від власного змісту і стає навмисною, а, виходить, пересичується собою. Унаслідок такого пересичення її зміст перетворюється на уявлену реальність ідеалу. У цьому перетворенні знаходить свої суб'єктивні передумови і революційний театр із його надуманими варіаціями і симулякрами реальності. Наприклад, модернізм як варіант суб'єктивності основи відбиває не тільки факт маніпуляції «звільненими» формами, але і неможливість реалізації внутрішньої форми в наявному бутті. Тут внутрішня форма переміщується у простір історичної мрії, коли порив підмінюється імпульсом, самосвідомість регресує до стану інсайту, що, своєю чергою, поширює логічне поле мрії і творчої уяви на хиткість історичної самосвідомості. Приміром, у біографії Ернеста Че Гевари його захопленість імпресіонізмом може здатися випадковою і навіть неприродною як для революціонера. Але, впливаючи з логіки насичених пафосом історії здобутків, революції містять у своїй творчості особливі упредметнення свідомості в дійсність. А первинна насолода формою відбувається при її народженні у творчій уяві. Дійсно, хто не пережив історичних стрибків, — не уявляє собі їхньої величності, урочистої краси. Створена в художній уяві форма майбутнього як ідеально-чуттєве відтворення розвитку подій породжує не тільки нескінченність форм у «тут» і «тепер» уяви, але, завдяки їй, дозволяє перед-«бачити» цілісність майбутнього.

Перед-захоплення творчістю історії випереджає практику втілення мрії як втілення апріорно даної логікою історії форми. Передбачення тісно переплетене з основою у безпосередньому переживанні основи «перед почуттям». Але, внаслідок особливості своєї безпосередності, панорама таких форм не піддається художньому втіленню і не має часу для нього. З одного боку, чуттєва безпосередність основи не може бути адекватно представленою в ідеальній формі суспільної свідомості (тут — у мистецтві). Її (безпосередності основи) історична образність стає гранично ідіоматичною для мистецтва і як ніколи вимагає метафоричності, шукає аналогій, не маючи їх, вимагає порівнянь, не володіючи предметністю для таких у минулому часі. Образність чуттєвої безпосередності цього періоду приречена потрапити в логічну пастку інтерпретацій, яких з лишком можна знайти у мистецтві ХХ сторіччя.

Проблема панування зовнішньої форми виявлялася й у тім, що вона шукала і знаходила себе як єдність належного й безпосереднього у соціалістичному реалізмі. Феномен останнього позначав собою межу класичних параметрів мистецтва з об'єктивною необхідністю виходу образності форми й змісту за таку межу. Разом із тим, необхідність утримання ідеологічного фундаменту в мистецтві обумовлює консервацію такої межі. Як наслідок, мистецтво не тільки консервувалося в статусі зовнішнього еталона, але і впливало на суспільство як зовнішня форма. Тому фундаментальний вектор перехідного періоду як історичної передумови згортання форм суспільної свідомості іманентний процесові подолання метафізики й антагонізму зовнішніх форм суспільних відносин. Адже за фактом панування суспільного над індивідуальним «висування» сутності нових суспільних відносин у внутрішній формі є випереджальною властивістю «трансцендентально апріорної форми всезагального» (Кант). Тільки через образ випереджального опосередкування естетичною формою суспільного буття зовнішня форма вичерпує свою дію, що «провокує» масові зрушення і затверджується як спрощене відображення.

Чому це є найбільш очевидним у мистецтві? Тому що мистецтво у його значенні теорії естетичного (чуттєвого) вступає в безпосереднє протиріччя з філософією як теорією сутнісної самосвідомості людини. Йдеться про процес розв'язання протиріччя мислення й почуттів, що і є реальним подоланням дуалізму сутності в індивідуальній життєдіяльності. Принцип монізму як тотожність мислення і буття утверджується в тотожності чуттєвої самосвідомості й самосвідомості почуттів, чим долається відоме визначення Дідро суспільного розподілу праці як фундаментального чинника «громадянської війни в самій людині». Остання полягала у дуалізмі мислення та буття, розуму та чуттєвості, отже — нечуттєвого розуму та нерозумних почуттів.

У безпосередньо особистісному монізмі основно криється не тільки таємниця феномену відмирання форм суспільної свідомості, але і подолання абстрактних форм становлення всезагального, якими є форми суспільної свідомості. Тут від чуттєвого споглядання прихована і таємниця критерію істинності становлення всезагального в одиничному, оскільки таке становлення є поверненням в основу форм суспільної свідомості через їхнє сходження в основу практики почуттів як безпосередньої міри культурної людини. У цьому контексті вірогідна перевага зовнішньої форми над внутрішньою породжує феномен неприйняття основою в собі форм суспільної свідомості, як і феномен безсилля основи перебороти свою схематичну принциповість у просторі безпосереднього. Але, внаслідок того, що такий процес опосередкований ідеологією і змінами в характері праці, відмирання форм суспільної свідомості потребує також і розв'язання протиріччя політики і культури.

Метафізика відображення майбутнього у теперішньому перехідному часі може приховуватися також у такій перевазі зовнішніх форм, коли індивідуальна форма знаходить *інше для себе*, але не знаходить його *в собі*. Первинна рефлексія форми залишається пошуком себе, але не іншого і на цьому може зупинитися назавжди і не довести себе до вторинної рефлексії. Звідси — егоїзм творчого споживання. Пробудження до сутності як саморефлексія людини в історії зумовлюється перевагою рефлексії *себе в іншому* над відображенням *іншого в собі* і споживанням форми як реалізація в іншому, але не реалізації іншого в собі і через себе. З цього процесу впливає консервація функціональності не тільки іншої людини, але і цілих прошарків суспільства (якщо не суспільства в цілому). Навіть у випадку задоволення матеріальних потреб, предметність суспільних відносин змінює свій характер, перестаючи бути споживанням речей, але не перестаючи бути споживанням іншої людини.

Оскільки основа може обґрунтувати себе універсальним чином практичним виходом з меж становлення, простором її самообґрунтування є внутрішня форма, у якій основа перебуває як безпосередня можливість. За своєю природою внутрішня форма перетворює логічне опосередкування й ідеальну форму всезагальності на чуттєву межу своєї конкретності. Вона сама — суть дорозвиток логічного до чуттєвого, їхня іманентна тотожність у сходженні від абстрактного до конкретного. У цьому перетворенні також можлива обернена форма, але вже в значенні, названому Гегелем прогресом за умов збігу її суті зі зняттям становлення. Це є зняттям навіть тоді, коли воно виглядає безмірністю, тому що тут «безмірність є насамперед виходження міри, в силу її кількісної природи, за межі своєї якісної визначеності. Але оскільки таке кількісне відношення, яке у порівнянні з першим є безмірним, проте є також і якісним, то безмірне є також мірою. Ці два переходи (від якості

до визначеної кількості і від останньої знову до якості) можуть бути представлені як нескінченний прогрес — як зняття й самовідновлення міри в безмірному» (переклад мій — М.Ш.) [9, с. 261].

У перетворених формах зворотне відношення кількості не приходить до розвитку якості переходом в іншу міру, тому безмірність тут набуває характеру кількісної аморфності міри, виокремлення її від сутності. Основа фрагментується на мозаїку суцільної переривчастості безпосереднього. Поза опосередкуваннями безпосереднього суспільний час розтягується у площині у нову, абсурдну еволюційну лінію. Оскільки внутрішня форма принципово інакше співвідноситься із логічним полем себе і світу, то природа безпосереднього зводиться тут до фізіології безпосереднього. Але тоді основа фрагментується і на мозаїку розумового сприйняття світу, а гносеологічна прогресивність оберненості форми може перетворитися у власну регресію за алогізмами, актуалізованими віртуальностями минулого часу. Звідси походить сартрівська констатація: «У вигляді майбутнього я вибрав минуле великого мерця і спробував жити навпаки. Між дев'ятьма й десятьма роками я став довершеним “постум”. Я перевернув час навпаки й усе стало прозорим» (переклад мій — М. Ш.) [цит. за: 10, с. 18–19] і варіації Курта Воннегута щодо сучасних проявів поворотних форм, які винищують час, оскільки, наприклад, катаклізм у 2001 році відкинув нас назад у 1991-й, він перетворив десять уже прожитих нами років у майбутнє, і, зрештою, ми зможемо згадати при усьому, що ми робили й говорили, коли настане час зробити це знову, як і його констатація з віртуального майбутнього, коли даремно скаржитися, що нічого не відбувається, тільки повторюється старе, марно задумуватися, а чи не поїхав у тебе дах, даремно задумуватися, а чи не поїхав дах заодно й в усіх відразу на світі. За його твердженням, ви нічого не змогли зробити під час «других» десяти років, якщо ви не зробили цього під час «перших». Ви навіть не змогли врятувати власне життя або життя коханої людини, якщо вам це не вдалося в «перші» десять років.

Чому обернення — монстри і перевертні помилкових опосередкувань внутрішньої й зовнішньої форми — приймають в екзистенціалізмі таких трансформацій теперішнього і минулого часу? Негативна форма виявляє модус внутрішньої форми бути безпосередньою формою часу. І якщо переборює не внутрішня форма, тоді зовнішня форма виявляється спроможною розкласти внутрішню, і в такому розкладанні вгасає і час. Спроба соціального часу врятувати себе здійснюється через мутацію в простори минулого, але вона виявляється черговою ілюзією, єдиною особливістю якої виступає усвідомлення її марності й примарності.

Виводячи діалектику внутрішнього й зовнішнього, Гегель підкреслював, що внутрішнє є основою як гола форма однієї сторони явища й відношення, як порожня

форма рефлексії-в-саму-себе, якій протистоїть також існування як форма іншої сторони відношення з порожнім визначенням рефлексії-в-інше — як зовнішнє. Їхня тотожність є наповненою тотожністю, зміст, покладений у процесі руху сили єдності рефлексії-в-саму-себе і рефлексії-в-інше. Обоє (внутрішнє і зовнішнє) суть та ж сама єдина тотальність, і роблять цю єдність змістом, а зміст як такий є тим, чим він є, завдяки тому, що він містить у собі розвинену форму.

З категорійності самовизначень форми й змісту випливає те, що безпосереднє живе в тім, що його опосередковує у всезагальній основі, як і в тім, чим воно опосередковане. І це є найбільшим стражданням як самоспоживання себе в іншому. Саме опосередкування стає істотною визначеністю діалектики внутрішніх і зовнішніх форм. Причому визначеністю, у якій і представлений рух, а не статика часу.

Таким чином, досягнення безпосередньої діалектичності форми в процесі подолання метафізики її гіпертрофованої негативності вимагає розуміння і здійснення зміни наголосів феномену безпосереднього як такого, що не зводиться лише до метафізики ототожнення опосередкування із самоцінністю засобів та укорінення посередності. Розвинена безпосередність є діалектичною у розумінні опосередкування як самодостатнього процесу укорінення і розвитку взаємотрансформацій усезагальної культури у змісті атрибутивної суб'єктизації її модусів. За такої фундаментальної умови опосередкування перетворюється з гносеологічного засобу або функціональної «ланки» руху історії на засаду її безпосереднього розвитку. Але у цьому статусі «наповнення» процесу опосередкування безпосередньою логікою розвитку і є опосередкованою безпосередністю культури.

Висновки. На відміну від адорновської негативності естетики, яка виводиться з розірванням протилежностей протиріччя, руйнації останнього як єдності протилежностей, методологічні засади естетики негативності необхідно виводити зі співвідношення внутрішніх та зовнішніх суперечностей як внутрішніх та зовнішніх форм. І не самих по собі, а в необхідному співвідношенні з фундаментальною основою історичного та суспільного розвитку. Естетика чистої негативності є синдромом феноменологічної хвороби соціумів та індивідів як результат зречення від цього об'єктивного каркасу розвитку світу. У такому разі утворюється безодня прірви між культурною мірою історії та культурною мірою особистості. «Дезертирство з історії» (Ортега-і-Гассет), намагання знайти повноту власного життя в уособленні перетворюється не лише на ілюзії розуміння навколишнього світу — воно переносить існування в негативний простір сенсів, актуалізуючи не лише історичне, але й фізичне самогубство людини (прикро цікавою є динаміка кількості самогубств на душу населення за останні три десятиріччя).

Отже, ми переносимося у гносеологічний простір «буття ніщо», який супроводжується естетикою «ніщо»,

яка, позбавлена сутнісних сенсів, володіє власними акцидентами. Поміркуємо про останні в наступній статті.

Література

1. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Тарашук. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Johann Karl Friedrich Rosenkranz. *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg, 1853. 358 S. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rosenkranz1853> (дата звернення: 09.09.2023).
3. Sartre J.-P. *L'âge de raison*. Paris: Gallimard, 1945. 441 p.
4. Cioran E. *Ispita de a exista*. Bucharest: Humanitas, 1992. 204 p.
5. Noica C. *Sase maladiei ale spiritului contemporan*. Bucharest: Universul, 1978. 230 p.
6. Босенко А. О другом. Симуляция пространств культуры. Киев: ТОО «Век+», 1996.
7. Шкепу М. Естетика безобразного Карла Розенкранца. Киев: Феникс. 2010. С. 261–439.
8. Мамардашвили М. Психологическая топология пути. Тбилиси: Мецниереба, 1991. 544 с.
9. Гегель Г. В. Ф. *Энциклопедия философских наук*: В 3 т. Москва: Мысль, 1975–1977. Т. 1. 1974. 452 с.
10. Ghideanu T. *Temeiuri critice ale lui J.-P.Sartre*. Bucharest: Ediția științifică și enciclopedică, 1988. 320 p.

References

- Adorno, T. (2002). *Teoriia estetky* [Aesthetic theory]. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
- Bosenko, A. (1996). *O drugom. Simulyatsiya prostranstv kulturi* [On the other. Simulation of the space of culture]. Kyiv: TOO "Vek+" [in Russian].
- Cioran, E. (1992). *Ispita de a exista*. Bucharest: Humanitas [in Romanian].
- Ghideanu, T. (1988). *Temeiuri critice ale lui J.-P.Sartre*. Bucharest: Ediția științifică și enciclopedică [in Romanian].
- Hegel, G. W. F. (1974). *Entsiklopediya filosofskih nauk: V 3 t* [Encyclopedia of philosophy], vol. 1. Moscow: Mysl [in Russian].
- Mamardashvili, M. (1991). *Psihologicheskaya topologiya puti* [Psychological topology of the path]. Tbilisi: Metsniereba [in Russian].
- Noica, C. (1978). *Sase maladiei ale spiritului contemporan*. Bucharest: Universul [in Romanian].
- Rosenkranz, K. (1853). *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. Retrieved from <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rosenkranz1853> [in German].
- Sartre, J.-P. (1945). *L'âge de raison*. Paris: Gallimard [in French].
- Shkepu, M. (2010). *Estetika bezobraznogo Karla Rozenkrantsa* [The Aesthetic of Uglyness of Karl Rosenkranz]. Kyiv: Feniks [in Russian].

Shkepu M.

Aesthetics of Pure Negativity: Article One. Methodological Principles of Understanding The Phenomenon of Aesthetics of Negativity

Abstract. The semantics of the modern space-time of history manifests itself as a categorical inadequacy in understanding the essential transformations of the relations between the humanity and history. The invasion of derivative reflections of theoretical research is caused by the neglect of the content of the basis and contradictions of history. The neglect of the latter has provoked a catastrophic situation, when such laws are manifested as the revenge of history for their neglect. The degradation and disintegration of the epistemological framework of theoretical knowledge caused by these reasons reduces the effectiveness of theoretical reflections because particularities can be studied through the whole but the whole cannot be understood on the basis of particularities. Still, particularities are also deconstructed, since the categories of knowledge of the postmodern period are deontologized and deconstructed as described by J. Derrida. In contrast to the universal categories of the classical period, which, being a single system, appeared in pairs, and the break of this parity in the non-classical era, the postclassic is accompanied by the disintegration of each of them. Under such conditions, there is a rigid transfusion of existing forms of being into negative semantics. Despite its non-obviousness (incomprehensiveness), this transfusion is cruelly experienced at all levels of social structures. The wounded heart and confused consciousness of individuals, whom are atomized, tired of themselves and of other individuals, do not find solace in the distorted system of public interests, where universally significant and individually significant are in a relationship of antinomies. Under such conditions, there is an annihilation of development and the displacement of the essential features of a person into a specific space of negative aesthetics. This is the aesthetics of replacing the meanings of life with the meanings of deprivation, which Schelling considered the defining condition of the phenomenon of ugliness. This paper offers a vision of the methodological foundations of understanding the phenomenon of aesthetics of negativity.

Keywords: aesthetics of negativity, inner form, outer form, base, man as a measure, transformed forms, transfusion of forms.

Vodolieieva Natalia Наталя Водолєєва

Ph.D. in Art Studies, associate professor of Department
of Chamber Ensemble, Tchaikovsky National Music Academy
of Ukraine

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного
ансамблю, Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського

e-mail: vodoleeva76@gmail.com | orcid.org/0000-0002-7599-448X

Musical Architectonics A Methodological Aspect

Музична архітектоніка Методичний аспект

Abstract. The importance and functions of musical architectonics in the creative process of a composer and performer are considered in the paper. The conceptual basis of the work is the definition of musical architectonics and classification of its types by V. Moskalenko. Specific features of musical architectonics compared to musical composition are revealed. The functions of architectonics in the musical-creative process of a composer and performer are defined. A method of studying the architectonics of a musical work is proposed. It consists of the study of indirect data, the features of musical material, the definition of the basic composition model and the dramatic relief of the work. It is emphasized that musical tempo-rhythm is an important means of materializing the “virtual” image of architectonics. In the sheet music, the composer fixed a certain tempo-rhythmic solution that clarifies the architectonic project of the work. Performers embody it in different ways, so the comparative analysis of performance versions is of particular importance. By identifying the differences in tempo-rhythmic solutions, the composer’s architectonic project is clarified, and the artistic potential of the musical work is revealed. Musical architectonics is an indicator of the composer’s and performer’s styles.

Keywords: architectonics, musical architectonics, musical composition, composer’s architectonic project, architectonics of the performance version.

Introduction

The scientific understanding of the phenomenon of musical architectonics is a relevant direction of modern musicology, which is confirmed by the active use of architectonic imaginations in the practice of composers, performers, and teachers. The problem of the article is in line with modern studies of musical thinking, theory and history of musical performance.

The Greek word “architektonike” is translated as “art of construction”. In this sense, it can be used to characterize various creative processes.

The broadest, scientific and philosophical understanding of architectonics is given by I. Kant in his *Critique of Pure Reason* (Kant, 1998)¹. He clearly indicated the intellectual nature of building, its system-forming and methodological functions. The philosopher determined the nature of the relationship between architectonics

and such scientific categories as a whole, system, and idea. An important point in the chain of thoughts of I. Kant is the presence of a scheme, which provides a generalized image of the main constructive principle, which clarifies the regularities of the structure and the nature of the relationship of parts with each other and with the whole.

The universality of the concept of architectonics lies in the fact that it can be used both abstractly: in the field of mental activity, and more specifically—in the intellectual organization of subject types of activity. In artistic creativity, architectonics exists both as a psychological phenomenon that guides the creative process of building a structured whole, and as a materially captured result of this process.

The concept of architectonics is closely linked to architecture—the art of designing and constructing buildings. The phenomenon of architectonics in other

¹ In this paper, architectonics signifies the art of systems. Since systematic unity is what turns cognition into science, i.e., makes a system out of a mere aggregate of it. Architectonics is the doctrine of the scientific in our cognition in general, and therefore necessarily belongs to the doctrine of method. Under the government of reason, our cognitions cannot at all constitute a rhapsody but must constitute a system, in which alone they can support and advance its essential ends. I understand by a system, however, the unity of the manifold cognitions under one idea. This is the rational concept of the form of a whole, insofar as through this the domain of the manifold as well as the position of the parts with respect to each other is determined a priori (Kant, 1998, p. 691).

forms of art, including music, preserves the characteristics of architecture: subject-spatial perceptibility, visual constructive clarity, aphoristic expression, a sign of aesthetics. Compared to the “objective” meaning in architecture, architectonics in procedural arts is a phenomenon that is yet to be studied in full.

Literature Review

The prerequisites for the emergence of an architectonic imagination in the human mind are such fundamental factors as the objective laws of nature: gravity and earth’s gravitation, the laws of symmetry, the physiological binary of a person and its certain psychophysiological prerequisites (the ability for simultaneous imagination, synesthesia, etc.).

Architectonics in architecture provides the presence of supporting and non-supporting parts, their relation, location and rhythm of the form, artistic expression of construction laws, visual identification of static construction efforts. Architectonics is closely related to the search for a prototype model, which is a form of communication of sorts. Among the means of organizing the architectural whole, the system of divisions, proportioning, the similarity of the element to the whole, the relations of the structure and the specifics of the material are highlighted. It is proposed to use the architectural term “articulation of form,” which is based on emphasizing the nodal points of the form and contributes to its expressiveness. In order to evaluate the whole in architecture, the distance method (layout) is used.

The term “musical architectonics” is an example of a combination of words with the opposite meaning, which, at the same time, form a new semantic whole. The contradiction lies in the fundamental difference between the forms of existence of the arts. Music is a temporal, procedural art, while the concept of “architectonics” is related to architecture—a spatial, objective and material art that does not develop in time.

Taking into account, in the most general terms, the combination of the studied phenomenon with the problem of time-space, we note that an important component of musical architectonics is the effect of the imaginary collapse of the musical process into a conditionally spatial, simultaneous imagination. The feeling of architectonics in music balances between the fluidity of the intonation process and imagination about the stability of the internal structure of a musical work. If the procedural nature of a musical work “lies on the surface,” then its crystalline side is characterized by “hiddenness, the internal nature of the simultaneous effect” (Moskalenko, 1994, p. 45).

According to V. Moskalenko, “the value of simultaneous representations is associated with the possibility of mentally grasping a musical work as a whole” (Moskalenko, 1994, p. 43). The researcher also claims that “the simultaneous musical-architectonic imagination contains a generalized

idea of the entire ‘musical building’ including its intonation ‘body’” (Moskalenko, 1994, p. 46).

Musical architectonics is a form of musical thinking of a higher order. As a result of distancing and generalization, a simultaneous, timeless, quasi-spatial image of the artistic whole emerges. The collapsing process is accompanied by selectivity—the separation of the most informative points of intonation movement from the flow of formation. This leads to the emergence of a kind of “vacuum,” which in the reverse process of musical unfolding, includes the mechanism of “add-intonation” (Moskalenko, 1994, p. 80). This is the potential energy of architectonic imaginations in musical interpretation, production of new intonation ideas, and variants of interpretive solutions.

The elements of the musical-architectonic whole are divided into supporting and non-supporting. In the process of forming musical thought, they can be considered in any sequence. Finding the principle of their connection helps form a simultaneous imagination of a whole, which can be considered the “meta-intonation” of a musical work. It also reveals the stylistic features of a musical work.

The idea of the interrelation of supporting constructive elements, which is extrapolated to music from architecture, here is connected with the function of the musical theme, with the feeling of it as a concentrate of the intonation material of the work. In the theme, the figuratively dominant and concentrated main intonation-rhythmic “building material” of the musical work is marked. The theme has the function of a relief musical thought, which ensures its recognition and memorability. The importance of the theme in the formation of architectonic imaginations is defined in the concept of musical architectonics by V. Moskalenko: “Musical architectonics is a leading constructive principle that ensures the connection of the supporting elements of intonation movement — themes, that can be expressed simultaneously and which serves as a basis for formation, assimilation, and memorization improving and developing the intonation concept of the work” (Moskalenko, 1994, p. 69).

It should be noted that the phenomenon of musical architectonics is quite often mentioned in academic publications from various branches of musicology. After all, in the understanding of its properties, there are still “blank spots” that have not received sufficient scientific coverage.

Aim of the paper

This study outlines the research methodology for musical architectonics, clarifying the specifics of musical architectonics in comparison with musical composition, examines in more detail the function of musical architectonics in the creative process of a composer and performer, and suggests the introduction of the terms “composer’s architectonic project” and “architectonics of performance version.”

Results and Discussion

In order to highlight what is essential to the concept of musical architectonics, the focus should be placed on the phenomenon most closely related to it: musical composition. Musical composition is considered part of the discipline “analysis of musical works,” where a musical work is understood as a “final product.” Musical architectonics is part of V. Moskalenko’s concept of musical interpretation, which involves understanding a musical work as a creative process, an artistic renewal. Musical architectonics in interpretation models the creative process and operates with wholes, includes the motor principle and the creative principle.

Musical composition, as well as musical architectonics, the form-creating and meaningful aspects of a musical work are taken into account. Nevertheless, there are also a number of differences that reflect the specificity of the concept of musical architectonics itself.

The first difference between the architectonic imagination of a musical work is the simultaneity of the auditory imagination effect. Accordingly, architectonics accentuates, actualizes and expresses the simultaneous spatial image of a musical work, and the composition is a “temporal plan of its unfolding.”

The second difference lies in the high degree of generalization of architectonic imaginations. This quality is defined by V. Moskalenko as a “leading constructive principle.” The composition, on the basis of architectonic imaginations, organizes the entire material of a musical work that sounds or is imagined in the sound. The more expressive the architectonics “manages” the whole, the more expressive the construction becomes, the richer are the inner life of the parts, the sharper are the compositional divisions (boundaries of sections, reprise, framing).

The third difference is determined by the focus on the selectivity of perception. Active perception of a musical work is accompanied by the selection of the “most informative points” from the information (intonational) stream (Moskalenko, 1994, p. 44). Musical architectonics reveals the constructive principle of their connection. In musical and architectonic imaginations, the dominant side is their constructive presentability, which contributes to the organization of musical perception and is a factor of communicativeness.

The Latin word *praesento* translates as “represent, transmit, hand over.” The act of presentation is an “information technology” of sorts that is focused on the fact of the presentation and is aimed at causing a certain reaction in the audience. Based on this understanding, we will define a number of qualities of presentability: the maximum power of expressiveness, convenient form for perception, visual impact, increased recognition, expressive and short formula, informativeness, and demonstration.

Thus, it is noted that a musical composition refers to the composition of an artistic whole in the process of its

temporal unfolding, while architectonics is a **simultaneous** spatial imagination of the construction of a whole. Architectonics implies a higher degree of **generalization** of the structural imaginations of a musical work, which arises as a result of a kind of “leap of consciousness.” Identifying the leading constructive principle contributes to the clarity of divisions, expressiveness and autonomy of parts. Architectonics is characterized by the dominance of the **presentability** of the structure and leading architectonic supports (themes). Conditions are created for a visual review of architectonics, which allows you to evaluate it from the standpoint of artistic beauty, proportionality and harmony, and, in general, aesthetics.

Architectonic musical and auditory imaginations are an important component of the composer’s purpose of a musical work. V. Moskalenko understands the musical purpose as “...the preliminary construction plan and leading semantic orientations of a musical work” (Moskalenko, 2012, p. 7). It contains only the main, guiding contours of what will become the real sound body. In the same way, we can talk about the creative process of a musician-performer. V. Moskalenko believes that the performer “as it were reveals, unfolds the artistic time of the work compressed into a single moment. In a psychological sense, the effect of a hidden spring works here, which serves as an impetus to re-intonation” (Moskalenko, 1994, c. 55). The performer, as it were, builds a new whole, finding new meaningful connections between events in the space of a musical work. These processes enable considering architectonics as one of the mechanisms of self-development of a musical work.

From the point of view of the function in the creative process of the composer and performer, two types of architectonic imaginations are known. One of them is terminologically identified by V. Moskalenko as “preceding architectonics.” The characteristic of the function of preceding architectonics in a musical creative act is focused in the statement of V. Moskalenko: “Convolved into a simultaneous representation, preceding architectonics is nothing more than a promising constructive basis of musical intonation, which is aimed at the feeling of an artistic whole and directs the formation of this wholeness” (Moskalenko, 1994, p. 69).

This is exactly the function performed by two architectonic principles distinguished by V. Moskalenko—basic and arched, which are a “deep grammatical structures of musical language” of sorts (Moskalenko, 1994, p. 71). The basic type is characterized through musical folklore and is distinguished by the fact that “in sound there is no division of functions into ‘theme’ and ‘non-theme’” (Moskalenko, 1994, p. 71). Arched architectonics is characteristic of professional composer’s music. Here, the division of functions into “theme” and “non-theme” is mandatory. V. Moskalenko believes that “historically, the architectonics of the arch type arose as a development

of the architectonics of the basic type” (Moskalenko, 1994, p. 72). They coexist as imaginary landmarks and complement each other in a specific artistic context.

The second type of architectonic imaginations is terminologically defined by V. Moskalenko as “summarizing architectonics.” Accordingly, “summarizing architectonics” emerging from a musical work that has already sounded. Here, according to the scientist, architectonics “feels like the ‘lava’ of the intonation movement has not yet completely solidified, which, figuratively speaking, is only taking shape in a crystal” (Moskalenko, 1994, c. 48).

An important feature of the concept of musical architectonics is that it takes into account both the factually “material” side of the organization of the whole, fixed in the text of the musical work, and its “psychological” feeling, that is, a simultaneous image in the auditory imagination. The psychological component of the phenomenon of musical architectonics causes difficulties associated with the disclosure of its properties in a specific musical work. Feelings of the features of a constructive whole are difficult to study. Therefore, it is necessary to highlight the reliable facts about the objectification of musical architectonic imaginations available to the researcher.

Musical architectonics affects the sphere of phenomena that are not directly observable. The statements of the composer can be counted among the facts of the objectification of the sensations of musical architectonics. Individual details contained in correspondence, memoirs, articles, interviews, diaries, autobiographies, reviews, and other documents form an image of the composer’s personality, which also defines his composing style. In the nature of speech, self-evaluation, forms of expression of thoughts, handwriting, etc. the psychological features of the composer’s personality are laid down, which helps to identify and refine the parameters of the musical style. Accordingly, these components are also important in the study of musical architectonics. Documentary facts may contain information about the nature of the creative process in the work, about the architectonic direction in the composer’s creative thinking, and about the architectonic component of the purpose of a specific musical work.

Statements of the composer’s contemporaries, which contain observations on his creative process (musicians, masters of related arts, relatives, friends, etc.) can be of significant help in the study of musical architectonics. And if the composer’s words are self-observation or “self-testing,” then the messages of his contemporaries provide a broader perspective. They contain facts that characterize them as a person and capture the features of their manifestations in various creative hypostases (composer, performer, conductor, literary critic, pedagogical). Valuable are the comments of artists, screenwriters, writers, directors, and performers who participated in the implementation of joint creative projects.

The formation of a musical architectonic imagination is closely related to the visual perception of a conventional graphic image of a musical work, with the appearance of a sheet music. To a greater or lesser extent, the graphic appearance, the order of appearance of the main themes, their location in the space of the notation of the work, not only clarify the structure of the composer’s creative process, the trajectory of his musical thought but also create an idea of the ways of unfolding the architectonic musical imagination.

The visual perception by the musician-performer of the graphic image of the musical notation created by the composer is an important factor in its preservation in the musician’s memory, contributes to the formation of a certain “spatial” image of the musical work. In order to visualize the text of a musical work, one may, for example, put all the pages on a large table or the floor and look at the whole from above, like an architectural layout. Similar operations with reduced copies of pages are even more effective for one-time visual perception of the text of the work. A graphic delineation of a musical work in the form of a diagram or table can also be used as an auxiliary visual model in the musical creative process.

In the study of the architectonics of a musical work, attention can be directed to the relevant properties of the musical material that clarify its architectonics: genre parameters, themes, composition, dramaturgy, tonal plan, tempo interrelation etc.

The role of the thematic factor in this regard has already been discussed. As for the compositional and dramaturgical parameters, as noted by V. Moskalenko, practically all historically formed compositional forms demonstrate “...an ‘outgate’ of the deep foundations of architectonic organization into the sphere of compositional forms of professional composer music” (Moskalenko, 1994, p. 72). The division into supporting and non-supporting points creates a rhythmic combination that is implemented in one or another compositional model. Most of them have a reprise and thus implement the arch principle of architectonics.

In terms of the influence of the dramatic factor on the formation of an architectonic imagination, two points are important: a sense of the general compositional and dramaturgical relief of a musical work and accentuation, and identification of the most supporting musical events in the deployment of the musical form. The latter became events of architectonic significance. Such “events” can be perceived as the presentation of a theme, its reprise, a false reprise, the inclusion of a new theme, highlighting the edges of sections, invasion, overlay, a general pause, the emphasis of critical nodal moments of development, the location and nature of the main culmination, a predicate attraction that strengthens the feeling of waiting for stability stroke, etc.

One of the leading parameters in the manifestation of the phenomenon of architectonics in a musical work is the musical tempo-rhythm.

Tempo-rhythm is a materialization of sorts of the “virtual” image of architectonics, as if it was another existence. The opposition of architectonics as a simultaneous imagination (a collapsed “quasi-spatial” image of the whole) and its tempo-rhythmic unfolding in sound realities plays a role here. That is, the tempo-rhythm realizes the dialectical essence of musical architectonics as spatial, quasi-static, and temporal, processual.

The composer, creating a musical piece, foresees a certain tempo-rhythmic solution of his architectonic project. A similar trend exists in the architectonic imagination of a musical work by the performer. Statements by K. Martinsen confirm this point: “This clearly visible general overview, which reaches a really high level of consciousness with a really creative perception, from the very beginning determines the sound color, the intensity of the line, the rhythm, and, above all, the pace of performance” (Martinsen, 1930, p. 19). Preceding architectonic imagination of a piece of music includes a direction to a certain tempo, to the tempo relationships within the cycle or its parts related to the dominant intonation of the music.

One of the ways to objectify the phenomenon of musical architectonics is through a comparative analysis of performance versions of a musical work. In this regard, K. Martinsen’s statement is indicative: “...when performing, we have, on the one hand, a superpersonal will to form, embodied in the work, on the other hand, an absolutely personal formative will of the performer” (Martinsen, 1930, p. 230). It is especially interesting how the researcher explains the difference between the performing versions: “The superpersonal autocratic form of the artistic work and the will to form embodied in it is an intermediary link between, on the one hand, the vital forces ... of the creator and, on the other — the vital forces of the performer ... But since, due to the natural composition of the human soul, the formative will of each performer will be different, then ... each performance of an artistic work will have a subjective character” (Martinsen, 1930, p. 233).

When considering the performance versions, the leading stylistic attitudes of the performers are of particular importance. In general, it can be stated that there is a category of performers, who emphasize the architectonic factor in a musical work, and performers, whose musical thinking is focused on revealing the improvisational principle, the actual flow of musical expression. As in the study of the compositional parameters of the organization of the musical architectonics of the work, in the identification of architectonic features in the performance reading of music, documentary evidence and information about the architectonic component of the performer’s creative method are important. Statements that testify to the architectonic purpose of a specific “performer’s work” are also significant.

Since the architectonics of a musical work

is implemented by performers in different ways, the “performer’s work” can be considered the implementation of the architectonic project of the “composer’s work” (Moskalenko, 2012, p. 6–7). From the same point of view, different “works of performers” are compared with each other. The advantage of this method is the clarification of the architectonic project of the “composer’s work” by identifying differences that reveal its potential.

As it was said above, one of the most important forms of materialization of musical architectonics is musical tempo-rhythm, therefore, the mastery of musical time is of great importance in the performer’s “construction” of the wholeness of a musical work. Obviously, an additional factor in the objectification of architectonics is the ability to record (with relative accuracy) tempo-rhythmic indicators of performance with the help of a metronome, including the total time of the piece and the time of individual sections.

The result of comparing the “composer’s work” and “performers’ works” can be an intellectually formed generalized simultaneous imagery of the architectonics of a musical work. It could, to some extent, be represented graphically or imagined in the form of a three-dimensional “layout” (architectural or landscape). It consists of an imaginary overlay of “transparent” layers (parameters highlighted above), which form a certain relief.

A specific sound embodiment can reveal a “violation of the rules” (an anomaly of sorts) in matching the rhythm of the compositional form with the nature of the musical material, which additionally crystallizes the fragments into a whole and clarifies the meaning of their formation in artistic time. It can also be the point at which the features of the form are focused, its structure is actualized, or the non-identity of the compositional and architectonic function of the section is revealed. Thus, the uniqueness of a specific intonation-constructive concept of a musical work, creatively found by the composer and later embodied by the performer, is understood.

Conclusions.

Musical architectonics is an important part of the concept of musical interpretation. Musical architectonics, which is realized every time in its updated temporal unfolding, reveals the creative potential of a musical work. Musical architectonics is an indicator of the composer’s and performer’s style. The importance of architectonic imagination in musical and creative process is confirmed by the practical activity of the composer and performer.

The method of research on musical architectonics proposed in the article is based on forms of objectification of musical and architectonic imagination. They are contained in the statements of the composer or researchers about his creative process, in the composer’s sketches, as well as in the text of the musical work. In particular, the nature and content of the composer’s statements reflect his

psychological features and contain facts about the specifics of the creative process and the architectonic component of the purpose of a particular work.

The connection of the architectonic imagination with the visual perception of the graphic modelling of the musical work and with the appearance of the musical text, is also emphasized. In the work of the performer, the graphic image of the musical notation created by the composer is an important factor in preserving the work in the musician's memory, it contributes to the formation of a certain "spatial" image of the musical work. In particular, the graphic appearance of sheet music manuscripts demonstrates ways of deploying the composer's architectonic imaginations. Also, in order to understand musical architectonics, the use of auxiliary visual models such as diagrams and tables is suggested.

An important component of the methodology is the study of the properties of the musical material, which clarify the architectonics of the musical work: themes, tonal plan, tempo interrelation, genre parameters, composition, dramaturgy, etc. The most important in this sense are the determination of the basic compositional model, the feeling of the general dramatic relief of the work, and the identification and accentuation of musical "events" of architectonic significance.

One of the leading parameters of the manifestation of the phenomenon of architectonics, a kind

of materialization of its "virtual" image, is musical tempo-rhythm. The composer foresees and fixes in the text of the work a certain tempo-rhythmic solution to the work, which clarifies its architectonic project. The performer embodies this project to life in a specific tempo-rhythmic form and builds the form in real time. To a certain extent, tempo-rhythmic indicators of performance can be fixed with the help of a metronome, the time parameters of the sound of the work, etc., provided by the computer.

In this case, the comparative analysis of consciously chosen performance versions, which are different in terms of stylistic settings, becomes indicative. By identifying the differences in tempo-rhythmic solutions, the composer's architectonic project is clarified and, at the same time, the artistic potential of the musical work is revealed. Different approaches to performing readings of the work, the result of which is the accentuation of one or another component of the artistic whole, speak on the one hand of the flexibility of the architectonic construction, and on the other hand, confirm its stability and artistic validity. In general, two poles can be defined in the performance orientation: emphasis on the architectonic factor and emphasis on the fluidity of musical expression, on its improvisational nature.

The results of this research can be developed further and used in the practical activities of a composer, performer, and pedagogue in music-theoretical and music-historical courses at educational institutions.

References

- Bozhko, Yu. (1991). *Arhitektonika i kombinatorika formoobrazovaniya: uchebnik* [Architectonics and combinatorics of form-development: A textbook]. Kyiv: Vyischa shkola [in Russian].
- Holl, S. (2017). The Architectonics of Music. *Journal of Performance and Art*, 39(2) (T116), 50–64.
- Kant, I. (1998). *The Critique of Pure Reason*, ed. [and transl.] by P. Guyer, A. W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martienssen, C. A. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel [in German].
- Moskalenko, V. (1994). *Tvorcheskiy aspekt muzyikalnoy interpretatsii (k probleme analiza)* [Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis): research]. Kyiv: KGK im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
- Moskalenko, V. (2012). *Lektsii po muzyikalnoy interpretatsii: uchebnoe posobie* [Lectures on musical interpretation: A textbook]. Kyiv: TOV "TipografIya Klyaksa" [in Russian].
- Niezabitowski, A. M. (2009). Architectonics — a system of exploring architectural forms in spatial categories. *International Journal of Architectural Research*, 3(2), 92–129.

Література

1. Божко Ю. Архитектоника и комбинаторика формообразования: учебн. Киев: Выща шк., 1991. 245 с.
2. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособ. Киев: ТОВ «Типографія Клякса», 2012. 272 с.
3. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
4. Holl S. The Architectonics of Music // *Journal of Performance and Art: journal*. New York: MIT Press, 2017. Vol. 39. Issue 2 (T116). Pp. 50–64.
5. Kant I. *The critique of pure reason* / edited [and translated] by Paul Guyer, Allen W. Wood. Cambridge University Press, 1998. 785 с.
6. Martienssen C. A. *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930. 251 p.
7. Niezabitowski A. M. Architectonics — a system of exploring architectural forms in spatial categories // *International Journal of Architectural Research*. 2009. Vol. 3 (2). Pp. 92–129. DOI:10.26687/archnet-ijar.v3i2.274

Водолеєва Н.

Музична архітектоніка: методичний аспект

Анотація. Розглянуто значущість і функції музичної архітектоніки в творчому процесі композитора та виконавця. Концепційною основою роботи є визначення поняття «музична архітектоніка» і класифікація її типів В. Москаленка. Виявлено специфічні риси музичної архітектоніки порівняно із музичною композицією. Визначено функції архітектоніки в музично-творчому процесі композитора та виконавця. Запропоновано методику дослідження архітектоніки музичного твору. Вона складається з вивчення непрямих даних, властивостей музичного матеріалу, визначення базової композиційної моделі, драматургічного рельєфу твору. Наголошено, що важливим засобом матеріалізації «віртуального» образу архітектоніки є музичний темпоритм. Композитор в нотному тексті фіксує певне темпоритмічне вирішення, яке прояснює архітектонічний проєкт твору. Виконавці втілюють його варіантно, тому особливого значення набуває порівняльний аналіз виконавських версій. Шляхом виявлення відмінностей темпоритмічних вирішень прояснюється архітектонічний проєкт композитора і, водночас, розкривається художній потенціал музичного твору. Музична архітектоніка є показником стилю композитора та виконавця.

Ключові слова: архітектоніка, музична архітектоніка, музична композиція, архітектонічний проєкт композитора, архітектоніка виконавської версії.

Стаття надійшла до редакції 1.09.2023

Культуротворення і особистість
Culture creation and personality

Павло Барабашчук Pavlo Barabashchuk

Творчий аспірант кафедри дерев'яних духових інструментів, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Postgraduate student, Department of Woodwind Instruments, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

e-mail: pavelsax2795@gmail.com | orcid.org/0009-0007-8872-0051

Внесок Едварда А. Лефевра у розвиток саксофонного ансамблевого виконавства XIX століття

На прикладі твору К. Флоріо «Allegro de Concert» для квартету саксофонів

Contribution of Edward A. Lefebre to the Development of Saxophone Ensemble Performance in the 19th Century

Exemplified by K. Florio's work Allegro de Concert for saxophone quartet

Анотація. Розглянуто постать та внесок відомого виконавця-саксофоніста XIX століття Едварда А. Лефевра в контексті становлення і розвитку західного саксофонного ансамблевого виконавства, розширення репертуару для саксофона (на прикладі виконання твору К. Флоріо «Allegro de Concert» для квартету саксофонів). Наголошено, що поява ансамблевих творів для саксофона у XIX столітті сприяла мистецькій еволюції інструмента (у сольному і ансамблевому аспектах), виконавський інтерес до яких лише збільшився з часом. Незмінна актуальність ансамблевих творів (на прикладі співтворчості виконавця Едварда А. Лефевра та композитора К. Флоріо) виявляється сьогодні у створенні різноманітних транскрипцій ансамблевих камерно-інструментальних творів, де художній, артистичний світ композитора і виконавця є вельми цікавими для занурення й відтворення оригінальних ідей, образів та смислів.

Для сучасної сценічної виконавської практики характерним є пошук й відтворення відповідних романтичній добі засобів музичної виразності, наслідування манери віртуозної гри. Риси стилістики ансамблевого концертного виконавства XIX століття складають цікавість прочитання для сучасного саксофоніста-виконавця. Це, передусім, технічність, емоційна виразність, концертна яскравість.

Ключові слова: Едвард А. Лефевр, Керіло Флоріо, ансамблеве саксофонове виконавство, Нью-Йоркський квартет саксофонів, Allegro de Concert, саксофоновий репертуар.

Постановка проблеми. Коли ідеться про становлення і розвиток академічного сольного та ансамблевого виконавства на саксофоні XX століття, безперечно спадають на думку Марсель Мюль та Сігурд Рашер, які працювали в Європі та Америці відповідно. Обидва зробили значний внесок у популяризацію саксофона як концертного сольного інструмента на академічній сцені, а також активно займалися педагогічною діяльністю.

Проте класична сольна та ансамблева традиція виконавства на саксофоні XIX століття є малодослідженою, і, як правило, саксофон цього періоду найчастіше

розглядають або як один з інструментів духового оркестру, або як інструмент, що інколи грає певні фрагменти в симфоніях чи операх. Історія ж розвитку саксофонового ансамблевого виконавства XIX століття не є вповні дослідженою галуззю, як і постать Едварда Лефевра, увага до творчості спонукає з'ясувати його внесок у розвиток саксофонового ансамблевого виконавства та репертуару для нього, що оцінюється як надзвичайно важливий і для американського, і для європейського виконавства.

У становленні та розвитку будь-якого музичного

інструмента завжди мають бути присутніми декілька факторів: поява небайдужих прихильників й небайдужих виконавців, що сприятливо позначається на популяризації інструмента та розширенні репертуарної палітри для нього.

У 1915 році сучасники Едварда А. Лефевра по-смертно назвали його «Паганіні саксофона» [5, с. 12]. Творчу спадщину Едварда А. Лефевра лише зараз починають повноцінно оцінювати та аналізувати. Завдяки виконавській творчості Едварда А. Лефевра можливою стала еволюція саксофона у XIX столітті, створивши основу для популяризації інструмента та появи у XX столітті нових майстрів саксофонового виконавства, таких як Марсель Мюль та Сігурд Рашер.

Аналіз досліджень і публікацій. Персоналія Едварда Лефевра розглядається в американських першоджерелах, серед яких: дисертації та статті дослідників (James Russell Noyes «Edward A. Lefebre: Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century», 2000 [1]; Gee H. R. «Saxophone Soloists and their Music, 1844–1985: an Annotated Bibliography», 1986 [2]; Cohen P. «Vintage Saxophone Revisited — The New York Saxophone Quartette Club of 1879», 1991 [3]; «Edward A. Lefebre, 1883» [4]; Hemke F. L. «The Early History of the Saxophone», 1975 [5]).

Мета статті: простежити особливості розвитку та становлення західного саксофонового ансамблевого виконавства другої половини XIX століття та розкрити постать Едварда Лефевра і його внесок у розвиток ансамблевого саксофонового виконавства та створення нового репертуару (на прикладі твору К. Флоріо «Allegro de Concert» для квартету саксофонів).

Виклад основного матеріалу дослідження. Едвард Абрахам Лефебр народився 16 вересня 1835 року у Леувардені, Нідерланди. На цей час збереглася досить мала кількість інформації про його музичне виховання і становлення. У 1883 році в американському журналі «American Art Journal» вийшла стаття про Лефевра, з якої стало відомо, що музикант зростав у музичній сім'ї. З дитинства Едвард навчався грати на кларнеті, а завдяки діяльності батька познайомився з Адольфом Саксом у Парижі. Після зустрічі з винахідником, Едвард твердо вирішив опанувати новий музичний інструмент і пообіцяв присвятити себе вивченню саксофона та сприяти його популяризації.

Наступним важливим життєвим етапом Е. А. Лефевра була подорож до Кейптауна (зараз — ПАР) у 1859 році. Лефевра призначили музичним керівником німецького співочого товариства «Liedertafel Germania» [7, с. 125]. Під час перебування в Південній Африці Лефебр продовжив навчання на саксофоні і вже представляв його як сольний інструмент для місцевої публіки. Сольні виступи Лефевра в Південній Африці включали «Fantasie sur un thème suisse» для саксофона сопрано та фортепіано Жана

Батіста Сінгеле, та «Fantasie sur des motifs du Freischütz» Жерома Саварі. Обидві композиції А. Сакс опублікував до 1859 року, і саме ці твори Лефебр регулярно виконував протягом усієї своєї кар'єри.

Після повернення до Європи Лефебр працював у Голландії та Англії, а після гастролей в Америці у 1871 році вирішив залишитись там з родиною та розвивати свою сольну кар'єру в Новому Світі. Створивши коротку, але міцну репутацію саксофоніста в США, восени 1873 року Лефебру було запропоновано приєднатися до нещодавно реорганізованого оркестру Національної гвардії двадцять другого полку, який на той час базувався у Нью-Йорку. В цей час тим оркестром керував Патрік Гілмор, який організовував в Америці грандіозні концерти та фестивалі, які включали понад 20000 виконавців з усього світу з Америки та Європи, і саме завдяки йому оркестр отримав групу саксофонів, в якій сам Лефебр грав на альтовому саксофоні. Саме перфекціонізм Гілмора у роботі з оркестром надихав Едварда та інших музикантів оркестру вдосконалювати свій рівень володіння інструментом та досягати ідеальної злагоженості у звучанні кожної групи [1, с. 110].

Згодом на базі цього оркестру був створений **Нью-Йоркський квартет саксофоністів**, де керівником був вже безпосередньо Едвард Лефебр. Цим складом вони виконували не тільки вже написані оригінальні твори для квартету саксофоністів типу «Fantasie sur un thème Suisse» Сенжеле, а й представляли авторські твори самого саксофоніста, які отримали багато схвальних відгуків. У перший склад Нью-Йоркського квартету саксофоністів увійшли тодішні учасники секції саксофонів оркестру Гілмора: Франц Валрабе (саксофон-сопрано), Едвард А. Лефебр (саксофон-альт), Генрі Штекельберг (саксофон-тенор) та Ф. Вільям Шульце (саксофон-баритон) [6, с. 85].

Попри те, що вони не були першим та єдиним квартетом саксофоністів в Америці, саме Нью-Йоркський квартет разом з оркестром Гілмора перші отримали можливість виступити на теренах Європи під час турне 1878 року. Вони давали концерти в Дубліні, Ліверпулі, Глазго, Брюсселі, Роттердамі, Амстердамі та Гаазі (місце народження Лефевра). У програмі концертів квартет виконував зазвичай п'ять–шість творів.

Багаторічна історія Нью-Йоркського клубу саксофонів перервалася у 1885 році, коли помер сопрано-саксофоніст Франц Валрабе, а також через певні внутрішні протиріччя, проте Лефебр і далі виконував камерну музику і створив власний концертний клуб. Ця група мала неортодоксальний інструментарій — саксофон, флейта, флюгельгорн, фагот, контрфагот, контрабас та квартет саксофонів. Хоча музиканти та інструментарій дуже часто змінювались, і про репертуар групи мало що відомо, місія групи була освітньою, концерти супроводжувались лекціями, також на концерти часто запрошували вокалістів, солістів-інструменталістів та митців,

які декламували поезію, різні літературні та драматичні уривки та монологи.

Більшість аранжувань, зокрема власні твори для такого нетипового складу, належать Едварду Лефевру, а також іншим учасникам клубу, серед них: тенор-саксофоніст Фред тер Лінден. Цей клуб став відомим у широких колах, він був досить впливовим для подальшого розвитку камерної музики, музиканти втілювали дух музичного новаторства та сприяли посиленню інтересу до нових та недостатньо відомих музичних інструментів.

Отже, Едвард Лефевр був зацікавлений не тільки у жанрі квартетного виконавства, а й залучав саксофон у різноманітні камерні ансамблі. Таким чином митець хотів компенсувати відсутність цього інструмента на постійній основі у симфонічному оркестрі, шукаючи нові шляхи його розвитку.

Едвард Лефевр став першим саксофоністом, який зробив запис фонографа як соліст оркестру Гілмора, котрий записував для Едісона та одного з його дочірніх підприємств на початку 1889 року.

Саме в період із 1880 року Едвард став більше займатись педагогічною та освітньою діяльністю. У 1889 році вийшов друком перший британський методичний підручник Отто Ленгі з саксофона. У ньому були два соло, які приписували Е. А. Лефевру: «Cavatine (from "Bohemian Girl")» та «Andante Pastorale» [4, с. 76]. Перше було аранжування (1888) із найуспішнішої опери ірландського композитора Майкла Бальфа «Богемська дівчина» (1843); остання була написана самим Лефевром. Багато для популяризації транскрипцій та авторських творів саксофоніста зробив відомий Нью-Йоркський видавець нот Карл Фішер. До 1898 року Фішер опублікував щонайменше 40 окремих транскрипцій класичної та сучасної музики для саксофона соло. Звичайно серед цих транскрипцій були і твори для квартету саксофонів та інші ансамблеві твори. Лефевр та Фішер співпрацювали до смерті саксофоніста у 1911 році [10, с. 17].

На початку 1890-х Лефевр відкрив спільну справу з виробником музичних інструментів Чарльзом Джерардом Конном з Елкхарта, Індіана. Усі саксофони в той час були зроблені в Європі, і саме тому Конн мав намір якнайшвидше розпочати американське виробництво повної лінійки саксофонів. Як результат їхньої співпраці, у 1895 році була створена перша лінійка саксофонів *Corn Wonder Saxophone*, яка була набагато зручнішою від тогочасних європейських саксофонів та, що вкрай важливо, дешевшою та доступнішою. Як наслідок, ці саксофони швидко знайшли своїх прихильників в Америці та витіснили дорогі на той час європейські аналоги, і майже всі відомі музиканти, включно з Лефевром, перейшли на американські інструменти. Варто зазначити, що старі моделі *Corn* досі дуже цінуються сучасними професійними саксофоністами за їхній особливий тембр. Саме на базі консерваторії, створеної

Джерардом Конном, у 1896 року Едвард Лефевр був найнятий як головний викладач саксофона.

Новий репертуар для інструмента, що тільки починає нарощувати популярність, завжди був актуальною проблемою. Як правило, перші оригінальні твори належали самим виконавцям, які намагались самотужки урізноманітнити свій репертуар. Але завжди знаходились виконавці, котрі спонукали композиторів до написання нових творів для своїх інструментів. Досить часто такий досвід породжував якісні результати, які залишались для наступних поколінь виконавців. Так, наприклад, наслідком творчої співпраці Едварда А. Лефевра та Керіла Флоріо став квартет «*Allegro de Concert*», особливості створення якого пропонуємо розглянути далі.

«*Allegro de Concert*» було написано у 1879 році спеціально для Нью-Йоркського клубу саксофонів. Цей твір багато років входив у концертні програми і став однією з візитівок колективу. На час початку співпраці з Е. Лефевром та Нью-Йоркським клубом саксофонів К. Флоріо вже був достатньо відомим композитором, з більш ніж десятилітнім стажем виконавської та композиторської роботи. Саксофон як новий тембр і квартет саксофонів, як новий тип ансамблю став новим етапом у композиторській діяльності К. Флоріо. Талановитий композитор та віртуозний виконавець поєднали свої зусилля у прагненні до спільної мети — популяризації нової групи інструментів, що стрімко набирала оберти у своєму становленні. Для закріплення саксофону як сольного та ансамблевого інструменту вкрайне обхідною була поява нового оригінального репертуару, написаного суто для цього інструмента, який не був би перекладанням.

Творчий союз Флоріо та Лефевра був досить плідним. Починаючи з 1870-х років Флоріо написав не менше чотирьох творів для саксофона: Вступ, тема та варіація (1879) для саксофона та малого оркестру, «*Allegro de Concert*» (1879) і «*Menuet and Scherzo*» (1885) для квартету саксофонів та «*Concertante Quintet*» (1879/80) для фортепіано та чотирьох саксофонів [1, с. 58].

Вершиною співпраці К. Флоріо та Е. Лефевра став концерт, складений із творів композитора. На цьому концерті одразу були представлені Концертний квінтет для фортепіано і чотирьох саксофонів та квартет «*Allegro de Concert*». Публіка та музична критика досить тепло зустріли нові композиції, але найбільше схвальних відгуків отримав саме квартет «*Allegro de Concert*». Розглянемо більш детально особливості форми та викладення цього концерту.

Цей твір складається з двох частин — «*Andante*» та «*Allegro*». Поліфонічна фактура твору подібна до класичного циклу прелюдії та фуги. Перша частина — *Andante* написана у мі-бемоль мінорі за характером повністю відповідає жанру прелюдії. Повільне розгортання музичного змісту, передавання мелодичних

імітаційвід одного інструмента до іншого несуть за спокійливий характер і налаштовують на більш активну другу частину. В «Andante» чітко простежується тричастинна репризна форма з більш активною середньою та відносно спокійними крайніми частинами. Завершується «Andante» скороченою репризою з більш активним рухом у саксофона-тенора та баритона. Завершальний кадансовий зворот закінчується мажорним розв'язанням і готує наступну частину — «Allegro».

Друга частина — фугатто. Починається з імітаційного вступу основної мелодичної фрази в усіх голосах почергово, перший — саксофон-альт. Структура складається з невеликих розділів, кожен з яких відкривається поодиноким вступом кожного з голосів. Композитор демонструє відмінне володіння поліфонічними прийомами, якими насичена фактура твору. Тут є і канонічні секвенції, і імітації теми, і контрапунктні побудови. Кожен розділ закінчується невеликим уповільненням. Закінчується фугатто яскравими технічними пасажами, які потребують віртуозності від виконавців.

Твір «Allegro de Concert» за своєю будовою нагадує поліфонічний цикл прелюдії та фуги. Якщо перша частина повністю відповідає жанру прелюдії, то друга є фугатто, тому композитор дає назви частинам за темповими ознаками — «Andante» та «Allegro». Сама назва «Allegro de Concert», імовірно, запозичена у Жана

Батіста Сінжеле, у якого також є твір для квартету саксофонів з такою назвою [9, с. 32]. Можливо, ідеться про віддання поваги К. Флоріо своєму старшому колезі.

Твір й донині є досить популярним серед європейських і американських виконавців, як на студентському рівні так і на професійній сцені. Про це яскраво свідчить кількість результатів пошуку на запит у популярному відеохостингу YouTube.

Висновки. Едвард А. Лефевр — видатна постать у саксофоновому мистецтві ХІХ століття. Окрім Адольфа Сакса, сам Лефевр (який зустрічався з винахідником) зробив більше, ніж будь-хто інший, щоб донести до слухача сприйняття саксофона як академічного та ансамблевого інструмента, сприяючи його популяризації в усьому світі. Творча діяльність Едварда А. Лефевра охоплює шість десятиліть і три континенти, зокрема майже всі аспекти продуктивності, педагогіки та виконавства.

Незважаючи на малу кількість інформації про цього митця, його вплив був фундаментальним, а його співпраця з американським композитором Керілом Флоріо стала знаковою для популяризації саксофона в американському та європейському академічному музичному мистецтві. Згодом традиції саксофонового виконавства розвинули М. Мюль та С. Рашер, а транскрипції та твори Е. Лефевра для квартету саксофонів виконуватимуть і тепер.

Література

1. Noyes J. R. Edward A. Lefebvre: Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century, 2000. 326 p. URL: https://www.jamesnoyes.com/pdf/Lefebvre_FULL.pdf (access date: 01.07.2023).
2. Gee H. R. Saxophone Soloists and their Music, 1844–1985: An Annotated Bibliography. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 154 p.
3. Cohen P. Vintage Saxophone Revisited — The New York Saxophone Quartette Club of 1879 // *Saxophone Journal*. 1991. Vol. 15. No. 6. Pp. 9–10.
4. Hemke F. L. The Early History of the Saxophone. DMA dissertation, University of Wisconsin, 1975. 97 p.
5. Hindson H. B. Aspects of Saxophone in American Musical Culture 1850–1980. University of Wisconsin-Madison, 1992. 105 p.
6. Kappey J. A. Military Music: History of Wind-Instrumental Bands. Honolulu: University Press of the Pacific, 2003. 386 p.
7. Murphy J. M. Saxophone Instruction in American Music Schools before 1940. *The Bulletin of Historical Research in Music Education*. No. 18 (September 1996). Pp. 1–12.
8. Smialek T. The First Solo Saxophone Recording Reconsidered // *The Saxophone Symposium*. 2013. No. 36. Pp. 1–38.
9. Burgstaller F. E. Sixty Years a Saxophone Soloist // *True Tone*. 1927. No. 3. P. 44.
10. Baker T. A Biographical Dictionary of Musicians. New York: G. Schirmer, 1919. 1094 p.
11. Edward A. Lefebvre // *American Art Journal*. [New York]. 1883. March 31. P. 18.
12. Horwood W. Adolphe Sax, 1814–1894: His Life and Legacy. Baldock, Herts: Egon Publishers, 1992. 183 p.
13. Deans K. N. A Comprehensive Performance Project in Saxophone Literature with an Essay Consisting of Translated Source Readings in the Life and Work of Adolphe Sax. (Doctoral dissertation). University of Iowa, 1980. 201 p.

References

- Baker, T. A. (1919). *A Biographical Dictionary of Musicians*. New York: G. Schirmer.
- Burgstaller, F. E. (1927). *Sixty Years a Saxophone Soloist*. *True Tone*, 3, 44.
- Cohen, P. (1991). *Vintage Saxophone Revisited — The New York Saxophone Quartette Club of 1879*. *Saxophone Journal*, 15(6), 9–10.
- Deans, K. N. (1980). *A Comprehensive Performance Project in Saxophone Literature with an Essay Consisting of Translated Source Readings in the Life and Work of Adolphe Sax*. (Doctoral dissertation). University of Iowa.
- Edward, A. (1883, March 31). *Lefebvre*. *American Art Journal*, 18.
- Gee H. R. (1986). *Saxophone Soloists and their Music, 1844–1985*:

- An Annotated Bibliography*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hemke, F. L. (1975). *The Early History of the Saxophone*. (Doctor of Musical Arts dissertation). University of Wisconsin, USA.
- Hindson, H. B. (1992). *Aspects of Saxophone in American Musical Culture 1850–1980*. (Doctor of Musical Arts dissertation, University of Wisconsin-Madison).
- Horwood, W. (1992). *Adolphe Sax, 1814–1894: His Life and Legacy*. Baldock, Herts: Egon Publishers.
- Kaprey, J. A. (2003). *Military Music: History of Wind-Instrumental Bands*. Honolulu: University Press of the Pacific.
- Murphy, J. M. (1996). Saxophone Instruction in American Music Schools before 1940. *The Bulletin of Historical Research in Music Education*, 18, 1–12.
- Noyes, J. R. (2000). Edward A. Lefebvre: Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century. (Doctor of Musical Arts dissertation). The Manhattan School of Music. New York, USA. Retrieved from: https://www.jamesnoyes.com/pdf/Lefebvre_FULL.pdf
- Smialek, T. (2013). The First Solo Saxophone Recording Reconsidered. *The Saxophone Symposium*, 36, 1–38.

Barabashchuk P.

Contribution of Edward A. Lefebvre to the Development of Saxophone Ensemble Performance in the 19th Century (exemplified by K. Florio's work *Allegro de Concert* for saxophone quartet)

Abstract. The paper examines the figure of the famous 19th-century saxophonist Edward A. Lefebvre and his contribution to the development of Western saxophone ensemble performance, the expansion of the saxophone repertoire (as exemplified by the performance of K. Florio's piece *Allegro de Concert* for the saxophone quartet).

In the paper, it is emphasized that the emergence of ensemble works for the saxophone during the 19th century contributed to the artistic evolution of the instrument (in solo and ensemble aspects), the performing interest to which only increased over time. The constant relevance of ensemble works (for instance, collaboration of performer Edward A. Lefebvre and composer K. Florio) is manifested today in the creation of various transcriptions of ensemble chamber-instrumental works, where the artistic and performing aspects of the collaboration between a composer and performer reverberate in the immersion and reproduction of original ideas and images and meanings.

Modern stage performing practice is characterized by the experiments and reproduction of musical expressive means appropriate to the Romanticism, as well as imitation of the manner of virtuoso playing. The stylistic features of ensemble concert performance of the 19th century make an interesting reading for a contemporary concert saxophonists. These features are: technicality, emotional expressiveness, and performing vividness.

Keywords: Edward A. Lefebvre, Carillo Florio, Ensemble Saxophone Performance, New York Saxophonist Quartet, *Allegro de Concert*, Saxophone Repertoire.

Стаття надійшла до редакції 1.08.2023

Наталія Брей Nataliia Brei

Старший викладач кафедри мистецтвознавчої експертизи Інституту практичної культурології та арт-менеджменту Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Senior lecturer, Department of Art Expertise of the Institute of Practical Cultural Studies and Art Management of the National Academy of Culture and Arts Management

e-mail: nataliia.brei@gmail.com | orcid.org/0000-0002-5371-7609

Втрачена пам'ятка монументального малярства Івана Їжакевича

Розписи митрополичих палат у Белгороді

The Lost Monument of Ivan Yizhakevych's Art Murals of Metropolitan's Chamber in Belgorod

Анотація. порушено питання вивчення історії пам'ятки монументального малярства початку ХХ століття — розписів митрополичих палат у Белгороді авторства відомого українського митця Івана Сидоровича Їжакевича. Зроблено огляд всіх наявних письмових, візуальних та цифрових джерел, вивчено історію пам'ятки. Проведено мистецтвознавчий аналіз ілюстративного матеріалу.

Завданням дослідження є спроба віднайти та систематизувати всі доступні матеріали з означеного питання, а крім того — проаналізувавши весь наявний матеріал і зробити ймовірну реконструкцію того, який вигляд мала пам'ятка, якими були її складові, і найголовніше — висвітлити роль Івана Їжакевича у створенні цього стінопису.

Під час роботи було зібрано чимало джерельну базу, опрацьовано історичні відомості та велику кількість літератури. Результатом дослідження стали висновки стосовно того, який вигляд мав ансамбль розписів митрополичих палат, яка була історія його створення, яку роль відіграв Іван Їжакевич та чим він керувався під час роботи над цим стінописом. Шляхом пошуків та систематизації наявних відомостей про ансамбль розписів митрополичих палат в Белгороді засвідчено цінність та неординарність роботи Івана Їжакевича як визначного майстра монументального малярства.

Ключові слова: живопис, релігійне малярство, Белгород, сакральний живопис, святий Іоасаф, розписи, Іван Їжакевич.

Постановка проблеми. Історія українського монументального сакрального живопису має чимало цікавих сторінок і визначних пам'яток. На жаль, чимала їх кількість згинула у вирі революційних подій початку ХХ століття, в часи Другої світової війни та просто внаслідок перебудов і реконструкцій протягом століть. Однією з таких пам'яток був ансамбль розписів житлових митрополичих палат у Белгороді, оздоблений на початку ХХ століття. Унікальність цієї пам'ятки в тому, що цикл живописних зображень на стінах виконав знайомий український художник, відомий майстер релігійного малярства — Іван Сидорович Їжакевич. Ці розписи — чи не єдиний приклад такої роботи пензля Їжакевича. Відомо чимало церков та храмів, де митець створив монументальні сакральні розписи, але оздоблення приватних покоїв митрополита — своєрідна та неповторна пам'ятка. Їжакевича було запрошено у 1911 році до Белгорода, де з нагоди канонізації святиителя Іоасафа Белгородського було прийнято рішення прикрасити

стіни митрополичих палат сюжетами з життя видатного єпископа Белгородського.

Стаття є спробою віднайти та систематизувати якнайбільше фактів та відомостей про цей втрачений ансамбль розписів та зробити припущення стосовно програми стінопису та його зовнішнього вигляду.

Розписи митрополичих палат не збереглися до нашого часу, адже протягом 100 років відбулося чимало перебудов та реконструкцій митрополичого будинку. На жаль, не лишилося жодних фотографій та інших документальних свідчень про цю пам'ятку. В нашому дослідженні ми спиралися на кілька підготовчих малюнків, які зберігаються в архівах. Нами були вивчені всі доступні матеріали про історію створення цієї пам'ятки в інтернет-джерелах — на сайті сучасної Белгородської єпархії та в суміжних інтернет-ресурсах релігійного спрямування. Ми також ознайомилися із публікаціями на тему історії життя єпископа Іоасафа Белгородського. Весь цей матеріал став підґрунтям для розуміння того, чим

керувався та чим надихався Іван Їжакевич під час своєї роботи над розписами. Немає можливості повністю відтворити загальний вигляд живописного ансамблю, але було зроблено спробу встановити перелік зображених там тем і сюжетів. Під час пошуків було знайдено пізніші, недатовані, друковані малюнки, які є ілюстраціями до життєпису єпископа Іоасафа. Висунуто гіпотезу, що ці зображення до певної міри наслідують сюжети зі стін покоїв митрополита, а отже дають нам імовірні відомості про зміст розписів Їжакевича.

Усі знайдені факти та свідчення дозволяють краще вивчити цю пам'ятку і скласти про неї повніше уявлення.

Аналіз досліджень і публікацій. Історія розписів митрополичих палат у Белгороді напрочуд мало вивчена і відображена в українській мистецтвознавчій літературі, хоча ця пам'ятка є спадком видатного українського майстра Івана Їжакевича. Більшість відомостей знаходимо про самого святителя Іоасафа — легендарну постать, яку надзвичайно шанували на початку ХХ століття. Вся наявна інформація, переважно, викладена на інтернет-сайтах релігійного спрямування, на сайті релігійної общини Белгорода та у періодичних виданнях релігійного характеру, зокрема в «Белгородском Чудотворце». Крім того, у нагоді стала праця О. Стрижева та М. Бірюкова, які склали покажчик друкованих джерел про єпископа Белгородського. Більшість цих джерел було нами вивчено в електронному вигляді, адже, переважно, ці архівні дані є недоступними на території України.

Відомості про участь Івана Їжакевича в оздобленні палат мають уривчастий характер та існують, здебільшого, у вигляді непрямих згадок в контексті опису біографії святителя Іоасафа Горленка. Безпосередньо про роботу Івана Сидоровича згадується в переважній більшості статей про майстра, у спогадах його родичів, але відсутні будь-які конкретні відомості: як тривала робота над розписами, які сюжети зобразив художник, яка була кількість композицій тощо.

Практичний матеріал для дослідження пощастило віднайти у фондах Центрального державного архіву літератури і мистецтва в Києві (далі — ЦДАМЛМ) та Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Кілька ескізів та малюнків дозволяють зробити певні припущення стосовно художньої стилістики створеного Їжакевичем ансамблю. Наявність цих матеріалів є великою удачею.

Кілька малюнків на тему життя святителя ми знайшли в журналі «Нива» за 1911 рік. Іван Сидорович плідно співпрацював з цим виданням протягом 25 років та часто публікував там свої малюнки, зокрема й ескізи до монументальних розписів. Ці зображення стали у нагоді в наших дослідженнях та розширили діапазон практичного матеріалу.

Крім того, під час пошуків в інтернеті було знайдено пізніші ілюстровані зображення сцен життя єпископа Іоасафа. Автор цих композицій невідомий, але очевидно,

що це не Їжакевич. Художня манера цих малюнків набагато простіша, аніж в Івана Сидоровича. Та головна цінність в тому, що, ймовірно, ці ілюстрації до певної міри відтворюють деяку частину сюжетів, які були зображені Їжакевичем на стінах палат. На підтвердження такого припущення вказує схожість ілюстрацій з ескізами Їжакевича до Белгородських розписів, які зберігаються в українських архівах.

Мета статті — знайти і дослідити всі відомі факти і відомості про участь Івана Їжакевича в розписах митрополичих палат у Белгороді.

Виклад основного матеріалу. Постать Івана Сидоровича Їжакевича — класика українського живопису ХХ століття — добре відома не лише мистецтвознавцям, музейним співробітникам, дослідникам, а й широкому загалу. Його живописні твори представлені в багатьох музеях і збірках, а численні графічні роботи є окрасою української графіки ХХ століття та еталонними прикладами книжкової ілюстрації багатьох класичних творів української літератури. Однак ще однією сторінкою творчості Їжакевича є менш відома галузь мистецтва — жанр монументального живопису. Художник протягом всього життя плідно працював у цій галузі, створюючи монументальні розписи сакрального і світського характеру. Якщо говорити про світську тематику, то Іван Сидорович став автором багатьох творів історичного характеру і за власною ініціативою, і на замовлення офіційної влади. Так, наприклад, він написав цілу серію монументальних полотен на замовлення Академії наук СРСР на тему історії Землі, які нині зберігаються в Національному науково-природничому музеї НАН України. Писав Їжакевич на тему козацтва: близько десяти монументальних батальних композицій його авторства прикрашали оборонні стіни навколо церкви св. Георгія в селі Пляшева на Рівненщині. Великі полотна Івана Сидоровича на тему української історії і сьогодні зберігаються в багатьох музейних збірках України. Ці твори здебільшого є маловідомими широкій публіці.

Що ж до сакральних робіт Їжакевича — розписів храмів та написання ікон — ця частина його творчого спадку є майже повністю втраченою. Цьому сприяла офіційна радянська влада, яка проводила політику знищення храмів та церков, а разом з ними і дорогоцінних інтер'єрів. Через це релігійний настінний живопис Їжакевича є маловідомим і недостатньо вивченим. Дещо краща ситуація з іконами, що їх майстер писав і у другій половині ХХ століття, але таких пам'яток обмаль.

Серед монументальних робіт Івана Сидоровича релігійного спрямування є одна пам'ятка, на жаль втрачена, яка вирізняється з-поміж інших, а тому варта особливої уваги. Це — ансамбль розписів митрополичих палат у Белгороді, який Їжакевич створив на початку ХХ століття. Унікальність її в тому, що це не церковний ансамбль, а приклад розписів житлових покоїв на сакральну тематику.

У 1911 році у місті Белгороді Курської губернії відбувалися урочистості з нагоди святкування канонізації відомого Белгородського єпископа Іоасафа Горленка.

З XVIII століття постать святиителя Іоасафа привертала до себе увагу, його пам'ять шанували, а молитва над його нетлінними мощами зцілювала від недуг.

Іоасаф Белгородський — в миру Яким Андрійович Горленко (1705–1754) — був сином прилуцького полковника і онуком гетьмана Данила Апостола. Вже у віці одинадцяти років він вирішив присвятити себе духовному життю. Розпочавши свій шлях у стінах Київської духовної семінарії, продовжив служіння в Києво-Межигірському та Київському Братському монастирях, з часом його призначили ігуменом Мгарського Спасо-Преображенського монастиря, а у 1744 році перевели в намісники Троїце-Сергієвої лаври у Москві. Врешті-решт у 1748 році Іоасаф був хіротонізований у єпископа Белгородського і Обоянського та очолював тамтешню кафедру до кінця життя.

Життя Іоасафа Белгородського — приклад невинного служіння Богу і милосердя. Він опікувався своєю єпархією, переймався долею парафіян, відбудовував церкви, допомагав знедоленим тощо. Після смерті у 1754 році його тіло понад два місяці лишалося непохованим у Свято-Троїцькому соборі Белгорода і за свідченнями очевидців «не передавалось тленню и не теряя обычного цвета и вида» [5; 6]. Вже після поховання, за два роки, могилу Іоасафа розкрили і підтвердили, що тіло та одяг лишилися нетлінні. Після цього і розпочалося паломництво до його цілющих мощей.

У 1909 році за наказом Святійшого Синоду було створено спеціальну комісію для виявлення обґрунтувань канонізації єпископа Белгородського і Обоянського Іоасафа. Серед іншого було документально підтверджено відомі випадки чудесного зцілення на могилі святиителя. Зрештою було видано постанову: «... Совершить 4 сентября сего 1911 года торжественное открытие мощей святиителя Иоасафа и объявить “во всенародное известие” о признании епископа Белгородского Иоасафа в лике святых <... > а нетленное тело его — мощами святыми».

У зв'язку із канонізацією святиителя в єпархії постало питання створення

першого канонічного іконописного образу св. Іоасафа Белгородського. Відомо, що створити таку ікону пропонували М. Нестерову та В. Васнецову, які відмовилися через брак часу. У 1911 році Белгородська єпархія звернулася до Івана Їжакевича. На той момент він вже був добре відомий своїми роботами релігійного спрямування: брав участь у реставраційних роботах в церкві св. Кирила і Афанасія в Києві, створив розписи Трапезної палати і Трапезної церкви, Борисоглібської та Георгіївської церков у Києві, розписи Троїцького собору в Катеринославі тощо. Слава Їжакевича як знаного і вправного майстра релігійного живопису обумовила той факт, що до нього неодноразово зверталися

представники різних єпархій, церковні служителі та священники різних церков з проханням долучитися до оздоблення того чи іншого храму.

Белгородська єпархія звернулася до Івана Їжакевича перш за все з проханням написати образ новоканонізованого святиителя Іоасафа. Завдання складне, адже іконографія святиителя ще не була розроблена і Їжакевич повинен був, фактично, створити цю іконографію наново. Іван Сидорович мав великий досвід у написанні сакральних образів — його пензлю належить ціла галерея святих Києво-Печерської лаври, яких він написав на стінах Трапезної палати. Під час роботи він спирався на текст «Києво-Печерського патерика», уважно вивчаючи характеристики і ознаки кожного лаврського святого.

Отримавши замовлення від Белгородської єпархії, Їжакевич, вірогідно, почав знайомитися з життєписом святиителя Іоасафа та усіма наявними матеріалами і свідченнями його діянь. Ретельно вивчивши всі матеріали про святиителя та будучи чудовим знавцем іконографічних канонів, майстер створив перший канонічний образ святиителя, який став взірцем для всіх подальших зображень св. Іоасафа. На жаль, дослідники вважають, що оригінал ікони Їжакевича не зберігся, і ми знаємо лише списки з нього.

Окрім ікони, Їжакевичу замовили розписати стіни митрополичих покоїв у Белгороді сценами з життя св. Іоасафа. Головним ініціатором канонізації єпископа Іоасафа став тодішній архієпископ Курський та Обоянський — Пітірім (в миру — Павло Васильович Окнов), а тому припускаємо, що за часів його архієпископства в Белгороді саме його покої було вирішено прикрасити сценами життя св. Іоасафа. Івану Їжакевичу належало створити цілий цикл композицій на тему життя святиителя і чудес, які йому приписували.

Іван Сидорович мав прекрасну духовну освіту, адже свого часу навчався в духовній семінарії і навіть планував обрати духовну стежу служіння Богу. Він добре знав біблійні тексти, життя святих, іконографічні канони і традиції зображення святих та релігійних композицій. Все це стало йому у нагоді під час роботи над розписами митрополичих палат. Спираючись на історичні відомості про єпископа Іоасафа та його діяння, Їжакевич створив цілий цикл композицій, які відповідали традиціям і канонам зображення подібних житійних сцен.

У 1833 році вийшла друком брошура «Краткое описание жизни преосвященного Иоасафа Горленко, епископа Белогородского», яку написав племінник святиителя — український письменник І. Квітка (дядько відомого письменника Г. Квітки-Оснот'яненка). Величезний матеріал було зібрано іншими нащадками родичів Іоасафа — братами, князями Жеваховими [3], один з яких продовжив духовну стежу свого пращура і теж став єпископом з іменем Іоасаф. Такі відомості про святиителя зібрав і систематизував єпископ Рильський Нікодим на початку XX століття.

Усіма цими джерелами і керувався, вочевидь, Їжакевич під час роботи над розписами митрополичого будинку. Ймовірно, за участі Священного Синоду, було обрано і затверджено перелік найвідоміших моментів життя чудотворця, які належало увічнити, і вони й стали сюжетами настінних композицій.

На превеликий жаль, ми не маємо можливості насолодитися цими розписами сьогодні, адже будинок митрополита, разом зі Свято-Троїцьким собором і всіма прибудовами, було знищено за часів радянської влади у 1930-х роках [14]. Однак з літературних джерел відомо, що ті розписи мали величезний успіх [13; 11], їх зображення друкували в періодичних виданнях та, ймовірно, з них були зроблені літографії або листівки із зображенням тих сюжетів [8].

Відомі випуски журналу «Нива» за 1911 рік, де знаходимо чотири ілюстрації — малюнки Їжакевича з сюжетами про Іоасафа Белгородського: «Перенесення тіла усопшого св. Іоасафа із Гайворона», «Явлення батьку св. Іоасафа в юному в юному віці, що пророкує життєвий подвиг Святителя», «Молитва св. Іоасафа у могили св. Афанасія, патріарха Константинопольського, Лубенського чудотворця», «Св. Іоасаф, єпископ Белгородський і Обоянський». Вочевидь це варіанти настінних розписів митрополичого будинку. Іван Їжакевич 25 років працював у журналі «Нива» і, звісно, міг надати ці малюнки для друку. Ці ілюстрації є безцінними свідченнями, адже дають змогу упевнитися, що ансамбль розписів митрополичих палат в Белгороді був дивовижним прикладом монументального малярства Івана Їжакевича.

У ЦДАММ в Києві зберігаються ескіз і фотографія деяких композицій, які були розміщені на стінах митрополичого будинку [15]. На це вказують написи на самих роботах.

Перший ескіз — фрагмент розпису покоїв св. Іоасафа, де зображено сцену «Стотридцятирічний старець-священник служить літургію в похідній церкві, а святитель Іоасаф під час літургії молиться у вівтарі». В основу сюжету покладено одно з чудес Іоасафа Белгородського, які описані його онуком, письменником І. Квіткою, у життеписі єпископа.

Ескіз цей дуже схематичний, однак чітко видно, що композиція мала бути розміщеною на напівкруглій площині стіни у верхній частині, а знизу видно два двірні отвори. В центрі композиції бачимо похідну церкву, у вигляді намету, і вівтар. Біля нього, стоячи на колінах, схилив голову стотридцятирічний священник у світлому вбранні. За ним стоїть фігура святителя Іоасафа в чорному вбранні і зі світним німбом над головою. Поруч з ними — три священники в чорному. Також в ескізі на другому плані бачимо пейзаж — стежка і хатинки, а по боках композиції майстер розмістив пишні ялинки. Елементи пейзажу завжди є невід'ємною частиною розписів Їжакевича, він надавав великого значення зображенню природи у своїх творах. Ескіз кольоровий, тому

можна уявити, яким було кольорове рішення, витримане в спокійних теплих коричневих і зелених тонах — теж напрочуд властивих живописній манері майстра. На пізніших літографіях із життєвими сценами св. Іоасафа зустрічаємо цей сюжет, але в дещо видозміненому вигляді. По-іншому розташовані фігури і постать Іоасафа винесена на перший план, старець — на другому, а загальна композиція вже не вписана у півколо, а є прямокутної стандартної форми.

Другий документ — це чорно-біла фотографія з малюнка Їжакевича [9]. На ній представлена сцена, де св. Іоасаф стоїть у церкві, перед ним на троні сидить цариця, а за нею — група священників і простих людей. Сцену скомпоновано у форму квадрифоля. На зображенні є напис: «Из стеной росписи покоев св. Иоасафа. Ижакевич. г. Белгород». Можна припустити, що тут зображений момент із життя святителя, коли він у 1742 році поїхав до Санкт-Петербурга і був удостоєний аудієнції в імператриці Єлизавети Петрівни. Перед нею він вимовив проповідь про любов до Бога і ближнього: «*Как далеко от нас живот вечный*». Єлизавета Петрівна дуже шанувала св. Іоасафа, і саме за її наказом він за два роки був зведений у сан архімандрита та призначений намісником Свято-Троїцької Сергієвої лаври. Цього сюжету нема на пізніших літографіях на тему життя святителя, але надпис на ескізі дозволяє з абсолютною впевненістю стверджувати, що ця композиція була розміщена, або планувався, на стінах митрополичих покоїв.

У фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника зберігається чорно-біла фотографія малюнка, який також трапляється на сторінках журналу «Нива» за 1911 рік. Подвійна композиція постає перед нами і має чіткий підпис і назву. Ліворуч — сцена «Молитва св. Іоасафа біля могили св. Афанасія, патріарха Константинопольського, Лубенського чудотворця». Св. Іоасаф схилився на коліна в молитві перед ракою із постаттю св. Афанасія. Праворуч — сцена останніх відвідин св. Іоасафом батьківського дому, звідки він виходить по сходах схиливши голову: «*Последнее посещение св. Иоасафом родительского дома в Прилуцком уезде, Полтавской губернии*». Так само подвійно ці композиції були подані в журналі «Нива», що дозволяє висунути гіпотезу, що ці дві сцени були і на стінах палат розміщені поруч.

Попри обмежену кількість ілюстративного матеріалу, можна зробити певні висновки стосовно зовнішнього вигляду розписів. Безумовно, найціннішим є авторський ескіз з архівів ЦДАММ. Він наочно показує кольорову гаму, деталі композиції та елементи, які Їжакевич планував зобразити в цій сцені. Чорно-білі ілюстрації з журналу «Нива» — це вже не ескізи. Вони знайомлять нас із завершеним варіантом композицій які, ймовірно, і були розміщені на стінах митрополичих палат. Навіть у чорно-білих зображеннях можна впізнати характерні для Їжакевича живописні прийоми: його манера

написання фігур, м'які, плавні лінії малюнку, типи обличчя. Найвиразніші у Їжакевича завжди очі — глибокі, темні, підкреслені темними тіннями навколо. Завжди в композиціях — увага до деталей інтер'єру, елементів вбрання, наявність пейзажних мотивів. Всі ці ознаки простежуються у досліджуваних зображеннях.

Нам достеменно невідомо, скільки композицій написав Іван Їжакевич на стінах митрополичих палат в Белгороді. З огляду на багатий життєпис святителя припускаємо, що в ансамбль розписів входило не менш як 8–10 сюжетних зображень.

В інтернет-джерелах трапляються зображення, які ілюструють сцени житія і чудес св. Іоасафа Белгородського. Внизу під зображеннями на листівках є друковані тексти до кожного сюжету, виконані дореволюційним шрифтом. Це дозволяє припустити, що вони були надруковані до 1917 року. В ті часи такі листівки були надзвичайно популярні, на них друкували зображення відомих живописних творів, ікон тощо. Наявні ілюстрації на перший погляд поступаються живопису Їжакевича за рівнем майстерності, а крім того, при порівнянні схожих сюжетів (наприкладі композиції «Стотридцятирічний старець-священник служить літургію в похідній церкві, а святитель Іоасаф під час літургії молиться у вітварі») стає зрозуміло, що композиційно ці малюнки дещо відрізняються від авторських композицій Івана Їжакевича. Ці листівки були перевидані у 2011 році з нагоди 100-річчя канонізації св. Іоасафа Белгородського [1], однак лишається відкритим питання: яким було першоджерело зображень на них. Малоімовірно, що існував інший живописний ансамбль на тему життя єпископа Белгородського, з якого друкували листівки. Так само життєпис святителя, складений

І. Квіткою у 1833 році, навряд чи містив такі зображення, адже стилістично вони не відповідають художній манері першої третини XIX століття. Через це найбільш імовірним лишається варіант, що ці листівки все ж були надруковані з тих композицій, які написав Іван Їжакевич на стінах митрополичих палат. Можна зробити припущення, що задля розповсюдження цих зображень новоканонізованого святого Іоасафа і його діянь були зроблені гравюри з тих композицій для подальшого тиражного друку. В такому випадку допускаємо, що якісь дещо страждає і друкована версія не відтворює всієї принакності авторського живопису. Що ж до композиційних відмінностей наявного ескізу від листівки — можливо, ескіз був підготовчим, а на стінах Їжакевич вже зобразив видозмінену композицію, яку бачимо на листівці.

Питання дослідження розписів Іваном Їжакевичем митрополичих палат у Белгороді не може вважатися завершеним. Через брак ілюстративного матеріалу, архівних даних та інших відомостей неможливо відтворити повну картину цього унікального живописного ансамблю. Те, що Іван Їжакевич став творцем нової іконографії св. Іоасафа Белгородського — беззаперечний його успіх. Те, що він створив унікальний цикл житійних розписів — однозначна удача його, як знаного живописця і майстра монументального малярства.

Сьогодні важко дати об'єктивну оцінку цій втраченій пам'ятці, але попри брак матеріалу, можна сміливо стверджувати, що стінопис палат св. Іоасафа в Белгороді був явищем неординарним і видатним. Лише такий майстер, як Їжакевич, в ті часи міг створити великий та водночас цілісний ансамбль монументальних розписів, який отримав високі оцінки сучасників, але, на превеликий жаль, є втраченим.

Література

1. Іоасаф Білгородський. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B0%D1%81%D0%B0%D1%84_\(%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B0%D1%81%D0%B0%D1%84_(%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE)) (дата звернення: 04.04.2023).
2. Святитель Іоасаф, єпископ Білгородський. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/knygy-broshury/zhyttya-svyatyh/svyatitel-ioasaf-jepyskop/> (дата звернення: 14.06.2023).
3. Белгородская старина. Небесный покровитель Святого Белогорья. URL: <https://fonar.tv/article/2020/12/24/belgorodskaya-starina-nebesnyi-pokrovitel-svyatogo-belogorya> (дата звернення: 09.09.2023).
4. Святитель Іоасаф, єпископ Білгородський. URL: <https://www.mgarsky-monastery.org.ua/uk/svyatitel-ioasaf-yeypiskop-byelgorodskij/> (дата звернення: 05.08.2023).
5. Дмитрук М. Белгородский чудотворец. Русская берёза. 2010. № 18. URL: <https://rusbereza.ru/gazeta/2454?page=2> (дата звернення: 16.07.2023).
6. Жевахов Н. Святитель Іоасаф Горленко. Єпископ Белгородский и Обоянский. Киев: Тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1907–1908. Т. 1, 2. 546 с.
7. Український святий Іоасаф Білгородський. URL: <https://www.bogoslov.kharkov.ua/news/6167> (дата звернення: 07.07.2023).
8. Житие святителя Иоасафа, епископа Белгородского. URL: <http://www.pravoslavie.ru/put/050918193240.htm> (дата звернення: 05.06.2023).
9. Жития святых. Святитель Иоасаф, епископ Белгородский, Прилуцкий Чудотворец. URL: <http://hram-nikola.kiev.ua/zhitiya-svyatykh/1585-svyatitel-ioasaf-ep-belgorodskij-prilukskij-chud> (дата звернення: 23.06.2023).
10. Из стеной росписи покоев св. Иоасафа. Фрагмент роспису у м. Білгороді. 1914 // ЦДАМАМ України. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 19. 1 арк.
11. Моши Святителя Иоасафа Белгородского Чудотворца. URL: <https://belfavor.ru/shrines/relics/> (дата звернення: 17.07.2023).
12. Власовський І. Нарис історії української православної церкви. Київ: [б. в.], 1998. Т. 3. 389 с.
13. Нерубенко М. Школа духовної життя. URL: <https://belgorod.bezformata.com/listnews/shkola-duhovnoy-zhizni/14414356/> (дата звернення: 19.04.2023).

14. Нива. Иллюстрированный журнал литературы. 1911. № 37. URL: https://runivers.ru/upload/iblock/bd0/Niva_tom_86_1911.pdf (дата звернення: 30.06.2023).

15. Фрагмент розпису в Білгороді. 1900-ті. // ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Оп.1. Спр. 18. 1 арк.

References

- Belgorodskaya starina. Nebesnyiy pokrovitel Svyatogo Belogorya (2020, December 24). [Belgorod antiquity. Heavenly patron of St. Belgorod]. Retrieved from <https://fonar.tv/article/2020/12/24/belgorodskaya-starina-nebesnyi-pokrovitel-svyatogo-belogorya> [in Russian].
- Dmytruk, M. (2010). Belgorodskiy chudotvorets [The Wonderworker of Bilgorod]. *Russkaya bereza*, 18. Retrieved from <https://rusbereza.ru/gazeta/2454?page=2> [in Russian].
- Frahment rozpysu v Bilhorodi (c. 1900s). [Fragment of painting in Belgorod. 1900s]. TsDAMLМ Ukrainy [Central State Archive-Museum of Literature and Ar of Ukraine]. F. 58. Op.1. Spr. 18. 1 ark. [in Ukrainian].
- Ioasaf Bilhorodskiy (n. d.). [Ioasaf of Belgorod]. Retrieved from [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B0%D1%81%D0%B0%D1%84_\(%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B0%D1%81%D0%B0%D1%84_(%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE)) [in Ukrainian].
- Iz stennoy rospisi pokoev sv. Ioasafa. Fragement rozpysu u m. Bslgorodi. (1914). [The fragment of mural at the Saint Joasaf Metropolitan's Chamber in Belgorod]. TsDAMLМ Ukrainy [Central State Archive-Museum of Literature and Ar of Ukraine]. F. 58. Op. 1. Spr. 19. 1 ark. [in Russian].
- monastery.org.ua/uk/svyatitel-ioasaf-yepiskop-byelgorodskij/ [in Ukrainian].
- Moschi Svyatitelya Ioasafa Belgorodskogo Chudotvortsya (n. d.). [Relics of St. Joasaph of Belgorod the Wonderworker]. Retrieved from <https://belfavor.ru/shrines/relics/> [in Russian].
- Nerubenko, M. (n. d.). Shkola duhovnoy zhizni. K 180-letiyu osnovaniya Svyato-Troitskogo muzhskogo monastyrnya [A school of spiritual life]. Retrieved from <https://belgorod.bezformata.com/listnews/shkola-duhovnoj-zhizni/14414356/> [in Russian].
- Niva (1911). [Illustrated journal of literature], 37, 676. Retrieved from https://runivers.ru/upload/iblock/bd0/Niva_tom_86_1911.pdf [in Russian].
- Sviatytel Ioasaf, yepyskop Bilhorodskiy (2010, August 6). [Saint Joasaph, Bishop of Belgorod]. Retrieved from <https://parafia.org.ua/biblioteka/knygy-broshury/zhyttya-svyatyh/svyatytel-ioasaf-yepyskop/> [in Ukrainian].
- Sviatytel Ioasaf, yepyskop Bilhorodskiy (n. d.). [Saint Joasaph, Bishop of Belgorod]. Retrieved from [https://www.mgarsky-svyatitel.ioasaf.episkop.belgorodskiy.priLUkskiy.chudotvorets\(n.d.\)](https://www.mgarsky-svyatitel.ioasaf.episkop.belgorodskiy.priLUkskiy.chudotvorets(n.d.)). [Saint Joasaph, bishop of Belgorod, Wondermaker from Pryluky]. Retrieved from <http://hram-nikola.kiev.ua/zhi-tiya-svyatykh/1585-svyatitel-ioasaf-ep-belgorodskij-priLUkskij-chud> [in Russian].
- Ukrainskyi sviatyi Ioasaf Bilhorodskiy (2022, December 22). [Joasaph of Belgorod, a Ukrainian saint]. Retrieved from <https://www.bogoslov.kharkov.ua/news/6167> [in Ukrainian].
- Vlasovsky, I. (1998). *Narys istorii ukrainskoi pravoslavnoi tserkvy* [The historical outline of the Ukrainian Orthodox Church], vol. 3. Kyiv: (n. p.) [in Ukrainian].
- Zhevakhov, N. (1907–1908). *Svyatitel Ioasaf Gorlenko. Episkop Belgorodskiy i Oboyanskiy* [Saint Joasaph Gorlenko. Bishop of Belgorod and Oboyan], vol. 1, 2. Kyiv: Tip. Kievo-Pecherskoy Uspenskoj Lavry [in Russian].
- Zhitie svyatitelya Ioasafa, episkopa belgorodskogo (n. d.). [Life of St. Joasaph, bishop of Belgorod]. Retrieved from <http://www.pravoslavie.ru/put/050918193240.htm> [in Russian]

Brei N.

The Lost Monument of Ivan Yizhakevych's Art. Murals of Metropolitan's Chamber in Belgorod

Abstract. The paper raises the issue of studying the history of the prominent monumental painting of the early 20th century—the mural at the metropolitan's chambers in Belgorod by the famous Ukrainian artist Ivan Sidorovich Yizhakevich. All available written, visual and digital sources were reviewed in order to study the history of the monument. An art analysis of the illustrative material was performed.

The paper aimed to find and systematize all available materials on the issue, and in addition, after analyzing all the available material, to make a probable reconstruction of the monument's appearance, components, and most importantly, to highlight the role of Ivan Yizhakevich in creating this mural.

During the work, a considerable source base, historical information and a significant body of literature were reviewed. The conclusions hypothesize the composition of the ensemble of murals at the Metropolitan's Chambers, outline the history of its creation, the role and guiding principles of Ivan Yizhakevych during his work on this wall painting. By searching and systematizing the available information about the ensemble of paintings of the Metropolitan's Chambers in Belgorod, the value and uniqueness of Ivan Yizhakevych's work as a prominent master of monumental painting has been proven.

Keywords: painting, religious painting, Belgorod, sacred painting, Saint Ioasaph, murals, Ivan Yizhakevych.

Стаття надійшла до редакції 18.07.2023

Олексій Роготченко

Доктор мистецтвознавства, професор, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: rogotchenko2007@ukr.net | orcid.org/0000-0003-4631-8260

Oleksii Rohotchenko

Doctor of Art Studies, Chief Research Fellow, Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

Олександр Крюк

Викладач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка

e-mail: o.kriuk@kubg.edu.ua | orcid.org/0000-0001-8908-7090

Oleksandr Kriuk

Teacher, Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University

Іван Віцько — знаний новатор формотворення і декорування фарфору України

Ivan Vitsko: A Well-Known Ukrainian Innovator of Porcelain Shaping and Decorating

Анотація. Художня кераміка України другої половини ХХ — початку ХХІ століть позначена синтезом традицій народного мистецтва та інноваційних технологічних здобутків. Визначено, що у період стрімких політичних і соціокультурних змін відбувалися й трансформації декоративно-прикладного мистецтва, зокрема тонкої кераміки. Виявлено, що однією з ключових персоналій, яка збагатила вітчизняний фарфор, був Іван Михайлович Віцько. Нині необхідно розкрити культурну спадщину майстра, джерела інспірації його творчих пошуків і експериментів у виробництві тонкостінних творів.

Ключові слова: тонка кераміка, фарфор, декоративно-прикладне мистецтво, Україна, друга половина ХХ — початок ХХІ століть.

Постановка проблеми. Вагому роль у розвитку і збагаченні художньої кераміки України другої половини ХХ — початку ХХІ століття мала діяльність митця-кераміста Івана Віцька, який був відомий своїми сміливими експериментами з формотворенням та техніками декорування. Вирізнявся він і унікальним вмінням поєднувати традиційні мотиви народної художньої кераміки та інноваційні способи оформлення виробів. Крім того, твори І. Віцька втілювали синтез гармонії естетичних і утилітарних характеристик тонкостінного посуду. Тому цілком зрозуміло, що його здобутки і вплив на мистецтво вітчизняного фарфору є цінними для декоративно-прикладного мистецтва України. Залишається актуальним висвітлення і виявлення основних віх діяльності знаного кераміста та виявлення джерел інспірації стилістичних рішень дизайну столових сервізів, виконаних у період 1960–1980-х років.

Аналіз досліджень і публікацій. Сьогодні існує чимала кількість розвідок зарубіжних і вітчизняних науковців, які розглядали творчість Івана Михайловича Віцька. Утім, більшість інформації є вузько сфокусованою, здебільшого на його біографії або репрезентації його спадщини у контексті діяльності Полтавського фарфорового заводу. З цієї причини виникає необхідність розкрити тонкощі мистецького спадку художника, визначити основні аспекти, які зумовили його новаторство у формотворенні і декоруванні фарфорового посуду періоду другої половини ХІХ — початку ХХ століть.

Безумовно, вартє уваги дослідження доктора мистецтвознавства О. Шкільної, в якому авторка охоплює, крім хронології життєвого шляху митця, його технологічні інновації у продукуванні кераміки та її значення на тлі українського та європейського мистецтва. Стислий життєпис майстра містять окремі публікації В. Ханка, які репрезентовані у періодиці та довідкових словниках, присвячених мистецтву Полтавщини. Унаочнюють художній спадок Івана Михайловича й окремі каталоги фарфору-фаянсу України, зокрема 1983 року видання — про творчість Івана Віцька, та 1989 року видання, в якому описано здобутки провідних керамістів і художників Полтавського фарфорового заводу.

Попри змістовність окреслених літературних джерел, у характеристиці творчої діяльності і спадщини майстра залишають незаповнені інформативні ніші. У зв'язку з цим виникає необхідність поглиблення низки питань, зокрема виявлення основних аспектів новаторства у підході І. Віцька до декорування фарфору.

Мета і завдання статті полягають у розкритті джерел інспірації нетривіальних технологічних і художніх рис тонкостінних виробів Івана Михайловича Віцька, визначенні специфіки формотворення і декорування фарфору майстра.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вагомість постаті Івана Михайловича Віцька у вітчизняному декоративно-прикладному мистецтві важко переоцінити. Знаний майстер фарфору другої половини ХХ — початку ХХІ століть був

членом Національної спілки художників (1961), народним художником України (1996), Лауреатом премії ім. К. Білокур (2004). Щоб осягнути багатогранність його таланту і зрозуміти значущість пошуків-відкриттів у мистецтві тонкої кераміки, слід окреслити окремі періоди його творчості й життя.

Так, уже з раннього дитинства майбутньому майстру були притаманні захоплення живописом і хист до малювання. Справжнє зацікавлення керамічним ремеслом зародилося завдяки спогляданню за діяльністю місцевого умільця Степана, який віртуозно і швидко міг виконати глиняний глечик чи макітру. Спостереження юного І. Віцька спонукали до захоплення декоративно-прикладним мистецтвом. І хоча освітній шлях І. Віцько розпочався з іншої спеціалізації, вже на останньому році навчання завдяки своїм початковим художнім вмінням він вдало перевівся до Кременчуцького ремісничого художнього училища.

У цьому закладі майбутній новатор-керамік не тільки примножував своє захоплення означеними видом мистецтва, а й опанував основи технологій виконання виробів і способів їхнього оформлення. Саме у цьому училищі, на штукатурно-декоративному відділі, І. Віцько вивчив методи застосування фарб і покриттів. Ази ремесла уможливили подальший вступ у Миргородський керамічний технікум для продовження шляху розширення знань і вдосконалення вмінь у окресленій галузі [1, с. 9].

Попри те, що в цей проміжок часу в Миргородському технікумі проводився набір тільки на другий курс, здібному юнаку посміхнулася удача — прийняти на навчання до означеного закладу допоміг тодішній директор, Іван Никанорович Лук'яненко. Так І. Віцько, склавши всі іспити, був успішно переведений на другий курс. Надалі у процесі навчання вагомому роль у формуванні особистості митця мав тогочасний видатний кераміст і викладач Миргорода Микола Миколайович Писанко [8]. На останнього І. Віцько взурався у творчій діяльності, збагачував й удосконалював досягнення наставника у мистецтві фарфору, а згодом наслідував і у викладанні.

Загалом, під час навчання Іван Віцько осягнув теорію і практику орнаментів і шрифтів, вивчав загальну історію мистецтва і розширював своє бачення дизайну. Таким чином, він увібрав усі знання й навички, яких навчали у керамічному технікумі і які вже за кілька років проявилися у його ранніх роботах.

Працюючи технологом з оформлення фарфорових виробів на Баранівському фарфоровому заводі, митець продовжував мистецьку освіту у Львівському інституті декоративного та прикладного мистецтва. Там він проходив навчання під керівництвом таких видатних майстрів своєї справи, як В. Манастирський, І. Севера, І. Скобало.

Крім оволодіння і поглиблення академічного професійного підґрунтя, у цей проміжок часу Іван Віцько захопився традиційним мистецтвом Гуцульщини. Краєвиди Західної України, розписані кахлі і керамічний посуд, місцева орнаментика у майбутньому надихнуть його на оригінальні дизайнерські рішення виробів [5; 7; 9]. Так, одним із ранніх творів був чайний сервіз, який виставляли на експозиції в Києві і який отримав срібну медаль ВДНГ (1958).

Ранні новаторські вироби автор створив ще під час навчання у Львівському інституті декоративного та прикладного мистецтва. Частина з них вдало охарактеризовує у своїй публікації «Пам'яті славетного майстра українського фарфору, Народного художника України Івана Михайловича Віцька» О. Школьна, зокрема чайний сервіз «Антонівка» (1958), чайно-кавово-столовий гарнітур «Баранівка-58» (1958), сервіз «Соняшники» (1959) [8; 9].

Перший згаданий комплект успішно демонстрували на міжнародних виставках у Нью-Йорку, Марселі, Брюсселі. Натомість останній згаданий сервіз є втіленням довершеності форм, гармонійної комбінації рослинних мотивів, лаконічних орнаментальних пазів і вишуканих золочених елементів. Ці характеристики і досі вирізняють цей набір в експозиції Національного музею декоративного мистецтва України.

Проте найяскравіше відобразилися нетривіальні уміння володіння матеріалом і сучасні погляди Івана Михайловича під час перебування на Полтавському фарфоровому заводі [2]. Вже з досвідом роботи на Баранівці майстра було запрошено на нове підприємство. Саме у продукуванні фарфору означеного осередку виявилася уся багатогранність митця-кераміста І. Віцька.

Взорування на досягнення формотворення європейських тонкостінних виробів, унікальне адаптування й модернізація рослинної, антропоморфної і орнітоморфної орнаментики, захоплення українськими традиційними мотивами були характерні для фарфору роботи І. Віцька [4].

Натомість використання удосконалених і абсолютно нових технік декорування підглазурними солями, «кракле» із золотом, сірого люстру з кракелюрами, впровадження складних деколей із застосуванням золота підняли твори І. Віцька на новий новаторський щабель у царині вітчизняного декоративно-прикладного мистецтва.

Нетривіальне рішення складних форм і способів їхнього оздоблення демонструють вазы майстра 1967–1972 років. Оригінальність виробів полягає в тому, що риси посудин тяжіли до фарфорового і металевого посуду європейського походження за силуетом, проте цілісний образ був суто народним витвором мистецтва. Довершеність ємностей доповнює гармонійно вписане декорування із зображенням пшениці, якому притаманна орнаментальна геометризованість [3; 6]. Авторську манеру І. Віцька репрезентує й використання вишуканої деколі з золотом.

Оригінальний погляд майстра втілює й знаний фарфоровий сервіз для галушок 1972 року. Цей набір є перлиною його творчості, оскільки поєднує у собі утилітарність кожного предмета, продуманість формотворення і унікальність дизайну. Останній вдало транслює і синтезує європейські та українські тенденції оформлення фарфору другої половини ХХ століття [3].

Так, означений сервіз для галушок складається з 18 традиційних предметів. Серед них такі складові, як макітра для галушок з накривкою, чотири ємності для спецій, одна велика та шість маленьких посудин для сметани, порційні миски для галушок. Усі предмети описаного сервізу репрезентовані витонченими збалансованими формами білосніжного фарфору, які немов апелюють до досягнень провідних мануфактур Австрії й Англії. Окрасою набору є декорування золотом, яке центричним вінцем довершує унікальний комплект.

Натомість декоративні блюда 1988 року «3 павичем» і «Синій птах» є сучасною реплікою традиційного українського орнаменту. Класичний мотив орнітоморфних і рослинних зображень вдало трансформований в обрисах нової тонкостінної ємності. Збагачує образ всього сервізу обраний автором гармонійний кобальтовий колорит.

Цікавим поєднанням ледь відчутних місцевих орнаментів і модерного дизайну посудин є сервіз для мокко (1982–1983). Декорування цього комплексу лише ледь апелює до побудови композицій візерунків Гуцульщини, натомість золочені елементи й ошатність форм є оновленим відходом до дизайну вітчизняного фарфору [3; 8].

Яскравим продовженням технологічних експериментів і нетривіального синтезу корпусів ємностей і оздоблення були твори «Золотистий» (1976); сервіз для галушок «Традиційний» (1967, 1972); набір чайників «Софія Київська» (1980, 1981, 1982); вази «Гуцули» (1962), «Колос» (1979), «Будівництво» (1982); композиції «Трипілля» (1998), «Каплички» (2000) [4].

Відомо, що крім художньої діяльності, І. Віцько займався й викладанням, зокрема у Миргородському керамічному технікумі, Полтавському педагогічному університеті та Полтавському технічному університеті. Завдяки цьому новаторські ідеї славетного митця-кераміста не замикалися тільки на його творчій спадщині, а й отримали поширення у проєктах фарфору-фаянсу його учнів.

Висновок. Таким чином, у період 1950–1980-х мистецтво кераміки України було збагачено здобутками провідного майстра фарфору Івана Михайловича Віцька. Митець виконував свої твори, ґрунтуючись на досягненнях європейських виробників порцеляни та художнього металу, взорувався на місцеві традиції орнаментики, вдало синтезував естетичні характеристики виробів і їхні функціональні можливості. Непересічні вміння І. Віцька були неодноразово відзначені низкою нагород, а твори постійно експонували на всесвітніх художніх виставках, деякі й сьогодні зберігаються у приватних і державних колекціях тонкостінної кераміки.

Вагомим технологічним досягненням І. Віцька було удосконалення методів декорування фарфору, зокрема з використанням підглазурних солей і впровадженням складних деколей із застосуванням золота. При цьому уточнюються різні джерела інспірації творчості видатного автора, серед яких — фарфор англійського, австрійського і французького походження, орнаментика кераміки Гуцульщини й краєвиди Західної України, наставницький вплив М. Писанка. Завдяки такому багатству й різноплановості взорування Івана Віцька він створив самобутні тонкостінні твори, які втілювали гармонію рис фарфорового посуду провідних європейських мануфактур і характеристики народного декоративно-прикладного мистецтва України, що репрезентувало новий рівень вітчизняного фарфору в Європі і світі.

Література

1. Віцько В. В. Життєвий і творчий шлях народного художника України Івана Михайловича Віцька. Дипломна робота. Полтава, 2005. 70 с.
2. Зіненко Т. М. «Порцеляновий слід» у житті і творчості художника Івана Віцька // Тези 73-ї наукової конференції професорів, викладачів, наукових працівників, аспірантів та студентів університету. 21 квітня — 13 травня 2021 р. / Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка». Полтава, 2021. Т. 2. С. 145–147.
3. Зіненко, Т. М. Полтавська школа художньої кераміки у культуротворчому становленні регіону: Досвід, реалії, перспективи // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2010. Вип. 7. С. 52–55.
4. Кара-Васильєва, Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках «великого» стилю. Київ: Либідь, 2005. 280 с.
5. Ковальчук О. Народний художник України, майстер Українського фарфору. URL: <https://www.calameo.com/read/0062304712c5445e8d22a> (дата зверення: 15.09.23).
6. Ханко В. Віцько І. М. // Мистецтво України: енциклопедія: у 5 т. / редкол.: А. В. Кудрицький (відп. ред.) [та ін.]. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. Т. 1. С. 357.
7. Ханко В. Порцеляна Івана Віцька // Артания. 1996. № 2. С. 79.
8. Ханко В. Дух порцеляни Івана Віцька // Образотворче мистецтво. 2000. № 1/2. С. 92–93.
9. Школьна О. В. Пам'яті славетного майстра українського фарфору, Народного художника України Івана Михайловича Віцька // Праці Центру пам'яткознавства. Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2014. Вип. 26. С. 231–246.

References

- Kara-Vasylijeva, T. & Chehusova Z. (2005). *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX stolittia: u poshukakh "velykoho" styliu* [Decorative art of Ukraine of the 20th century: in search of a "major" style]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Khanko, V. (1995). Vitsko I. M. [Ivan Vitsko]. In *Mystetstvo Ukrainy: Entsyklopediia*, vol. 1 (p. 357). Kyiv: "Ukrainska entsyklopediia" im. M. P. Bazhana [in Ukrainian].
- Khanko, V. (1996). Portseliana Ivana Vitska. [Porcelain of Ivan Vitsko]. *Artaniya*, 2, 79 [in Ukrainian].
- Khanko, V. (2000). Dukh portseliany Ivana Vitska [The spirit of Ivan Vitsko's porcelain]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 1/2, 92–93 [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2020). *Narodnyi khudozhnyk Ukrainy, maister Ukrainshkoho farforu* [People's Artist of Ukraine, the master

- of Ukrainian porcelain]. URL: <https://www.calameo.com/read/0062304712c5445e8d22a> [in Ukrainian].
- Shkolna, O. (2014). Pamiati slavetnoho maistra ukrainskoho farforu, Narodnoho khudozhnyka Ukrainy Ivana Mykhailovycha Vitska. [In memory of the famous master of Ukrainian porcelain, People's Artist of Ukraine Ivan Mykhailovych Vitsk]. *Pratsi Tsentru pamiatkoznavstva*, 26, 231–246 [in Ukrainian].
- Vitsko, V. (2005). *Zhyttievyyi i tvorchyyi shliakh narodnoho khudozhnyka Ukrainy Ivana Mykhailovycha Vitska* [Life and creative path of the People's Artist of Ukraine Ivan Mykhailovych Vitsko]. Poltava: (n. p.). [in Ukrainian].
- Zinenko, T. (2010). Poltavska shkola khudozhnoi keramiky u kulturotvorchoomu stanovleni rehionu: Dosvid, realii, perspektivy [Poltava School of Artistic Ceramics in the cultural formation of the region: Experience, realities, prospects]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*, 7, 52–55.
- Zinenko, T. "Portselianovyi slid" u zhytti i tvorchosti khudozhnyka Ivana Vitska ["Porcelain mark" in the life and work of the artist Ivan Vitsko]. In *Tezy 73-yi naukovoï konferentsii profesoriv, vykladachiv, naukovykh pratsivnykiv, aspirantiv ta studentiv universytetu. 21 kvitnia — 13 travnia 2021 r.*, vol. 2 (pp. 145–147). Poltava: (n. p.) [in Ukrainian].

Rohotchenko O., Kriuk O.

Ivan Vitsko: A Well-Known Ukrainian Innovator of Porcelain Shaping and Decorating

Abstract. During the second half of the 20th century, art ceramics in Ukraine is characterized by a synthesis of tradition and innovative technological achievements. It was determined that during the period of rapid political and socio-cultural changes, the transformations of decorative and applied art, in particular the art of ceramics, occurred. Ivan Mykhailovych Vitsko was one of the key personalities enriching Ukrainian porcelain. Investigating his cultural heritage and his experiments in the production of porcelain attests the relevance of the issue. Among the main achievements of I. Vitsko are the use of improved and completely new techniques of decorating with underglaze salts, "crackle" with gold, gray chandelier of the "crackle" type, the introduction of complex decals with the use of gold raised the works of this master to a new level of quality. It was established that the artist performed his works based on the achievements of European porcelain manufacturers, looked up to local traditions of ornamentation, and successfully synthesized the aesthetic characteristics of the products and their functional potential. It was determined that the author's innovative works include a tea set (1958), a tea and coffee set "Baranivka-58" (1958), the sets "Sunflowers" (1959), "Golden" (1976), the set for galushky "Traditional" (1967, 1972), the set of teapots "Sofia of Kyiv" (1980, 1981, 1982), and vases (1967–1982).

The aim of the paper is to reveal the non-trivial technological and artistic features of the works of Ivan Mykhailovych Vitsko, created in the 1950s–1980s, and to determine the influence of his work on the general level of development of Ukrainian ceramic art.

Keywords: fine ceramics, porcelain, applied arts, Ukraine, the second half of the 20th and early 21st centuries.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2023

Сюй Десінь Xu Dexin

Аспірант, Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського

Postgraduate student, Tchaikovsky National Music Academy
of Ukraine

e-mail: borys06081967@gmail.com | orcid.org/0009-0004-0457-0550

Особливості виконавських принципів і прийомів Артура Шнабеля у фортепіанних сонатах Людвіга ван Бетховена

The Principles and Techniques of Artur Schnabel's Performance of the Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven

Анотація. Фортепіанні сонати Людвіга Ван Бетховена (1770–1827) представляють найвищі здобутки віденських класиків у просторі сучасного фортепіанного виконавства. Складність сценічного прочитання та їхня глибина потребують вивчення композиторського тексту з опорою на виконавську специфіку. Дослідження особливостей фортепіанної сонатної творчості Л. ван Бетховена на прикладі виконавських версій А. Шнабеля, одного з найвидатніших піаністів ХХ століття, збагачує сучасні уявлення про стилістику фортепіанної творчості Бетховена. Серед завдань статті — охарактеризувати жанрово-стилістичні особливості сонатної творчості Л. ван Бетховена, дослідити виконавські особливості сонатної творчості німецького композитора на прикладі інтерпретації А. Шнабеля.

Інтерпретаціям А. Шнабеля сонат Л. ван Бетховена не притаманний раціоналістичний підхід. Його гра має романтичні ознаки за силою і глибиною відчуттів, проте класична за співмірністю виражальних засобів. Його виконання вражає своєю філософсько-епічною спрямованістю. У музичному часопросторі композиції для нього особливо важливим є індивідуальний підхід до інтонування речитативів, прочитання каденцій, специфіки синкопування, тих стилістичних компонентів гри, які формують індивідуальне авторське прочитання музики композитора. А. Шнабель будує концепції Бетховена на основі цілісності, відштовхуючись від епічних характеристик його творчості.

Ключові слова: сонатний цикл, стилістика клавірної гри, фортепіанне виконавство Артура Шнабеля, 32 сонати для фортепіано Л. ван Бетховена, авторська концепція, музична інтерпретація.

Постановка проблеми. Фортепіанні сонати Людвіга ван Бетховена (1770–1827) є одним зі зразків найвищих здобутків віденських класиків у просторі сучасного фортепіанного виконавства. На їхню появу, образний зміст і музичну мову вплинули як життєві обставини творця, так і опуси, створені композитором паралельно з цією жанровою групою. Складність сценічного прочитання та їхня глибина потребують вивчення композиторського тексту з опорою на виконавську специфіку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Написання статті зумовлене необхідністю вивчення та аналізування наукових праць, у яких висвітлено особливості життєвого та творчого шляху Л. ван Бетховена — П. Беккера [1], Р. Роллана [7]; збірка наукових статей «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Бетховен — terra incognita» [6];

досліджень про жанрово-стильові, формотворчі та стилістичні риси бетховенської фортепіанної музики — Н. Горюхіна [2], А. В. Магх [13]; праць з теорії та практики фортепіанного виконавства з проблем сценічного втілення фортепіанного доробку видатного німецького композитора — Н. Кашкадамова [3], В. Москаленко [5], С. Розен [14]; досліджень про специфіку виконавської майстерності А. Шнабеля — К. А. Arrau [9], Glock W [12], Saerchinger C. [15]; та праць самого А. Шнабеля [16–18].

Мета статті: розкрити особливості сценічного прочитання фортепіанних сонат Л. ван Бетховена на прикладі виконавської творчості А. Шнабеля.

Завдання статті: охарактеризувати жанрово-стилістичні особливості сонатної творчості Л. ван Бетховена і виконавські особливості сонатної творчості німецького композитора на прикладі інтерпретації А. Шнабеля.

Виклад основного матеріалу. Для світового фортепіанного виконавства спадщина Л. ван Бетховена — виняткове явище, у програмах кожного концертуючого піаніста є історичні програми з творів уславленого німецького композитора. Незважаючи на те, що майже усе XIX століття було позначене впливами спадщини Бетховена, фортепіанна музика композитора так і не отримала розлогого виконавського втілення, свого довершеного стилістичного та акустично-звукового образу. На зламі XIX–XX століть склався доволі контрастний підхід до інтерпретації сонатної спадщини Бетховена: його грали або патетико-драматично, або академічно вихолощено. Пов'язано це було насамперед не лише з концертною діяльністю, смаками тодішньої публіки, а й з педагогічними настановами тієї епохи.

XX століття кардинально змінює ці уявлення. З цього приводу А. Корто емоційно зазначав, що «Бетховена не можна грати просто, його потрібно щоразу заново відкривати» [10, с. 44]. Саме під таким гаслом формувалася фортепіанна бетховеніана упродовж століття, щоразу відкриваючи нові можливості у прочитанні віденської спадщини. Покажемо у цьому річизні є звернення до фортепіанної музики Бетховена видатного австрійського піаніста А. Шнабеля, який вважав цей доробок «благодатним для найсміливіших втілень у сценічній практиці» [18, с. 12]. Сонатні цикли Л. ван Бетховена не обминули у своїй творчості жоден з видатних піаністів нової доби, а багато хто охопив його творчість повно й ґрунтовно. Про це свідчать звукозаписи 32 сонат у XX столітті, здійснені А. Шнабелем, В. Бакгаузом, В. Кемпфом, К. Аррау, П. Бадура-Шкодою, М. Грінбергом, В. Гізекінгом, Е. Гігельсом, С. Ріхтером, А. Бренделем та іншими видатними виконавцями.

Відомо, що Л. ван Бетховен активно вдосконалював акустичні можливості інструмента. У пошуках свого авторського тембро-фонічного звучання роялю композитор активно зісталяв далекі регістри, щедро використовував масивну акордику, багатопланову фактуру, темброво-інструментальні прийоми, експериментував з педаалю. Бетховенська виражальність кардинально ламає тогочасні уставлені уявлення про фортепіанну гру. Вже у першій сонаті композитора простежується протиставлення рис камерності XVIII століття авторським уявленням про оркестровість звукового простору клавіру. Діапазон звучання інструмента для композитора був занадто тісним, і саме принцип розширення виражальних меж рояля є мірилом, що відповідає його творчим уявленням про фортепіано як сольний інструмент.

Потрібно додати, що майже всі риси авторського вислову, які згодом будуть характерні для симфоній, композитор спочатку кристалізував у процесі написання фортепіанних сонат. Наприклад, друга частина Сонати № 12 та друга частина Симфонії № 3 — траурний марш, у Сонаті № 23 та у Симфонії № 5 він використовує принцип стирання кордонів між частинами. Деякі сонати

немовби передбачають появу нових жанрів — I частина Сонати № 14 споріднена з жанром ноктюрну, а II частина Сонати № 25 — побудовані на жанрі «пісні без слів».

Іншою знаковою особливістю бетховенівської стилістики є динаміка, її контрастність. Типовими рисами індивідуальної стилістики вислову стали для композитора динамічні прийоми викладу фактури — розширення динамічних меж, різнобічне акцентування, поступальне *crescendo*, яке в кульмінації приводить до появи раптового *piano* та ін. схожих моментів. Композитор широко застосовує нові технічні вдосконалення конструкції сучасного йому *hammerklavier*, спрямовані на збагачення динамічного діапазону звучання. Так, в автографах фортепіанних сонат композитор деталізовано окреслює зміни сили звучання інструменту, достатньо ретельно позначає також спади й посилення напруження, обумовлені мелодичним або гармонічним розвитком музичної тканини.

Виняткового значення надавав Л. ван Бетховен акцентуванню. На цей компонент стилістики гри звертали увагу багато його сучасників, відзначаючи три особливості необхідні для вдалого виконання його творів — вільне положення рук і корпусу, проінтонована на *legato* фактора та увага до акцентування. Як виконавець, «Бетховен використовував ці прийоми частіше, ніж інші піаністи» [13, с. 32].

Одним із важливих елементів його виконавської стилістики є акцентування затримань, особливо малих секунд у наспівних мелодичних епізодах. Завдяки цьому гра набувала характерних бетховенівських рис, відмінних від усталених прийомів тогочасної клавірної гри. В автографах композитора акцентуються такі типи «нестійкості»: мелодичні (хроматизми), гармонічні (дисонанси) та ритмічні (слабкі долі, синкопи). Для бетховенівських сонат акцентування дисонансів і хроматизмів — це спосіб посилення емоційної напруженості, де саме акцентування слабких долей спрямоване на розкриття своєрідності дії, специфіки танцювального руху та інших характерних виражальних компонентів.

Велику увагу Бетховен приділяв артикуляції, ретельно нотуючи її у тексті. Авторські вказівки артикуляції дають можливість виконавцю скласти ясне уявлення про композиторський задум з його чіткою реалізацією у процесі інтерпретації твору. Артикуляційна виконавська технологія у Бетховена позначена певною свободою вибору, проте лише в межах однієї шкали артикуляції. До того ж композитор власноруч позначає у тексті ті випадки, коли хоче урізноманітнити артикулювання фрази. У комплексі бетховенських виражальних засобів артикуляція як стилістичний прийом є різною за наповненням та роллю у музичному полотні, проте чи не найважливішою, бо саме вона об'єктивує уявлення про звучання фортепіанного Бетховена.

Відповідно до змін, що відбулися в трактуванні музики Л. ван Бетховена упродовж XX століття,

простежується розвиток самого фортепіанного виконавства. На початку ХХ століття характерно було виконувати бетховенські сонати пристрасно, у романтичному ключі. Цю позицію втілював на сцені Ежен д'Альбер, учень і послідовник Ф. Ліста. Натомість Ф. Бузоні та С. Рахманінов створювали яскраво-образні сецесійні інтерпретації бетховенських сонат.

У 1930–1940-х роках в європейському виконавстві переважали академічні тенденції з характерною для них суворою темпоритмічною стабільністю, ясністю інтонавання фактури й фраз. Прикладом такого трактування є творчість австрійського піаніста А. Шнабеля. В інтерпретаціях бетховенівських фортепіанних сонат піаністові вдалося віднайти, передати та загострити саме ті стилістичні компоненти музики композитора, в яких він сміливо передбачив парадокси піанізму майбутнього. Насамперед це твердження стосується масштабу його опусів, коли «думки Бетховена розростаються далеко за межі фортепіанної виражальності. Із дзвоном рвуться струни, і видається, ніби під руками демонічного віртуоза рушиться інструмент, який здатен дати лише віддалений натяк на те, чого добивається від нього творча воля артиста» [1, с. 46].

У надрах австрійської піаністичної школи завжди зберігалось живе відчуття традицій ХVIII століття, що у ХХ столітті сповна відобразилося у виконавському в мистецтві талановитих особистостей, таких як А. Шнабель (в першій половині століття), П. Бадура-Шкода та А. Брендель (у другій половині). Потрібно додати, що Артур Шнабель був не лише видатним австрійцем інтерпретатором бетховенівської фортепіанної спадщини, а й прямим спадкоємцем бетховенівської педагогічної традиції.

В інтерпретації А. Шнабелем циклу з 32 сонат Бетховена простежуються особливі риси у зверненні до спадщини німецького композитора — глибоко індивідуальне інтонавання, схвильованість у драматичних епізодах та глибока авторська інтимність у ліричних частинах. Причому піаніст трактував фортепіанну спадщину Л. ван Бетховена завжди різнопланово — Соната № 32, ор. 111 вражає в його інтерпретації широтою задуму, драматизмом в першій частині та тонким відчуттям інтонаційної природи звуковедення в другій, а, скажімо, Соната № 31, ор. 110 інтерпретується піаністом з тонким ліричним чуттям, увагою до інтонаційної пісенності. Серед його виконавських засобів і прийомів гри бетховенських сонат домінують увага до контрастів, організуюча дія рівномірного акцентного ритму і симфонічна повнота фортепіанного звучання. Слід визнати, що у створенні трактування такого типу А. Шнабель досяг вражаючих результатів, що чітко простежується у реакції бетховенських сонат, здійсненої цим видатним майстром.

Звернення А. Шнабеля до редагування як особливо-го способу розуміння творчості Бетховена вкладаються

у цілісну систему, адже значна кількість коментарів, міркувань у його редакції свідчать про системне уявлення про задум композитора. Піаніст через досконале вивчення мовних та ритмічних формул Бетховена намагався знайти ключ до пізнання природи його стилю та допустимих меж у виконавському процесі.

Вивчення редакції 32 сонат Л. ван Бетховена А. Шнабеля повертає нас до постановки важливого питання про свободу інтерпретації та про межі цієї свободи. Виконавські вказівки композитора, незалежно від їхньої деталізації, завжди варіативні і тому можуть прочитуватися по-різному у виконавській практиці. А. Шнабель високо цінував індивідуальний підхід у прочитанні музики, вважаючи, що мистецтво інтерпретації вимагає від виконавця не лише уяви, а й сміливості. Виконавська творчість та редагування в комплексі створили для А. Шнабеля відчуття внутрішньої незалежності та свободи втілення задуму. По суті, завдяки досконалому вивченню композиторського тексту 32 сонат він створив свій авторський концепт прочитання бетховенівського задуму.

Показовим є втілення бетховенських жанрово-стилістичних компонентів А. Шнабелем у Сонаті № 7 D-dur, ор. 10 № 3. Піаніст виконує цей цикл надзвичайно щиро, з певною імпульсивністю у втіленні яскраво-контрастні образів-станів. У першій частині *Presto* переважає піднесений настрій. Його створює вже перше чотиритактове проведення головної партії, що звучить не лише артикуляційно легко та швидко, а й, всупереч позначенням автора, з відчутним *crescendo* та *accelerando*, що спрямовані до кінцевого наголосу-акценту. Цей векторний рух вперед дає про себе знати й у кожному наступному реченні головної партії, а також в усіх тих розділах частини, де домінує швидкий рух. Виразно контрастує до цього настрою побічна партія. Світла за характером і наспівна за голосоведенням, насажена ранньокласичними рисами у своєму становленні, вона відрізняється від іншого матеріалу передовсім більш спокійним і врівноваженим характером руху. Контрастна лірика побічної партії у грі А. Шнабеля тонко відтіняє загальну схвильованість першої частини, її життєрадісну піднесеність. Темп першої частини стійкий, сталою пульсацією пронизує головну й побічну партії, розробку та репризу. Виконанню А. Шнабеля властива велика пружність і ясність штриха, гострі й легкі мобілізуючі метричні акценти, чіткі динамічні співставлення — інструментальна зорієнтованість піаніста у трактуванні фортепіанної фактури.

Протилежна за образно-значеннєвим насаженням до першої друга частина сонати — *Largo e mesto*, сповнена в інтерпретації А. Шнабеля невимовного внутрішнього смутку. Це своєрідний трагічний монолог. Ритм скорботної ходи особливо відчутний вже від початку частини. А. Шнабель опукло показує логіку мелодики, яка планомірно й спрямовано розгортається

до кульмінації. У коді помітне деяке прискорення — усі її вісім фігураційних тактів сприймаються як одне ціле. І лише в заключній кодетті з'являється інтонація філософського роздуму.

Важливою характеристикою задуму А. Шнабеля є характер руху. Піаніст обирає надзвичайно повільний темп, через що вимова окремих вісімок мелодії стає скандованою і часто переривається драматичними зупинками. Ця мовно-речитативна виразність унеможливає будь-яку розміреність руху, перериває його експресивними відтяжками, надає ледь помітної активності у розгортанні музичної тканини, підкреслюючи при цьому важливі для змісту звуку й мотиви. У трактуванні А. Шнабеля *Largo e mesto*, без сумніву, є головним розділом сонатного циклу. Ця драматургічна особливість прочитання глибоко вкарбовується в уяву слухача та справляє значний вплив на сприйняття інших частин та циклу загалом.

Третя частина *Allegro* написана в жанрі менуету. У контексті розгортання класичного сонатного циклу вона закономірно має привнести у загальну драматургічну канву твору образи просвітлення, проте сам настрої лишається стриманим, без відкритих екстравертних характеристик дії. Характер її інтерпретації А. Шнабелем можна визначити як *consolation* — втіха після горя. Рух розмірений, манера інтонування швидше наспівна, аніж танцювальна. Проте вже в *Trio* загострення виконавцем метричних акцентів спрямоване на створення іронічного характеру звучання.

Фінал *Rondo, Allegro* відроджує у своїх епізодах чітку, веселу і ясну моторику впевненого швидкого руху. Артистичне володіння А. Шнабелем динамічно-виразними характеристиками гри дозволяє піаністові надзвичайно переконливо втілити переходи від розмовних, до запитальних та розповідних реплік рефрену, його рвучких та грайливих епізодів.

Загалом *Соната D-dur* звучить наскрізно цілісно, де в основу єдності частин покладено активний бетховенівський тонус, його мужній і рішучий характер. Основним чинником об'єднання частин сонати у єдиний організм інтерпретації є організуючий ритм. Розмірений рух ходи, що нівелює будь-яку примхливість чи емоційну невірноваженість, стає об'єднавчим елементом всіх частин сонати.

Значимо, що спорідненість виконавського мистецтва А. Шнабеля і бетховенівського композиторського задуму 32 сонат одразу привертає увагу. Близькими за духом є ці два художні світи: енергія, пружність інтонаційного жесту піаніста неначе споводовані напористою динамікою становлення бетховенівських тем. Опрацювання матеріалу «крупними штрихами», виважена простота виразальних засобів, ораторська спрямованість вислову — органічні властивості музичного мислення і видатного німецького композитора, і виконавського мистецтва австрійського піаніста.

Висновки. Загалом інтерпретаціям А. Шнабеля сонат Л. ван Бетховена не притаманний раціоналістичний підхід. Його гра має романтичні ознаки за силою і глибиною відчуттів, проте класична за співмірністю виразальних засобів. Її властиві легкість, а не легковажність, а також природна, витончена віртуозність, підпорядкована артистичній свободі майстра. У його бетховенських концептах реалізована ідея театралізації. Поряд з активним неначе «прометеївським началом», що яскраво відчутно в експонуванні тем, і супроводжує кожне нове тематичне проведення, у грі А. Шнабеля не менш опукло простежується характерне, глибоко образне мислення піаніста. Цим майстер своєрідно підкреслює природу вихідного матеріалу, а весь цикл ніби розподілився відповідно до структури хореографічного дійства.

Значимо, що образний лад інтерпретації А. Шнабелем 32 сонат Бетховена досить різноманітний. Передовсім, домінують загострені героїко-драматичні виконавські концепти сонат № 1, 5, 8, 14, 23, 17, 32. 2. Також присутні моменти лірико-філософських роздумів — I частина Сонати № 14, II частина Сонати № 8, II частина Сонати № 23. До того ж, просвітлена обривність простежується у сонатах № 3, 21, 15.

А. Шнабель вперше виконав 32 сонати Бетховена у зрілому періоді виконавської творчості. Згідно з задумом піаніста, послідовність розташування сонат у виконавських програмах ознаменовує етапи духовного і творчого становлення самого майстра фортепіанної гри, для якого зміст кожної із сонат прояснюється лише у світлі цілісного рішення усього історичного циклу.

Інтерпретації А. Шнабеля вражають своєю філософсько-епічною спрямованістю. Піаніст виконує бетховенівську музику виважено, концепційно осмислено. Саме тому у музичному часопросторі композиції для нього особливо важливим є індивідуальний підхід до інтонування речитативів, прочитання каденцій, специфіки синкопування, тих стилістичних компонентів гри, які формують індивідуальне авторське прочитання бетховенівської музики. Музичний розвиток може відбуватися по-різному, проте він завжди ідеально точно реалізований у просторово-часовому континуумі драматургічного розвитку. А. Шнабель будує бетховенівські концепти на основі цілісності, відштовхуючись від епічних характеристик творчості композитора.

Фортепіанна інтерпретація А. Шнабеля сонатної творчості Л. ван Бетховена справила значний вплив на подальший розвиток сучасного фортепіанного виконавства. Бетховен відкрив нові шляхи розвитку сонатно-симфонічного циклу, проте саме А. Шнабель у першій половині ХХ століття як представник віденської фортепіанної школи, парадоксально поєднав легкість, витонченість віденського піанізму і характерну для Бетховена монументальність та драматичність звучання інструмента.

Література

1. Беккер П. Бетховен. Фортепианные произведения. Москва: Издание «Бетховенской студии» Д. С. Шор, 1913. 107 с.
2. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ: Музична Україна, 1973. 308 с.
3. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 616 с.
4. Київська фортепіанна школа. Імена та часи: колективна монографія / автори-упоряд. Т. О. Рощина та О. В. Ринденко. Київ: Нац. Муз. Акад. України імені П. І. Чайковського, 2013. 631 с.
5. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев: ЕП Музінформ, 1994. 157 с.
6. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург; Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: ТОВ «С. А. М.», 2015. Вип. 45. Бетховен — terra incognita. 244 с.
7. Роллан Р. Жизнь Бетховена. Москва: Музгиз, 1937. 135 с.
8. Чеботаренко О. Специфика музыкального мышления в контексте пианистической деятельности // Музичне мистецтво і культура. 2018. № 26. С. 30–41. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-30-41>.
9. Arrau K. A. Schnabel // *Musical America*. 1957. November.
10. Cortot A. *Rational Principles of Piano Technique: Piano Technique*. Portland: Hal Leonard Corporation, 1986. 104 p.
11. Fletcher S. *Artur Schnabel and Piano Technik* // *Clavier*. 1972. Vol. XI(7).
12. Glock W. Arthur Schnabel // *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (Vol. 16). London; New York: Macmillan, 1980.
13. Marx A. B. *Musical form in the age of Beethoven: Selected writings on theory and method*. Cambridge, U. K.: Cambridge University Press, 1997. 197 p.
14. Rosen C. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. Yale University Press, 2020. 272 p.
15. Saerchinger C. *Artur Schnabel. A Biographie*. London: Cassel & Company LTD, 1957. 354 p.
16. Schnabel A. *Music and the Line of Most Resistance*. Princeton: Univ. Press, 1942. 90 p.
17. Schnabel A. *My life and music*. New York: Dover Publications; Gerrards Cross, Eng.: C. Smythe, 1988. 248 p.
18. Schnabel A. *Reflections on Music*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1933. 31 p.

References

- Arrau, K. (1957). A. Schnabel. *Musical America*, November.
- Bekker, P. (1913). *Bethoven. Fortepiannyye proizvedeniya* [Beethoven. Pieces for piano]. Moscow: Izdanie "Bethovenskoj studii" D. S. Shor [in Russian].
- Chebotarenko, O. (2018). Spetsyfyka muzykalnoho myshleniya v kontekste pyanistycheskoj deiatelnosti. *Muzychnye mystetstvo i kultura*, 26, 30–41 [in Russian]. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-30-41>.
- Cortot, A. (1986). *Rational Principles of Piano Technique: Piano Technique*. Portland: Hal Leonard Corporation.
- Fletcher, S. (1972). Artur Schnabel and Piano Technik. *Clavier*, XI(7).
- Glock, W. (1980). Arthur Schnabel. In *The New Grove Dictionary of Music and musicians*, vol. 16. London; New York: Macmillan.
- Goryuhina, N. (1973). *Evolutsiya sonatnoy formy* [The evolution of sonata form]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Kashkadamova, N. (2017). *Fortepianno-vikonavske mystetstvo Ukrainy. Istorychni narysy* [The piano performing art of Ukraine. Historical outlines]. Lviv: KINPATRI LTD [in Ukrainian].
- Roshchyna, T. & Ryndenko O. (Eds.). (2013). *Kyivska fortepianna shkola. Imena ta chasy: kolektyvna monohrafiya* [Kyiv piano performing school. Figures and eras: A collective monograph]. Kyiv: Nats. Muz. Akad. Ukrainy im. P. Chaikovskoho [in Ukrainian].
- Marx, A. B. (1997). *Musical form in the age of Beethoven: Selected writings on theory and method*. Cambridge, U. K.: Cambridge University Press.
- Moskalenko, V. (1994). *Tvorcheskiy aspekt muzykalnoy interpretatsii (k probleme analiza)* [A creative aspect of musical interpretations (on the problem of analysis)]. Kyiv: EP "MuzInform" [in Russian].
- Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. st.* (2015). [The problems of interplay of art, pedagogy, and practice of education]. Vol. 45. *Bethoven — terra incognita*. Kharkiv: TOV "S. A. M." [in Ukrainian].
- Rolland, R. (1937). *Zhizn Bethovena* [Life of Beethoven]. Moscow: Muzgiz [in Russian].
- Rosen, C. (2020). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. Yale University Press.
- Saerchinger, C. (1957). *Artur Schnabel A. Biographie*. London: Cassel & Company LTD.
- Schnabel, A. (1933). *Reflections on Music*. Manchester: Univ. Press.
- Schnabel, A. (1942). *Music and the Line of Most Resistance*. Princeton: Univ. Press.
- Schnabel, A. (1988). *My life and music*. New York: Dover Publications; Gerrards Cross, Eng.: C. Smythe.

Xu Dexin.

The Principles and Techniques of Artur Schnabel's Performance of the Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven

Abstract. The piano sonatas by Ludwig van Beethoven (1770–1827) represent the highest achievement of the First Viennese School in modern piano performance. The complexity and depth of the stage interpretation requires the study of the composer's music based on its performance specifics. The study of the features of the piano sonata works by Beethoven on the example of performances by Artur Schnabel, one of the most prominent pianists of the twentieth century, will enrich modern knowledge about the style of Beethoven's piano works. The objectives of the paper are to characterize the genre and stylistic features of Beethoven's sonata works and to study the performing features of the German composer's sonatas in Schnabel's interpretation.

Rationalistic approach is not typical for Schnabel's interpretation of Beethoven's sonatas. On the contrary, his performance has romantic features in terms of strength and depth of feeling but is classical in terms of the proportionality of expressive means. His performance impresses with its philosophical orientation and epic spirit. What is especially important to him in the musical composition is an individual approach to the intonation of recitatives, cadences, syncopation, and those stylistic components of playing that form an original interpretation of Beethoven's music. Schnabel embodies Beethoven's concepts on the basis of integrity, starting from the epic characteristics of Beethoven's work.

Keywords: sonata cycle, style of piano performance, Artur Schnabel's piano performance, 32 piano sonatas by Beethoven, author's concepts, musical interpretation.

Стаття надійшла до редакції 9.09.2023

Поліна Зубкова Zubkova Polina

Аспірантка, кафедра теорії та історії культури, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Postgraduate student, Department of Theory and History of Culture, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

e-mail: zubkova.1.polina@gmail.com | orcid.org/0009-0000-1989-2350

Новітні перспективи дослідження галантного стилю у музичній культурі

Концепція Роберта О. Гердінгена

New Perspectives of the Research Of Galant Style in Musical Culture The Concept of Robert O. Gjerdingen

Анотація. Розглянуто новітні відкриття у сфері дослідження музичної культури XVIII століття, зокрема ті, що висвітлюють роль практики музикування *partimento* у формуванні закономірностей галантного стилю. Усталені уявлення професійної спільноти про явище музичної галантності значно змінились впродовж останніх кількох десятиріч. Запропоновані європейськими та американськими дослідниками музичної культури відкриття дозволяють переосмислити роль та значення галантного стилю, а відповідно — інакше оцінити творчість композиторів періоду 1720–1780-х років. Зокрема сприяє цьому процесу новітня концепція Роберта О. Гердінгена. Спираючись на ідею когнітивних схем, цей дослідник пропонує шукати методологічну основу музикування у стилі галант у поширеній у XVII–XVIII століттях особливій практиці імпровізації — *partimento*. Така практика імпровізації на фіксовану лінію басу була основою процесу навчання музиканта того періоду: саме робота над *partimento* гарантувала удосконалення композиторської та виконавської техніки, можливість інтеграції у власну практику широкого арсеналу актуальних композиторських ідіом та, зрештою, розуміння специфіки музичної творчості як такої. Практику музикування *partimento* можна розглядати як ключовий фактор у формуванні специфіки музичної галантності.

Ключові слова: галантний стиль, схеми, концепція Роберта О. Гердінгена, *partimento*, періодизація музичної культури XVIII століття.

Постановка проблеми. Явище музичної галантності сьогодні посідає принципово важливе місце в культурології. Подолавши шлях від малозрозумілої, хоч і ефектної метафори до справжнього, верифікованого професійною спільнотою терміна, галантний стиль став одночасно причиною та наслідком перегляду багатьох переконань щодо музики XVIII століття, які нині видаються застарілими. Його концептуалізація дала змогу, з одного боку, відкоригувати деякі стереотипні уявлення щодо музичної культури XVIII століття, а з іншого — відкрила нові перспективи для реалізації прагнення переосмислити музичний спадок періоду 1720–1780-х років відповідно до цілей та цінностей сучасних музико-культурологічних досліджень. Тож сьогодні тема музики XVIII сторіччя — це певною мірою шахівниця, на якій положення фігур постійно змінюється. Протягом кількох останніх десятиліть вийшли друком

відразу декілька праць, що змінили традиційні уявлення про цю епоху. І саме поняття галантного стилю в цій партії відіграє чи не вирішальну роль.

Утім, цілісне розуміння музичної галантності неможливе без усвідомлення специфіки та значення новітніх відкриттів у сфері дослідження композиційно-технічної та історико-естетичної складників цього явища, серед яких чи не головне місце посідає зміна оцінки впливу характерних для періоду XVII–XVIII століть конкретних практик музикування, як-от практики *partimento*.

Аналіз останніх досліджень і публікацій із зазначеної теми дає змогу стверджувати, що нині існує безпрецедентний дослідницький інтерес до проблеми аналізу конкретних чинників, що сприяли формуванню та поширенню галантного стилю. Серед таких робіт варто згадати монографії Данієля Хьорца, Роберта О. Гердінгена та Джорджіо Сангвінетті, а також

статті, написані провідними європейськими та американськими спеціалістами, серед яких: Карл Дальхауз, Девід Шелдон, Данута Мірка, Патрік Маккрелс, Рудольф Лутз.

Метою статті є спроба означити можливі перспективи, пов'язані з поширенням концепції дослідника музичної культури Роберта О. Гердінгена, зокрема щодо питання ролі практики *partimento* у формуванні галантного стилю в європейській музиці XVIII століття.

Оскільки поняття «галантний стиль» у культурологічній літературі має свою довгу, вельми напружену та драматичну історію, доцільно нагадати для початку його визначення. Для цього варто звернутись до одного з найбільш авторитетних словників музичної термінології «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» [5]. У відповідній статті зазначено, що галантним в той час називали музичний стиль, що корінням сягає традиції «італійського театрального стилю» (тобто оперного), та за «методом композиторського письма» є головною альтернативою «сакральної церковної» (тобто поліфонічної) традиції [5]. Відповідно, галантний стиль у музиці характеризується певним комплексом конкретних музично-композиційних рішень, а також особливим (не типовим, наприклад, для стилю високої поліфонії) смисловим рядом, хронологією та географією розвитку, а також обставинами побутування в культурі.

Насправді, починаючи від XX століття профільні дослідники намагались визначити та описати специфіку галантного стилю. Втім, це завдання було вкрай не легким: як з'ясується пізніше, воно потребувало переосмислення певних інструментів музичного аналізу. Тому у своїх спробах сформулювати цілісну концепцію музичної галантності із труднощами стикалися навіть такі славетні вчені, як Карл Дальхауз. Він виклав свої роздуми щодо деяких особливостей галантної традиції в кількох працях, що вийшли друком протягом 1980-х років [2]. Його тези щодо проблеми, мусимо визнати, великою мірою не вирізнялись системністю та цілісністю. Тож, як зауважив свого часу Девід Шелдон, «<...> хоча К. Дальхауз і приділяє значну увагу даній концепції [галантного стилю — П.З.], його висновки здаються менш чіткими, порівняно з висновками щодо інших важливих питань, тому ми, здається, не вийшли за рамки добре сформованих концепцій та помилкових суджень» [11, с. 89]. Очевидно, що думки вченого з приводу цієї проблеми, які містили в собі певні суперечності, викликали досить неоднозначну реакцію професійної спільноти. Втім, головне інше: вони збурили хвилю зацікавленості до теми. Знайшлися дослідники, які, не піддаваючи авторитет прославленого музикознавця, усе ж наважились розв'язати вузол накопичених алогічних припущень. Серед них першочергово варто згадати Роберта О. Гердінгена, який, зрештою, здійснив реформу поглядів на явище музичної галантності.

Magnum opus Р. Гердінгена, присвячений саме галантному стилю, вийшов друком 2007 року. Повну версію іронічного підзаголовку, який рецензенти книги називали «першокласною імітацією стилю» [12, с. 170], можна перекласти таким чином: «Це есе про різні схеми, характерні для музики вісімнадцятого століття, написаної найвизначнішими капелмейстерами для придворних ансамблів, капел та театрів заради насолоди вельможних та визначних осіб із витонченими музичними уривками, що вони є зібрані для задоволення читача на теренах Всесвітньої павутини» [3]. Попри дещо жартівливий чи навіть пародійний характер, цей розлогий підзаголовок містить важливі поняття — опорні точки авторської концепції.

Передусім звертає на себе увагу поняття «схема», яка до появи запропонованої Р. Гердінгеном інтерпретації належала переважно до тезаурусу філософської науки. Р. Гердінген був чи не першим, хто використав цей термін у музикознавчому дискурсі, спершись на визначення схеми, сформоване в царині психологічних наук. Згідно з ним, схема — це «активний, певним чином сформований комплекс минулих реакцій та попереднього досвіду», який згодом впливає на реакції та їхні інтерпретації в майбутньому [4, с. 4]. Простіше кажучи, схема є сформованою минулим інтелектуальним і чуттєвим досвідом логікою, орієнтуючись на яку, ми здійснюємо конструктивні когнітивні процеси.

Для Р. Гердінгена стало неабияк важливим зауваження про те, що контекст нашого досвіду відіграє вирішальну роль у нашому сприйнятті та формуванні реакцій. На думку дослідника, у музиці задіяні ті ж самі механізми, адже «чи тон є дисонуючим, чи консонуючим, повністю залежить від контексту», у якому він звучить [4, с. 4]. Тобто саме контекст допомагає слухачеві орієнтуватись у звуковому потоці, диференціювати процеси, визначати роль окремого звуку та, зрештою, осягати почуте як структуровану певним чином цілісність. Цей контекст (наш попередній слухачський досвід) формує ті когнітивні сутності, що асоціюються в нашому розумі з тим чи іншим музичним явищем, — *схеми*. І ми інтерпретуємо наші нові музичні враження, орієнтуючись саме на них.

У пізнішій праці дослідника наведено такий приклад, що зрозуміло ілюструє його теорію: «Той, хто випрацював схему фінальної каденції через прослуховування популярних пісень 1940-х, може сприймати пікардійську терцію наприкінці творів Й. С. Баха як дуже нетипову та неочікувану. В той самий час як той, хто слухав лише Генделя та Баха, може сприймати ту ж саму інтонацію як канонічний приклад каденції як такої» [3, с. 10]. Тобто різний попередній досвід цих двох уявних слухачів породив різні схеми та, відповідно, — різні висновки щодо загальнопоширеного та нетипового.

З огляду на таку фундаментальну роль музичних схем стає очевидним, що питання їхнього вивчення

набуває неабиякої актуальності в дослідженні музики минулих епох, і зокрема, галантного стилю. Завдяки реконструюванню «словника» схем галантної музики можна точніше зрозуміти, як композитори ідентифікували себе на тодішній «стильовій мапі» світу та як їхні твори інтерпретували сучасники.

Головним із факторів, що безпосередньо впливали на формування когнітивних схем галантної людини є, на думку Р. Гердінгена, актуальні для доби правила комунікації між людьми: «Придворні в часи Баха та Моцарта майстерно модулювали всі форми соціальної поведінки — кожний жест, слово, погляд, крок, тон, позу», щоб обрати вірну стратегію самопрезентації та зробити свій акт соціальної взаємодії якомога більш успішним [3, с. 4].

Характерною цінністю придворного суспільства, яка визначала загальні правила комунікації в цьому соціумі, була наявність специфічного загального уявлення про престиж, що зобов'язував його членів дотримуватись норм етикету, панівних смаків, уявлень про успішну кар'єру, тощо, і, з огляду на це, обирати вигідну позицію самопрезентації в суспільстві. Оскільки «люди двору розвинули надзвичайну чутливість до статусу і значення, що надається людині на основі її поведінки, мови, манер або зовнішнього вигляду» [3, с. 4], це створювало виняткову специфіку самопрезентації. Так, «якщо ми уявимо собі ідеального галантного чоловіка, — пише Р. Гердінген, — то він буде дотепним, уважним до дам, релігійно скромним, багатим, привабливим, сміливим у бою» [3, с. 4]. Вочевидь, така людина має полюбляти музику та інші види мистецтва, тому придворний істеблшмент оточував себе «музичними» слугами, котрі не лише бавили слух новими творами, але й навчали мови високого мистецтва.

Схожі правила діяли і для композиторів: їхня професіональна реалізація безпосередньо залежала від справного оперування актуальними для тогочасного суспільства музичними схемами. На думку Р. Гердінгена, саме в добу галантності музична галузь у новий спосіб відорефлексувала механізм виявлення та опанування музичних схем, що дало змогу створити позитивний досвід комунікації із певним прошарком слухачів.

Саме завдяки цьому склався комплекс музично-стилістичних ідіом придворної музики, що значно відрізнявся від ідіом барокової поліфонії, існував паралельно з нею та застосовувався у відповідній ситуації навіть тими композиторами, яких традиційно вважали адептами барокового поліфонічного стилю. Як писав Р. Гердінген, «навіть Й. С. Бах, якого широка публіка розглядає як зразкового барокового композитора, створював галантну музику за потреби своїх роботодавців» [3, с. 6].

Принцип дії стилістичних ідіом, за Р. Гердінгеном, у галантній музиці найбільш виразно виявився на рівні побудови фрази. У добу царювання галантності

сформувався комплекс мелодичних формул (як-от Romanesca, Prinner, Fonte, Do-Re-Mi, Monte, Quiescenza, Ponte, Fenaroli та ін.), які використовували у творі в певній загальноприйнятій послідовності. Ці формули визначали опорні звуки, орієнтуючись на які, композитор «добудовував» мелодію голосу. Вони були відомі кожному професіоналу та діяли саме в ролі схем: окреслювали мелодико-ритмічний малюнок, який правив композитору за прототип для створення нового музичного матеріалу. Так, ніби це був сценарій комедії dell'Arte, де не було детально прописаних реплік, натомість містилися певні орієнтири, завдяки яким актори могли взаємодіяти та імпровізувати «в онлайн-режимі»: «Галантна музична партитура була схожа на сценарій: вона часто містила тільки позначення схем та їхньої послідовності <...> для досвідченого виконавця» [3, с. 9].

Таким чином, варіативність такої схеми становила персональний творчий процес, що кожного разу провокує інші зміни, втім, залишає схему за базову матрицю. До речі, схожої думки дотримується інша дослідниця музичної культури епохи Д. Мірка. На її думку, для музичної культури всього вісімнадцятого століття характерна така ситуація: «З одного боку, була підвищена увага до тієї ролі, яку грають конвенції на всіх рівнях музичної комунікації, а з іншого боку — величезна умовність, яка і спонукала композиторів руйнувати ці конвенції, змішуючи та “застосовуючи у хибний спосіб” їх у творах» [9, с. 2].

Очевидно, що відповідним чином була сформована методологія в освіті композиторів: учні тогочасних італійських консерваторій за роки навчання засвоювали певний «словник» схем, який давав їм змогу реалізовувати власний креативний потенціал, залишаючись за такої умови в межах загальноприйнятих композиторських конвенцій.

Професіональне навчання галантного музиканта базувалося на практикуванні мистецтва *partimento* і *solfeggio*. **Partimento** — це вправи, метою яких є навчання імпровізувати соло на задану лінію басу з використанням різноманітних композиційних формул (стилістичних ідіом, тобто галантних схем). Патрік Маккрелс зауважує, що навіть імпровізація в імітаційній фактурі могла визначатись басом *partimento* [8, с. 875]. По суті, *partimento* є практикою клавірної імпровізації або композиції на задану лінію цифрованого басу з виконанням обов'язкової умови — використання великого арсеналу композиційних ідіом. Вправляючись у мистецтві *partimento*, музикант навчався майстерно оперувати цими ідіомами, а головне, творчо переосмислювати їх за допомогою індивідуальної композиторської креативності.

Робота над *partimento* могла забезпечити музикантові всебічне, комплексне професійне навчання, яке б гарантувало удосконалення його композиторської та виконавської техніки, інтегрування у його власну практику

широкого арсеналу прийнятих композиторських ідіом та, зрештою, розуміння специфіки музичної творчості як такої. Саме тому вміння грати та створювати *partimento* стало головною методологічною базою консерваторій Італії (зокрема, Неаполя), у яких свого часу склались ідеальні умови для розвитку *partimento* як методики. Дж. Сангвінетті доволі докладно реконструював процес навчання *partimento* [10, с. 47–50]. Згідно з описом дослідника, методика *partimento* була способом практичної передачі музичних знань та навичок: учень вправлявся у виконанні певного *partimento* на клавирі, а майстер в усній формі надавав необхідні рекомендації. Кожен майстер не тільки використовував відомі йому вправи, написані іншими, але і створював власні колекції *partimento*, відповідно до індивідуальних потреб своїх учнів. Останні, своєю чергою, формували так звані *zibaldone* (*zibaldone*) — власні збірки опрацьованих вправ, які були неупорядковано скомпільовані та доповнені різноманітними коментарями й іншими матеріалами, які б могли знадобитись власникові в процесі навчання. *Zibaldone*, власне, є дорогоцінним джерелом інформації про традицію *partimento*, адже вони часто містять так звані «реалізації» — тобто записані нотами варіанти вирішення тої чи іншої вправи. До речі, зібрані свого часу композитором Томасом Етвудом матеріали його уроків із В. А. Моцартом також цілком можна вважати за своєрідні *zibaldone*. Після довгоочікуваного оприлюднення цих матеріалів у середині минулого століття вони одразу привернули увагу спеціалістів. Аналіз учнівських записок Етвуда довів, що заняття В. А. Моцарта з молодим англійцем можна впевнено «розглядати як повний та інтегрований курс навчання» [6, с. 175].

Вагомою складовою моцартівської методики була саме практика *partimento*. Тому випадок Моцарта-педагога є красномовним доказом того, наскільки вплив *partimento* виходив за межі питання локальної італійської специфіки та сягав загальноєвропейського культурного простору. Саме так, через повсякденну учнівську практику, *partimento* входило в загальнопоширену музичну культуру та ставало маркером професіоналізму європейських музикантів. Звичайно, ступінь впливу тих практик, що походять із консерваторської педагогічної традиції, на композиторську творчість у кожному випадку потребує окремого деталізованого дослідження. Тим не менш, можна з упевненістю стверджувати, що *partimento* відіграло величезну роль у формуванні тих музичних схем, які зберігали свою актуальність протягом усього XVIII століття.

Загалом, історія північноіталійських консерваторій та їхнього впливу на розвиток мистецтва належить до найбільш захопливих сюжетів музичної культури. Тому, наприклад, «дослідження» італійських музичних центрів англійського композитора Чарльза Берні 1771 року можна сміливо рекомендувати сучасному

читачеві: вони напрочуд добре деталізують наші уявлення про повсякденність, у якій народжувались легендарні для музичної історії особистості (див. [1]).

До того ж, унікальний консерваторський досвід у контексті сучасних проблем музичної культури набуває загострено нового значення. Нині він потрактовується насамперед як досвід успішного подолання надактуальних сьгодні проблем, як-от побудова ефективної внутрішньоцехової комунікації чи створення результативної музично-педагогічної системи. До речі, уже є приклади доволі успішної рецепції неаполітанської музичної методики, зокрема і практики *partimento*, в умовах нинішньої музичної освіти. Найбільш активна творча лабораторія, яка займається питанням впровадження, чи радше повернення *partimento* у музичну повсякденність, — в консерваторії Амстердаму. Не менш ефективними спробами залучити *partimento* до арсеналу вмінь сучасного професійного музиканта здійснює знаменита *Schola Cantorum Basiliensis*. Особливістю тамтешньої методи є практика перетворювати відомі твори XVII–XVIII століть на партитури *partimento*: тобто спираючись на вибрані елементи з партій різних голосів, добудовувати, «доімпроризувати» фактуру [7, с. 126].

Така увага до традиції *partimento* дозволяє якомога більш рельєфно, деталізовано та коректно реконструювати чинні для епохи музичні схеми. Втім, попри відчутні успіхи новітніх досліджень, опис реальної картини побутування *partimento* в італійських консерваторіях досі викликає певні складнощі. Річ у тім, що більшість інформації, пов'язаної з *partimento*, передавалась усним шляхом. Це, зокрема, пояснює, чому традиція *partimento* довгий час була фактично забута: у своєму розпорядженні дослідники мали невелику кількість письмових джерел, які були аж надто схожі на композиторські чернетки, а не на повноцінні твори. До того ж, ноти *partimento* є доволі незвичною версією музичного тексту з набором унікальних характеристик. Це довгий час заважало його дешифруванню, класифікації та інтерпретації науковцями: традиційний для музичної текстології інструментарій значною мірою втрачав свою ефективність.

З одного боку, специфіка *partimento* як музичного тексту актуалізує питання, що значно ускладнюють аналіз, адже *partimento* не є музичним твором у класичному розумінні. По-перше, воно не є належним чином фіксованим: текст *partimento*, хоча й містить закріплені письмово основні музичні ідеї, за своєю суттю є лише однією зі складових цілої інтерактивної системи живого музикування. По-друге, воно не є авторським у звичному для професійної музики розумінні: наявність такого великого простору для творчої ініціативи виконавця робить обов'язковою умовою практики *partimento* співтворчість «автора» та виконавця, а процес виконання перетворює на акт безпосереднього створення музичного твору. Практика гри «по нотах» *partimento* значно розширювала простір для імпроризації під час виконання,

делегуючи частину функцій створення п'єси тому, хто її виконує. Звичайно, в обговорювану нами епоху ще не було такої сильної сепарації фігур композитора та виконавця, як, наприклад, у романтичну добу: як відомо, в XVII–XVIII століттях ці ролі зазвичай поєднувала одна особа. Втім, таке розподілення креативних завдань між етапами написання та виконання музики принципово не збігається з більш пізніми уявленнями про саму сутність процесу створення музики, а також про функції автора та повноваження виконавця.

З іншого боку, очевидно, що така унікальність явища *partimento*, з огляду на його поширеність, неминуче відобразилась на музичному мисленні епохи. Тож вивчення особливостей цієї практики відкриває нові перспективи в дослідженні ключових параметрів галантного стилю.

Тому підсумуємо, що провадження запису *partimento* мало суттєві наслідки, які не обмежувались лише новаціями в техніці нотної фіксації. Створення та виконавська реалізація такого тексту ставила перед музикантом цілий ряд напрочуд складних завдань, вирішення яких було неможливим без належної підготовки. Зокрема, написання *partimento*, вочевидь, потребувало вміння обирати найбільш оптимальні за креативним

потенціалом ідеї, лаконічно оформлювати власні музичні думки, вибудовувати цілісну та гармонічну форму композиції. Виконання *partimento* було не менш складним та не менш творчим завданням, адже вимагало адекватного розуміння заданих у творі стильових і композиційних параметрів, активної творчої ініціативи, імпровізаторської майстерності та головне, безпомилкового, майже інстинктивного вміння оперувати стилістичними ідіомами.

Висновки. З огляду на таку унікальну складність цієї практики, професіональна спільнота усвідомила потенціал *partimento* як навчальної вправи, завдяки чому воно стало невід'ємною частиною, базою освітньої методики північноіталійських консерваторій. Оскільки консерваторії належали до головних центрів розвитку тогочасної європейської музичної індустрії, вплив *partimento* швидко подолав географічні межі, ставши тим фактором, що визначив природу галантного стилю. Саме тому дослідження подібних практик дозволяє в новий спосіб осмислити спадкові зв'язки різних поколінь композиторів. А це, своєю чергою, може допомогти удосконалити наші уявлення як про стильові ідентичності окремих композиторів, так і про естетичні закономірності епохи загалом.

Література

1. Burney C. The Present State of Music in France and Italy or the Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 408 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107589339>
2. Dahlhaus C. Foundations of Music History / trans. by J. B. Robinson. Cambridge University Press, 1983. 187 p.
3. Gjerdingen, Robert O. Music in the galant style. New York: Oxford University Press, 2007. 514 p.
4. Gjerdingen R. A Classic Turn of Phrase; Music and the Psychology of Convention. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988. 305 c.
5. Heartz D., Brown B. A. Galant // New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers, 2001.
6. Heartz D. Thomas Attwood's Lessons in Composition with Mozart // Proceedings of the Royal Musical Association. 1973–1974. Vol. 100. Pp. 175–183.
7. Lutz R. The playing of Partimento // Christensen T., Gjerdingen R., Sanguinetti G., Lutz R. Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice. Leuven: Leuven University Press, 2010. Pp. 113–127.
8. McCreless P. Music and rhetoric // The Cambridge history of Western music theory [edited by Thomas Christensen]. New York: Cambridge University Press, 2002. Pp. 847–879.
9. Mirka D. Introduction // Communication in Eighteenth-Century Music [Edited by Danuta Mirka and Kofi Agawu]. New York: Cambridge University Press, 2008. Pp. 1–8.
10. Sanguinetti G. The Art of Partimento: History, Theory, Practice. New York: Oxford University Press, 2012. 385 p.
11. Sheldon D. The concept galant in the 18th century // Journal of Musicological Research. 1989. Vol. 9. Pp. c
12. Taruskin R. Catching Up with Rimsky-Korsakov // Music Theory Spectrum, 2011. Vol. 33(2). Pp. 169–185.

References

- Burney, C. (2015). *The Present State of Music in France and Italy or the Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of Music History*, trans. by J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gjerdingen, R. (1988). *A Classic Turn of Phrase; Music and the Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gjerdingen, R. O. (2007). *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press.
- Heartz, D. & Brown, B. A. (2001). Galant. In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers.
- Heartz, D. (1973–1974). Thomas Attwood's Lessons in Composition with Mozart. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 100, 175–183.
- Lutz, R. (2010). The playing of Partimento. In Christensen, T., Gjerdingen,

- R., Sanguinetti G. & Lutz R. *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice* (pp. 113–127). Leuven: Leuven University Press.
- McCreless, P. (2002). Music and rhetoric. In Christensen, T. (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. New York: Cambridge University Press.
- Mirka, D. (2008). Introduction. In Mirka, D. & Agawu, K. (Eds.). *Communication in Eighteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press.
- University Press.
- Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento: History, Theory, Practice*. New York: Oxford University Press.
- Sheldon, D. (1989). The concept galant in the 18th century. *Journal of Musicological Research*, 9, 113–127.
- Taruskin, R. (2011). Catching Up with Rimsky-Korsakov. *Music Theory Spectrum*, 33(2), 169–185.

Zubkova P.

New perspectives of the research of galant style in musical culture: the concept of Robert O. Gjerdingen

Abstract. The paper covers the latest discoveries in the field of the 18th-century musical culture, in particular, the role of partimento in the development of the galant style. The established notions of the professional community about the phenomenon of galant music have changed significantly over the past few decades. The discoveries proposed by European and American researchers of musical culture enable rethinking the role and meaning of the galant style, and, accordingly, evaluating the work of composers of the 1720s–1780s. In particular, the newest concept of Robert O. Gjerdingen is based on the idea of cognitive schemes. The researcher proposes to view the methodological basis of music-making in the galant style through a special practice of improvisation—partimento. This practice was the basis of the process of musical training during the period: it was the work on partimento that guaranteed the improvement of compositional and performing techniques, the possibility of integrating a broad arsenal of current compositional idioms into one's performing practice and, ultimately, understanding the specifics of musical creativity as such. Hence, the practice of partimento music may be considered a key factor in the development of the specifics of galant music.

Keywords: galant style, scheme, Robert O. Gjerdingen's concept, periodisation of eighteenth-century musical culture.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2023

Наукове видання

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Випуск дев'ятнадцятий
Частина 2

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:

Сергій ГУЛЄВИЧ, Мурашник, 2019.

Папір, офорт, акватинта, суха голка, 25 × 25 см

Випусковий редактор — *С. М. Кулінська*

Дизайнер, верстальник, технічний редактор — *Б. В. Тимофієнко*

Формат 210 × 297 мм. Гарнітура ArnoPro.

Цифровий друк. Ум. др. арк. 16,6. Обл.-вид. арк. 16,7.

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