

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ



NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
INSTITUTE FOR CULTURAL RESEARCH

*The
Culturology
Ideas*

RESEARCH WORKS' COLLECTION

№22

Kyiv
2022

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

*Культурологічна
думка*

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

№22

Київ
2022

Культурологічна думка: збірник наукових праць. К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2022. № 22. 192 с.

Збірник «Культурологічна думка» є фаховим науковим рецензованим журналом відкритого доступу, у якому публікуються оригінальні наукові статті за результатами досліджень у галузі культурології та мистецтвознавства.

Видання спрямоване на підтримку досліджень з культурології, філософії культури, культурної антропології, мистецтвознавства, історії, соціальних комунікацій з метою вироблення нових парадигм культурного розвитку, аналітичну підтримку культурної політики.

Видання призначене для науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться проблемами гуманітарного знання.

Випуск №22 затверджено до друку Вченою радою ІК НАМ України від 31.05.2022 р., протокол №4.

РЕЦЕНЗЕНТИ ВИПУСКУ:

Корнієнко Неллі Миколаївна

докторка мистецтвознавства, академік Національної академії мистецтв України;

Волков Сергій Михайлович

доктор культурології, професор.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- | | |
|--|---|
| Берегова
Олена Миколаївна | докторка мистецтвознавства, професорка, заступниця директора з наукової роботи (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — <i>заступниця головного редактора</i> ; |
| Больман Філіп | доктор наук габілітований, професор, заслужений професор кафедри музики і гуманітарних наук (Університет м. Чикаго, США), почесний професор (Вища школа музики, театру і медіа, м. Ганновер, Німеччина); |
| Вайс Єрней | Ph.D. (музикознавство), доцент (Академія музики в Любляні, Університет Марібор, Словенія); |
| Вальгрен Томас | доктор наук, доцент кафедри історії, філософії, досліджень культури і мистецтв (Університет Гельсінкі, Фінляндія); |
| Жукова
Наталія Анатоліївна | докторка культурології, доцентка (Національний технічний університет України “Київський політехнічний інститут”); |
| Йовановіч Єлена | членкиня-кореспондентка Сербської академії наук і мистецтв, докторка наук, старша наукова співробітниця (Інститут музикології Сербської академії наук і мистецтв, Сербія); |
| Костка
Віолетта Катажина | докторка наук габілітована (музикознавство), професорка (Академія музики імені Станіслава Монюшка, м. Гданськ, Польща); |
| Кузнєцова
Інна Володимирівна | докторка філософії (Ph.D., філософія), старша наукова співробітниця, доцентка, вчена секретар (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — <i>відповідальна секретар</i> ; |
| Кулик
Володимир Михайлович | доктор політичних наук, провідний науковий співробітник (Інститут політичних і етнопольтичних досліджень ім. І. Ф. Кураса Національної академії наук України); |
| Льоос Гельмут Людвіг | доктор наук габілітований (музикознавство), професор (Інститут музикології Університету м. Лейпциг, Німеччина) — <i>головний редактор</i> ; |
| Мельник Світлана | докторка філософії (Ph.D.), викладачка (Університет штату Індіана, м. Блумінгтон, США); |
| Отрешко
Наталія Борисівна | докторка соціологічних наук, доцентка, провідна наукова співробітниця (Інститут культурології Національної академії мистецтв України); |
| Паркутт Річард | інтердисциплінарний ступінь Ph.D. (психологія, музика і фізика), професор, директор Центру систематичного музикознавства (Університет м. Грац, Австрія); |
| Сміт Кеннет | доктор філософії (Ph.D.), професор, директор відділу післядипломних досліджень, кафедра музики, школа мистецтв (Університет м. Ліверпуля, Велика Британія); |
| Томофф Кіріл Девід | доктор наук (історія), професор (Каліфорнійський університет, м. Ріверсайд, США); |
| Троха Богдан | доктор наук габілітований (філософія), професор (Університет м. Зелена Гура, Польща); |
| Фаузер Маркус | доктор наук габілітований (філологія), професор факультету гуманітарних та культурологічних студій (Університет м. Фехта, Німеччина); |
| Чміль
Ганна Павлівна | академік Національної академії мистецтв України, докторка філософських наук, професорка, директорка (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — <i>заступниця головного редактора</i> ; |
| Швецова-Водка
Галина Миколаївна | докторка історичних наук, професорка кафедри документальних комунікацій та бібліотечної справи (Рівненський державний гуманітарний університет); |
| Шейко
Василь Миколайович | академік Національної академії мистецтв України, доктор історичних наук, професор, ректор (Харківська державна академія культури); |
| Юдкін
Ігор Миколайович | член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України). |

Внесено до Переліку наукових фахових видань України (категорія “Б”) згідно з наказом Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства

Збірник проіндексовано:



Відповідальна за випуск
Берегова О. М

Відділ науково-творчих розробок, редагування та підготовки видавничої продукції:

редакторка
Червонюк О. А.

редакторка текстів англійською мовою
Орлова В. В.

комп'ютерна верстка
Фадейкова Л. В.

Адреса редакції:
6-р Т. Шевченка, 50-52,
Київ, 01032, Україна
Тел. 235-72-28,
www.culturology.academy

З електронною версією збірника можна ознайомитися на сайті www.culturology.academy; на сайті Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського www.nbuv.gov.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію:
серія КВ № 21917-13757ПР
від 21.05.2019 р.

The Culturology Ideas: research works' collection. Kyiv: Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, 2022. Issue 22. 192 p.

The Culturology Ideas is a professional peer-reviewed free access academic periodical that publishes original scholarly articles presenting results of research in culturology and art studies.

The periodical's mission is to support research in cultural theory, philosophy of culture, cultural anthropology, history and theory of arts, the media and social communication, so as to help developing new paradigms of cultural development and provide analytic support to public cultural policy.

Its target audiences are academics, educators, graduate and post-graduate college students, as well as general public interested in humanities

The issue was approved for publication by the Academic Council of the Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine on May 31, 2022, protocol №4.

ISSUE REVIEWERS :

Nelly Kornienko

Doctor of Art Studies, Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine;

Serhii Volkov

Doctor of Cultural Studies, professor.

EDITORIAL BOARD :

- | | |
|--------------------------------------|--|
| Olena Berehova (Beregova) | Doctor of art studies, professor, Deputy Director on Scientific Affairs, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine (<i>Deputy Editor-in-Chief</i>); |
| Philip V. Bohlman | Doctor habilitated, professor, Ludwig Rosenberger Distinguished Service Professor in Music and Humanities of the University of Chicago, USA; Honorary Professor, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Germany; |
| Hanna Chmil | Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Director of the Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, professor, Doctor of philosophical sciences (<i>Deputy Editor-in-Chief</i>); |
| Markus Fauser | Doctor habilitated (Philology), professor, University of Vechta, Faculty III–Humanities and Cultural Studies, German literature studies, Germany; |
| Jelena Jovanovic | Corresponding Member of Serbian Academy of Sciences and Arts, Doctor of sciences, senior research fellow for Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbia; |
| Violetta Katarzyna Kostka | Doctor habilitated (Musicology), professor of the Stanislaw Moniuszko Academy of Music in Gdansk, Poland; |
| Volodymyr Kulyk | Doctor of political sciences, leading researcher, I. F. Kuras Institute for Political and Ethnic Studies, National Academy of Sciences of Ukraine; |
| Inna Kuznietsova (Kuznetsova) | Ph.D. (Philosophy), senior researcher, associate professor, academic secretary, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine (<i>Executive Secretary</i>); |
| Helmut Ludwig Loos | Doctor habilitated (Musicology), professor of the Institute of Musicology of Leipzig University, Germany (<i>Editor-in-Chief</i>); |
| Svitlana Melnyk | Ph.D., lecturer, Indiana University, Bloomington, USA; |
| Nataliia Otrshok | Doctor of sociology, associate professor, leading researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine; |
| Richard Parncutt | interdisciplinary Ph.D. in psychology, music and physics (UNE), professor, Director of the Centre for Systematic Musicology, University of Graz, Austria; |
| Vasyl Sheiko | Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of historical sciences, professor, rector of Kharkiv State Academy of Culture; |
| Halyna Shvetsova-Vodka | Doctor of historical sciences, professor at the Document Communication and Library Affairs Department, Rivne State Humanitarian University; |
| Kenneth Smith | Ph.D. (Musicology), professor, Director for Postgraduate Research, Department of Music, School of the Arts, University of Liverpool, Great Britain; |
| Kiril David Tomoff | Ph.D. (History), professor, University of California, Riverside, USA; |
| Bogdan Trocha | Doctor habilitated (Philosophy), University of Zielona Góra, Poland; |
| Thomas Wallgren | Ph.D. (Philosophy), docent, Department of History, Philosophy, Culture and Arts Studies, University of Helsinki, Finland; |
| Jernej Weiss | Ph.D. (Musicology), associate professor, Academy of Music in Ljubljana, University of Maribor, Slovenia; |
| Ihor Yudkin | Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of art studies, leading researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine; |
| Nataliia Zhukova | Doctor of cultural studies, associate professor, National Technical University of Ukraine <i>Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute</i> . |

Registered in the List of Academic Professional Periodicals of Ukraine (Category B) by Order of Ministry of Education and Science of Ukraine No.886, on 02.07.2020, as a professional academic periodical for disciplines of Cultural Studies and Art Studies

Indexed in:



Editorial board member in charge of the issue:
Olena Berehova

Department of Scientific and Creative Development, Editing and Preparation of Publishing Products:

Editor
Olena Chervoniuk

English texts editor
Vira Orlova

Computer Layout
Liliia Fadeikova

Mailing address:
50-52 Taras Shevchenko Boulevard,
Kyiv, 01032, Ukraine
tel. : +380 44 2357228,
www.culturology.academy

Electronic version of the collection is available at www.culturology.academy and on the web site of Vernadsky National Library of Ukraine www.nbuv.gov.ua

State Registration Certificate
Series KB № 21917-13757IP
of May 21, 2019

ЗМІСТ CONTENTS

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ THEORY AND HISTORY OF CULTURE

- Зав'ялова Ольга Костянтинівна, Ярмо Марія Іванівна*
Сучасні алгоритми тлумачення історії музики: епістемологічний дискурс
Olha Zavalova, Mariya Yarko. Modern algorithms for interpreting the history of music: an epistemological discourse 8
- Коваленко Єва Ігорівна*
Методи балетмейстерської роботи в історичному аспекті
Yeva Kovalenko. Methods of ballet-master's work in the historical aspect 17
- Кохан Тимофій Григорович*
«Серія — серіал — серіальна продукція» як структурні складові сучасного культуротворення
Tymofii Kokhan. "Episode — series — series products" as structural components of modern culture 38

СВІТОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ WORLD CULTURE AND INTERNATIONAL RELATIONS

- Стахевич Галина Олександрівна, Кохан Наталія Михайлівна*
Творчість жінок-художниць в італійському образотворчому мистецтві XV–XVII століть
Halyna Stakhevych, Natalia Kokhan. Creativity of female artists in Italian fine arts of XV–XVII centuries 46
- Гречанівська Тетяна Юріївна*
Функціональна роль віолончелі в сольних кантатах Г. Ф. Генделя
Tetyana Grechanivska. Functional role of the cello in Handel's solo cantatas 63
- Ані Абрахамян*
Nikolai Leskov's Kyiv Text
Абрамян Ані Еріківна. Київський текст Миколи Лескова 72
- Епштейн Михайло Наумович, Шелкова Наталія Валеріївна*
Трагедія інакшості. Осмислення фільму Ларса фон Трієра «Німфоманка»
Mikhail N. Epstein, Natalya Shelkovaya. The tragedy of otherness. Reflection on Lars von Trier's film "Nymphomaniac" 81

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА UKRAINIAN CULTURE

- Берегова Олена Миколаївна*
Естетика Марини Денисенко-Сапмаз у культуротворчих процесах України на межі XX–XXI століть
Olena Berehova. Maryna Denysenko-Sapmaz's aesthetics in the cultural creation processes of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries 92

<i>Мари́а Турчу́на</i> The archetype of the trickster and its embodiment in the artistic images of Goat and Malanka (on the example of the oratorio of Hanna Havrylets «Barbivska Kolyada») <i>Турчина Марія Олександрівна.</i> Архетип трікстера та його втілення в художніх образах Кози та Маланки (на прикладі ораторії Ганни Гаврилець «Барбівська коляда»)	102
--	-----

<i>Червоно́ук Олена Анато́лійівна</i> Світлообраз України на тлі війни: екстраграфітійна імплементація <i>Olena Chervoniuk.</i> Fair image of Ukraine against the background of war: extra-graffiti`s implementation	112
--	-----

МУЗЕЄЗНАВСТВО ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО
MUSEOLOGY AND PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE

<i>Причені́й Євген Микола́йович</i> Чотири- та восьмичленні структури з ромбом у центрі в геометричних орнаментах вишивки Поділля <i>Yevhen Prycherpii.</i> Four- and eight-membered structures with a rhombus in the center in the geometric ornaments of Podillya embroidery	131
---	-----

<i>Ми́щенко Мари́на Олексі́ївна</i> Регіональні особливості охорони об'єктів культурної спадщини в умовах нових викликів сучасності <i>Maryna Mishchenko.</i> Regional features of protection of cultural heritage objects in the conditions of new challenges of modernity	148
--	-----

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ
APPLIED CULTURAL STUDIES AND CULTURAL PRACTICES

<i>Олі́йник Олександра Сергі́ївна</i> Культурна трудова зайнятість як пріоритет культурної політики <i>Oleksandra Oliinuk.</i> Cultural Labor as the core subject for cultural policy	158
---	-----

<i>Ні́на Діде́нко</i> Recreational component of the leisure industry in the phenomena of mass culture of modern Ukraine <i>Діденко Ніна Олександрівна.</i> Рекреаційний компонент індустрії дозвілля в явищах масової культури сучасної України	168
--	-----

НАУКОВІ ФОРУМИ
SCIENTIFIC FORUMS

Друковані видання Інституту культурології НАМ України 2021 Printed Editions of the Institute for Cultural Research of the NAA Ukraine 2021	178
---	-----

СУЧАСНІ АЛГОРИТМИ ТЛУМАЧЕННЯ ІСТОРІЇ МУЗИКИ: ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Зав'ялова

Ольга Костянтинівна

докторка мистецтвознавства,
професорка, завідувачка кафедри
образотворчого мистецтва,
музикознавства та культурології,
Сумський державний педагогічний
університет ім. А. С. Макаренка,
м. Суми, cellooz@i.ua

Olha Zavialova

Doctor of art studies, professor,
Head of Fine Arts, Musicology
and Culturology Department, Sumy
State A. S. Makarenko Pedagogical
University, Sumy,
cellooz@i.ua

Ярко Марія Іванівна

кандидатка мистецтвознавства,
доцентка, доцентка кафедри
музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний
педагогічний університет
ім. Івана Франка, м. Дрогобич
yarko_mariya@ukr.net

Mariya Yarko

Ph.D. (Art studies), associate
professor, Department of Musicology
and Piano, Ivan Franko State
Pedagogical University,
Drohobych,
yarko_mariya@ukr.net

Анотація. У статті розглядається історично складена ситуація, коли з відродженням в останній третині ХХ століття ідей Б. Асаф'єва щодо музики як звукоінтонаційного середовища та мистецтва інтованого смислу, а також унаслідок розширення сучасного гуманітарного знання засобом тісних міждисциплінарних зв'язків музикознавча думка пережила свій активний саморозвиток, синтезуючи на ґрунті культурологічної та філософської наук предметне поле історичного та теоретичного музикознавства. Проаналізовано досягнення цього процесу, якими засвідчується докорінне оновлення понятійно-сміслового змісту провідних категорій музикознавства, зокрема стосовно тлумачення історичних явищ у музиці з огляду на лише для них властиві світоглядні парадигми. Конкретизовано аналітичні алгоритми вияву епістемологічно достовірних даних про стиль епох та критерії складання їхнього узагальненого «образу» як інваріантної моделі. Запропоновано й обґрунтовано доцільність монадологічного (нелінійного) підходу до усвідомлення історії музики, що методологічно відповідає ідеї «філософії цілості».

Ключові слова: алгоритми тлумачення історії музики, монадологічний підхід, металогіка стилю, інваріант стильової моделі.

Постановка проблеми. Сформований у радянські часи стереотип еволюційного (лінійного) підходу до тлумачення історії музики, на превеликий жаль, і дотепер не перестає існувати як певний шаблон. Його методологічну специфіку (звичайно не без ідеологічного втручання) свого часу визначила соціально-економічна теорія Карла Маркса, яка, своєю чергою, сприймається як продовження еволюційної теорії Чарльза Дарвіна: об'єднуючим чинником цих теорій був пізнавальний алгоритм «від примітивного до досконалого». Відтак, чимала кількість підручників з музичної літератури та історії музики (московська школа) трансливала саме формаційну логіку історичного процесу; водночас за незмінного акценту на його еволюційній складовій. Крім того, на сьогодні все очевиднішою постає потреба в пізнанні передусім духовної складової історичних явищ у їхній людиновимірності, що визначає необхід-

ність віднаходження особливого методологічного підходу та епістемологічно адекватних щодо цього пізнавальних алгоритмів.

Актуальність означеної теми визначається тісним зв'язком проблеми герменевтичної рецепції предмету історії музики з динамічним на сьогодні понятійно-смысловим оновленням категорії «стиль» у виразно культурологічному спрямуванні. Доведенням цього є вже сама згадка про витoki формування теорії стилю, відлік формування якої припадає на 60-ті роки ХХ століття і яка в музикознавчій науці вважається чи не наймолодшою. Але якщо первинним алгоритмом вияву стилю в той час уважалися «риси стилю», то на сьогодні про стиль мовиться, наприклад, як про «світовідчуття, що звучить» (Медушевський, 1997). Більше того, зміна предмету історії музики на основі оновлених уявлень про стиль (стиль історичної епохи, композиторської школи, індивідуальний композиторський стиль) суттєвим чином здатна коригуватися внаслідок залучення так званого монадологічного підходу до історії — новітнього історіософського уявлення, що має витокami ідеї Готфріда Ляйбніца щодо монади (з грецької — одиниця) як неподільної єдності в ролі духовної основи явищ. Такий підхід, скерований винятково на ментальний образ історично складених стильових явищ у їхній неповторно власній іманентності, здатний володіти колосальним праксеологічним (ефективним та раціональним) потенціалом, що буде вказувати вже не на «риси стилю», а на його духовну «ауру». А отже, проблема алгоритмів тлумачення історії музики — це проблема герменевтичної рецепції історично визначеного стилю, адже, як свого часу наголошував на тому К. Поппер, в історії діють не закони, а логіка ситуацій.

Методологічною базою статті є передусім епістемологія (з грецької «епістема» — знання) як філософська теорія знання, наріжним запитанням якої є: «Як ми знаємо “щось”?» — і аргументація відповіді на нього згідно з компонентами знання: вони позначають собою не що інше, як сходинки пізнання — чуттєву даність, раціонально-конструктивний та сенсоутворюючий компоненти (Петрушенко, 2000, с. 5). Зокрема, унікальність епістемологічного підходу визначає відмінність поміж змістом самих знань та вихідним відношенням: воно покликане забезпечувати цьому змістові статус знання, умовою існування якого визнається від-

ношення інтелектуальних утворень до буття. А це значить, що пошук сущого значить бути у відношенні до буття. Тому залучення епістемологічного інструментарію обумовлене потребою в конкретизації особливостей аналітичного пророблення предмету історії музики в душі монадологічного підходу — принципово нелінійного розуміння монади історії як множини макроіндивідів з тільки їм властивими інваріантними структурами та екзистенціальним досвідом (Бойченко, 1995). Відтак, аналітичні пророблення алгоритмів тлумачення історії музики та пошуків її істинного предмету підлягатимуть їхньому діагностуванню з позицій методології епістемології та розуміння монади історії як продукту нелінійного напряму філософських студій над безпосередньо історією.

Останні дослідження та публікації. Отже, в основу методологічної бази цієї розвідки взято сучасні теоретичні положення гуманітарних наук, які мають підґрунтям виниклі ще в 20-х роках ХХ століття ідеї академіка В. Вернадського про духовну оболонку Землі в ролі психодумкосфери та її насичення мислеформами (мовою метафізики — квантовими згустками, духовними енергіями). Важливо, що з цими ідеями споріднені судження Б. Асаф'єва про «інтонаційні словники епох», які в архітектоніці Світу музики є множиною мислеформ звукоінтонаційного Континууму (Ярко, 2010). Водночас вагоме методологічне значення в статті мають дослідницькі напрацювання щодо історичного сенсу музичного мислення та його символічної природи; зокрема — на основі таких феноменів, як «поруки душі» (Бобровський, 1998, с. 32), «інтонаційна модель» (Москаленко, 1998, с. 50) тощо. Чималу методологічну роль відіграє також досвід спостережень над суб'єктивним досвідом світовідчуття в парадигмі історично актуальної стильової системи, що як напрям музикознавчих досліджень сформувався на ґрунті вчення К.-Г. Юнга про вектори психічної самоорганізації та процесу індивідуації (Ярко, 2018, с. 218–222). Урешті-решт, спеціальну увагу надано дослідницькому досвіду щодо розширення логічних меж тлумачення поняття «стиль» у його історично визначеному образі, наприклад, як «інтонаційного образу світу» (Чекан, 1997, с. 20).

Мета дослідження — здійснити аналітичний екскурс щодо сучасних алгоритмів тлумачення історії музики та обґрунтувати праксеологічну до-

цільність такого спеціалізовано-умоглядного образу-моделі, як «інваріант стилю».

Виклад основного матеріалу. Історія музики — це, звичайно, широка панорама стильових явищ, які на сьогодні пропонується сприймати з огляду на їхню приналежність до уповні конкретного мегаперіоду — Античного, Символьного (V–XVI століття), Класичного (XVII–XVIII століття), Романтичного (кінець XVIII–XIX століття) та Іntenціонального (XX — початок XXI століть) (Опанасюк, 2018, с. 295–309). Ця найвища міра узагальнення, яка є похідною від циклічного напряму філософського тлумачення історії, покликана забезпечувати установочну позицію щодо прояснення самої суті множини історично складених стильових явищ, і передусім — на рівні досягнення когнітивної (з латини *cogito* — міркую) складової кожного з них. Але водночас часто реципієнт «губиться» на моменті пошуку відповідних щодо цього мотивацій, оскільки задля епістемологічно адекватного розуміння пошукуваного предмета пізнання — стилю як фундаментального символу проявів буття в культурі історично конкретного типу — потрібно бути наділеним спеціальними аналітичними алгоритмами.

Проте, з одного боку, будь-які мотивації звукової матерії музичного тексту вповні закономірно замикаються на такому об'єкті, як тематизм твору. З іншого, — усе в результаті зводиться до проблеми стильової специфіки музичного мислення, що практично неможливо поза врахуванням його заданості історично конкретних світоглядних та світосприймальних чинників. Адже лише так і виникатимуть істинні дані про сам стиль (епоху, творчість композитора чи конкретний музичний твір) та, головне, металогіку стилеутворення.

З метою унаочнення таких недоліків увагу варто звернути на нещодавні дослідження з проблематики стилю як категорії, що, на думку авторів, має чи не найважливіше пізнавальне значення щодо історії музики. Наприклад, С. Шип пропонує тлумачити стиль так:

«Музичний стиль — термін, що характеризує індивідуально-типологічні властивості музичного мовлення одиничного твору або множини творів. В іншому ракурсі, можна сказати, що стиль характеризує Автора музичного мовлення. Автором твору може бути

одна людина (згадаймо сакраментальний вислів “стиль — це людина”) або множина людей (бригада композиторів, соціальна група або клас, народність, нація, суперетнос тощо). У будь-якому випадку поняття стилю буде відтворювати одночасно як типові якості, що притаманні музично-мовленнєвим артефактам цього Автора, так і неповторні індивідуальні властивості, що дадуть змогу відрізнити ці артефакти від інших, упізнавати їх у такій типості» (Шип, 2004, с. 35–36).

З наведеного судження прослідковується установочна позиція дослідника щодо розуміння стилю на основі його мовленнєвого компонента — етапу формульної схематизації стилю та наступного за тим пошуку індивідуально-типологічних властивостей музичного тематизму. Дещо інше вбачає в понятті «стиль» І. Коханик, яка наголошує:

«Стало майже аксіомою, що стиль сприймається вже не як норма, не як універсальний закон, не як “Єдине”, а як “безмежність одиницностей”. Стильові новації реалізуються передовсім на концепційному рівні (утворюється безмежна множина стильових концепцій), а не на рівні індивідуалізації мовленнєво-виразових засобів» (Коханик, 2004, с. 245).

І хоча С. Шип спирається також на смислові модальності музичного мовлення (емоційно забарвлені переживання, психічні стани, образи фантазії, ідеї, сюжети, героїв), його судження про стиль суперечать міркуванням І. Коханик, яка натомість апелює до мінливості системотвірних характеристик стилю та його базових компонентів і підтримує аналітичну модель розуміння стилю як історично та соціально детерміновану ієрархічну систему — рухому, динамічну систему відношень.

Однак на практиці повсюдно саме індивідуально-типологічні властивості музичного мовлення та індивідуалізація мовленнєво-виразових засобів обираються як базова характеристика стилю, хоча фактично мова йде лише про його стилістичний ресурс — конструктивно-мовний бік живої музичної матерії. Такий аналітичний алгоритм не дає прямої відповіді щодо металогіки стилеутворення, що свідчить про потребу в суттєвому розширенні контексту герменевтичної рецепції самого поняття

«стиль». Так, в одному з сучасних трактувань предметного змісту категорії «стиль» пропагується таке твердження:

«Стиль — це гранично загальне фундаментальне визначення організуючих установок, принципів і форм художнього мислення і творчості, які характерні для історичного типу культури» (Бергер, 1997, с. 320).

Вельми показовими в цьому сенсі є нещодавні дослідницькі напрацювання щодо пошуків предмету історії музики в його смисловій площині. Важливо, що шляхи досягнення саме «так» окресленого феномена мають виток інтегрування галузей теоретичного та історичного музикознавства, що уможливило пізнання скупченості культури в інтонаційне «тіло» Світу музики — того, що має усюдипроникний характер і є присутнім у кожній деталі. Водночас на практиці такий феномен здебільшого сприймається як сума окремих даних, а не як певна цілісність. Цьому перешкоджає аналітична неготовність до досягнення істинного предмету історії музики засобом ключового алгоритму, орієнтування на те, що

«історія є монолітною: органічність історичного погляду не мислиться поза охопленням усіх пластів музичної культури в її стосунку до життя людства» (Медушевський, 1997, с. 3); «Сокровенне ядро музичної історії — її мінливий духовний світ, що ховається у звуках, — вносить своєрідні акценти й методологію науки; зокрема — включає найважливіший аспект дослідження: це іманентний ... Суб'єкт музики, що охоплює собою її духовний світ і прямо звертається до нас, прагне спілкування. Історик музики не може ухилитися від такого спілкування, від спільного з ним осмислення світу, інакше спотвориться сам предмет історії музики» (Медушевський, 1997, с. 7).

Іншими словами, мовиться про алгоритм налаштування своєрідного діалогу — між свідомістю реципієнта та смисловими окресленнями історично визначених явищ, що варто розуміти як спілкування з людством та пізнання логосу історії. А це завдання потребує відповідного методологічного ґрунту, який має забезпечувати корекцію предмету історії з акту

формальної констатації на мотивацію. З цієї позиції правомірною видається згадка про досвід розгляду стилю як семіотичного об'єкта в дослідницьких розробках останньої третини ХХ століття. Власне, це була та вихідна позиція, з якої розпочиналися епістемологічні студії над категорією «стиль» у її культурологічному сенсі, метою яких було свідоме аналітичне розмежування феноменологічного та ноуменального аспектів стилю — як «тіла» та «душі» й «духу» стилю: перший передбачав бачення конструктивно-мовних особливостей явища (з'яву); інший — прозирання суцього стилю (те, що зумовлює з'яву). Водночас, увага була прикута до такого моменту, коли стилістичний прийом виступає засобом унаочнення ноуменального аспекту стильового явища; а отже, сприймався як критерій константності. Фактично, це була спроба побудови концепції семантики стилю — обумовлення його знакової природи: мислення «знаком» (структурою певного значення). Це огортало значущістю певне означуване, а стосовно зміни культурної парадигми питання знакового означування вело до усвідомлення вже архетипального змісту гносеологічного образу (вищий вимір співвідношення того, що підлягає означуванню, і того, що є означеним). Однак, наступним за тим було питання духу стилю — принципово неспостережуваної метаформи, яка здатна викликати осмислюваний резонанс завдяки здатності розкривати буття в символах та конституювати духовність під виглядом смислового осередку.

Наприклад, суттєві зрушення в тлумаченні предмета історії музики спостерігаються в дослідницькому досвіді Ю. Чекана, який окреслив цей предмет з огляду на пряму близькість власне історії музики з історією культури загалом. Результатом цього виявилось новітнє окреслення предмета історії музики в якості «інтонаційного образу світу»:

«Предметом історії музики є процес змін інтонаційного образу світу: факти, стадії та рушійні сили цього процесу. Стрижневим моментом пропонованого визначення є інтонаційний образ світу — категорія, що поєднує специфічно-музичне й загально-культурологічне. З одного боку, тут віддзеркалюється специфіка музики як мистецтва інтонованого змісту (Асаф'єв), з іншого, — наявна орієнтація на поняття “образ світу”, що виступає інтеграль-

ною та типологічною характеристикою культури» (Чекан, 1997, с. 20).

У розумінні Ю. Чеканом предмету історії музики як інтонаційного образу світу акцент поставлено на його процесуальному здійсненні. А отже, саме таке розуміння самої суті історії музики й принципово інтегральне та типологічне її осягнення претендує на те, аби забезпечувати щонайширший контекст (або ж множину контекстів) герменевтичної рецепції історично визначених музичних явищ; водночас, включаючи фіксацію рушійних сил процесу зміни інтонаційного образу світу як зміни музичного хронотопу у зв'язку зі світоглядними катаклізмами та трансформацією світосприймання і світовідчуття, а також іманентні музичні чинники. Іншими словами, дослідник веде мову про певні складові предмети історії музики, з яких формується «картина» музично-історичного процесу. Однак, у своїх судженнях щодо інтонаційного образу світу Ю. Чекан апелює до суто фактичного боку самого процесу з виокремлення стадій розвитку (наприклад, жанрово-стильової системи) за певними масштабами самих фактів — епохи, напряму стилю, періоду та національної координати як окремого виміру. А це значить, що дослідник все ж таки дотримується еволюційного (лінійного) підходу до історії музики й тим самим неначе суперечить сам собі, оскільки внаслідок цього увага зосереджується на суто стилістичному вимірі.

О того ж, образ — це буття в образі,

«якщо сповідувати тезу про принципову іконічність буття, про те, що буття постає перед нами лише у вигляді образу, ... буття вже не буде протистояти своїм окремим виявленням; навпаки, саме ці виявлення постануть перед нами як справжні репрезентанти буття. ... Ми сприймаємо будь-що як окреме ціле, хоча, за великим рахунком, будь яке конкретне буття входить своїм корінням в усю товщу універсуму» (Петрушенко, 2000, с. 132–133).

Саме тому варто визнати слушність мислення про предмет історії музики в намірі осягнення цілісної моделі музичної культури в дослідницьких проєктах В. Валькової. Дослідницею запропоновано алгоритм виокремлення певного образу-символу епохи, котрий передбачає пошук образних аналогій, що виводяться із конкретних інтонаційних

якостей музичного тематизму (наприклад, образ корпускули — для музики епохи бароко; античної колони — у музичних темах доби класицизму; образ вібруючої магми — у музиці романтичної доби; поле напруги — у музиці епохи модернізму).

Варто також назвати й інші спроби понятійного охоплення предмету історії музики. Це, наприклад:

- концепція «просторового образу світу» (Л. Бергер), алгоритми якої охоплюють його динамічний бік і мають результатом визначення стилю трьох мегаепох європейської музики — умоглядно-спірітуального, ілюзійно-реального та ілюзійно-понадреального стилів;

- концепції «інтонаційної парадигми» та «музичного хронотопу» (Н. Герасимова-Персидська);

- окреслення предмету історії музики в його внутрішньому вимірі на ґрунті спостережень за співвідношеннями слуху та звуку (Т. Чередниченко);

- алгоритми вистежування «еволюції інтонаційних ідей» у жанрових формах, стилях, національних композиторських школах (О. Маркова).

Перелічені пізнавальні моделі у своїх алгоритмах окреслення предмету історії музики виявляють співмірність з ідеєю «інтонаційного образу світу»: кожна з них орієнтована на певну цілісність і тим самим відкриває простір для подальшого моделювання знанневих (епістемологічних) координат його тлумачення, зберігаючи водночас попередній дослідницький досвід та зважаючи на недоліки суто еволюційного підходу як такого, що обмежує доступ до металогіки стилютворення як предмету історії музики. Тому правомірно буде звернутися до систематизації знань, яку пропонує епістемологія як філософська теорія знання — ієрархічно складена система типів знань, яка в супідрядності маркує значущість певних алгоритмів щодо осягнення різновидів когнітивних та почуттєвих форм і тим самим є придатною для моделювання інваріанту стилю з позицій цілісності:

«Бо в знанні його часткові компоненти та елементи — як його змісту, так і будови, — випромінюють деяку цілісність, передбачають її, а, з іншого боку, ... саме концентрації ментальних утворень стають визначальними чинниками усїєї ієрархічної побудови знання. Тому в першому наближенні ми повинні мати в уяві таку модель знання, у якій

уся тотальність сутнього присутня в кожну мить і ніби еманує, виливається в кожну конкретність. Це означає, що пізнання визначається не стільки частковими чинниками чи обставинами, скільки загальним станом усього універсуму. Інакше кажучи, саме цей уявний універсум повинен допускати можливість появи в ньому феномена пізнання і знання» (Петрушенко, 2000, с. 102).

Очолують цю ієрархічну систему знань тип знання *структурно-онтологічного плану*, на які щодо моделювання інваріанту стилю покладено алгоритм розпізнавання історично актуальної світоглядної парадигми:

- для Античності — це аксіологічна (орієнтована на цінності) модель світогляду у версії міфопоетичного вірознання (система Богів, ритуальна магія обрядів та звичаїв);

- для Символьного періоду (Середньовіччя, Відродження) — синкретична загальність духовних смислів буття поза подільністю на внутрішні й зовнішні чинники;

- для епохи бароко — теологічний тип світоглядної парадигми, коли визначальним чинником орієнтування у світі є знання того, що Світ створено Богом і доля людини залежить від волі Господньої;

- для епохи класицизму — антропоцентричний тип світогляду, коли людина мислить себе в осередді Світу як така, що здатна змінювати його, світ, і себе в раціональний (передусім вольовий) спосіб;

- для епохи романтизму — також антропоцентричний, але в координатах ірраціонального способу розбудови внутрішніх переживань (домінантність емоційного чинника);

- для епохи модернізму — ще один варіант антропоцентризму, але з інтенціональною природою мислеформувань як проєкції на розвиток можливих нових явищ у бік екстенсивності внаслідок тотальної конструктивізації творчого процесу;

- своєю чергою, постмодерн цілковито оповитий «пошуками втраченого часу» (за М. Прустом) — керований неореставрацією/реінтерпретацією артефактів та численними ідеалізаціями.

Перелічені в історично поступальному порядку різновиди світоглядних парадигм кожна по собі представляє певний рід ідей, догматів і образів, що з огляду на рефлексивне поле функціонування куль-

тури є самодостатніми в ролі сенсоутворюючих чинників та орієнтирів для продукування інших типів знань. З-поміж них (опісля знань структурно-онтологічного плану) вирізняється тип знання *екзистенціального плану*: в образі-моделі інваріанту стилю вони окреслюють собою характеристичний портрет Людини історичної, яка усвідомлює себе і своє місце в саме «так» зрозумілому світі. Не дивно, отже, що такого типу знання репрезентують свою наступність щодо зафіксованих вище особливостей світоглядних парадигм, опис яких подекуди вже включав фіксацію окремих форм проявів буття та існування людини, наприклад, в античні часи парадигма вірознання породжувала пріоритетність магічного сенсу ритуальних дій людини. Тобто, суть знань екзистенційного плану здобувається на рівні питання щодо чинності певної світосприймальної настанови:

- в античні часи — магічної/сугестивної;

- у добу бароко — споглядальної;

- у добу класицизму — предметно-ентузіастичної;

- у добу романтизму — споглядальної само-рефлексії;

- у добу модернізму — відчуження (відстороненість споглядання та семантична «гра» контекстами);

- у постмодерному часі — рефлексивної.

Своєю чергою, знання *рефлексивного плану* продукують алгоритми пізнання іманентності мислення людини історичного типу; зокрема, прицільної уваги до її життєвих форм (місце та умови творчої праці, ставлення до навколишньої дійсності тощо) і векторів психічної самоорганізації.

Наприклад:

- Й.-С. Бах — інтровертний тип особистості, служив при церкві (писав музику до Богослужінь); А. Вівальді — екстравертний тип особистості (попри духовний сан не служив у храмі; заклав основи програмної інструментальної музики на основі образів зовнішнього світу);

- Йозеф Гайдн служив у маєтку пана як капельмейстер, створюючи численні композиції «до певної світської події» і разом з тим раціонально опрацьовував принципи структурування та тематичної роботи; Людвіг ван Бетховен виявляв бунтарське відношення щодо тодішнього суспільного середовища, був амбівертом, але свого роду самітником, зродив тип образу «героя». Відтак, загально

ментальний тип людини доби класицизму (епоха Просвітництва) покладений на пошук концептуального узгодження різних сторін життя, вияв їхньої суперечності та взаємозв'язку за діалектичними законами;

– історичний тип композитора-романтика — це світ мріяння та мандрів, відчаю з приводу неможливості досягнути бажане тощо; тобто — пріоритет ірраціонального чинника, символізація якого привела до пріоритету такого гносеологічного об'єкту, як суб'єктивність;

– у часі модернізму, сенс якого виникає на тлі антиромантичної реакції, композитор є радше «інженером» та «технологом» з конструктивного забезпечення компонування музичної матерії неімовірно вигадливими техніками її творення, що є засобами втілення модальностей відчуження та іронії;

– тип композитора постмодерного часу характеризується як реінтерпретатор або ж неореставратор загально-культурного здобутку.

Наступний крок у супідрядності системи знань становлять *знання-відношення*. В історії музики — це фіксація жанрової домінанти творчості, яка постає своєрідним еталонним символом історичної епохи. Наприклад:

– у часи античності — обряд та звичай/ритуал;
– в епоху бароко — Меса, її супровідні жанрові форми (структурні елементи Богослужіння як магніфікати, пасіони тощо), а також ораторія;

– в епоху класицизму — свого роду «світська Меса XIX століття» (Медушевський, 1997) симфонія; загалом — діалектичні типи концепцій, найяскравішим втіленням яких виявився структуротворчий принцип сонатності та структурно-семантичний інваріант класичного сонатно-симфонічного циклу;

– в епоху романтизму — як камерна мініатюра (пісня, прелюдія, експромт, інтермеццо, новела тощо), так і монументалізована інструментальна «п'єса» (скерцо, балади Ф. Шопена) чи камерно-вокальний цикл, що свідчать собою про інтимізацію (камернізацію) задумів;

– в епоху модернізму — метажанрові форми на зразок «Музика для фортепіано, ударних та челести» (Бела Барток), «Камерна музика № 1, 2, 3» (Арнольд Шенберг) та авангардистські проєкти на зразок «Метаморфози», «Інверсії» тощо; тобто — «неінваріантні» звукові проєкти;

– у часі постмодерну — ідеалізовані (стилізовані) мислеформи інтонаційного Континууму.

Урешті-решт, ієрархічну систему знань довершує тип *інструментального знання*. В історії музики — це фіксація пріоритетної системи музичного мовлення:

– в античні часи — монодичної;

– у добу бароко — поліфонічної (ідея лінеаризму та майстерність володіння техніками контрапункту);

– у добу класицизму — гомофонно-гармонічної за опори на чіткі функціональні співвідношення;

– у добу романтизму — також гомофонно-гармонічної, але зі свідомими порушеннями (фактично руйнацією) будь-яких системних стереотипів у ролі «класичного» досвіду (зволікання щодо тонального тяжіння, прелюдії без фуг, «скорочений» сонатно-симфонічний цикл, композиційно монолітна з фазовим типом драматургії соната, принципи монотематизму та «пісенного» симфонізму тощо);

– у добу модернізму — сонористичної;

– у часі постмодерну — згідно з ідеєю глобального культурного синтезу, засобом стилізації та ідеалізації мислеформ минулого.

На основі зазначених типів знань історія музики має можливість методологічно збагачуватися алгоритмами мислення інваріантом стилю — системним утворенням із супідрядними відношеннями відповідних когнітивних та почуттєвих форм, згідно із завжди історично актуальними типами, а саме:

- 1) світогляду;
- 2) світосприймальної настанови;
- 3) Людини історичної, її буттєвих пріоритетів;
- 4) жанрової домінанти творчості (еталонний тип, що вбирає в себе ментальні засади епохи);
- 5) системи музичного мовлення.

Варто пам'ятати: людське сприйняття завжди має справу з варіантами, а інваріант перетворюється виводиться абстрактно. Отже, запропонований алгоритм осягнення металоґіки стилеутворення праксеологічно покладається на умоглядність інваріантної моделі.

Висновки. Виведений епістемологічний (знанневий) дискурс тлумачення історії музики має результатом уявлення про таку знанневу форму, як інваріант стилю. Його праксеологічну доцільність доводить системність алгоритмів тлумачення істо-

рії музики як множини стильових явищ у лише для них властивій когнітивній природі. Крім того, уявлення про інваріант стилю, що спирається на ієрархічну супідрядність типів знань (структурно-онтологічного → екзистенційного → рефлексивного →

знання-відношення → знання інструментального), доводять металогіку стилеутворення — вектор, що його неможливо змінити; а значить — стабільно позиціонувати кожен наступний алгоритм тлумачення у зв'язку з іншими типами знань.

Література:

- Бергер, Л. Г. (1997). *Эпистемология искусства*. Москва: Русский мир. 432 с.
- Бобровский, В. П. (1998). *Тематизм как фактор музыкального мышления*. В 2-х выпусках. Москва: Музыка. Выпуск 1. 268 с.
- Бойченко, І. В. (1995). Нелінійна соціальна філософія: цивілізація як монада історії. *Філософські студії Київського університету*. Вип. 1. Київ: Київський університет. С. 61–90.
- Коханик, І. Н. (2004). Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей (о соотношении художественной практики и стилей). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 33 (Музика у просторі культури). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 238–247.
- Медушевский, В. В. (1997). О предмете и смысле истории музыки. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасному: матеріали Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 1997)*. Львів: Сполум. С. 5–16.
- Москаленко, В. Г. (1998). До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. Випуск 28. С. 48–53.
- Опанасюк, О. П. (2018). *Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти*. Київ: Аура Букс. 431 с.
- Петрушенко, В. Л. (2000). *Епістемологія як філософська теорія знання*. Львів: Видавництво Державного університету «Львівська політехніка». 296 с.
- Чекан, Ю. І. (1997). До питання визначення предмету історії музики. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасному: матеріали Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 1997)*. Львів: Сполум. С. 17–23.
- Шип, С. В. (2004). Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 33. С. 25–37.
- Ярко, М. І. (2010). Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики. *Епістемологія світу музики*. В 2-х томах. Том 1. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. 631 с.
- Ярко, М. І. (2018). *Психологія музичної діяльності*. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. 269 с.

References:

- Berger, L. G. (1997). *Epistemologiya iskusstva [Epistemology of art]*. Moscow: Russkiy mir. 432 p. (In Russian)
- Bobrovskiy, V. P. (1998). *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya [Themes as a factor of musical thinking]*. In 2 issues. Moscow: Music. Issue 1. 268 p. (In Russian)
- Boychenko, I. V. (1995). Neliniyna sotsialna filosofiya: tsyvilizatsiya yak monada istoriyi [Nonlinear social philosophy: civilization as a monad of history]. *Philosophical studies of Kyiv University*. Issue 1. Kyiv: Kyiv University. Pp. 61–90. (In Ukrainian)
- Chekan, Yu. I. (1997). Do pytannia vyznachennia predmetu istorii muzyky. Muzychno-istorychni kontseptsiyi u mynulomu i suchasnomu [On the question of determining the subject of music history. Musical-historical concepts in the past

- and the present]: *materials of the International Scientific Conference (Lviv, 1997)*. Lviv: Spolom. Pp. 17–23. (In Ukrainian)
- Kokhanik, I. N. (2004). Sovremennaya ukrainskaya muzyka na perekrostke epokh i stiley (o sootnoshenii khudozhestvennoy praktiki i stiley) [Contemporary Ukrainian music at the crossroads of epochs and styles (on the relation between artistic practice and styles)]. *Scientific Bulletin of P. I. Tchaikovsky NMAU*. Issue 33 (Music in the space of culture). Kyiv: P. I. Tchaikovsky NMAU. Pp. 238–247. (In Russian)
- Medushevskiy, V. V. (1997). O predmete i smysle istorii muzyki. Muzychno-istorychni kontseptsii u mynulomu i suchasnomu [About the subject and meaning of music history. Musical-historical concepts in the past and present]: *materials of the International Scientific Conference (Lviv, 1997)*. Lviv: Spolom. Pp. 5–16. (In Russian)
- Moskalenko, V. G. (1998). Do vyznachennya ponyattya «muzychne myslennya» [Definition of the concept of "musical thinking"]. *Ukrayinske muzykoznavstvo*. P. I. Tchaikovsky NMAU. Issue 28. Pp. 48–53. (In Ukrainian)
- Opanasiuk, O. P. (2018). *Intentsionalnist u prostori kultury: mystetstvoznavchyi, kulturolohichni ta filosofskiy aspekty* [Intentionality in the space of culture: art history, culturological and philosophical aspects]. Kyiv: Aura Books. 431 p. (In Ukrainian)
- Petrushenko, V. L. (2000). *Epistemolohiya yak filosofska teoriya znannia* [Epistemology as a philosophical theory of knowledge]. Lviv: Lviv Polytechnic State University Publishing House. 296 p. (In Ukrainian)
- Shyp, S. V. (2004). Muzykalnyy yazyk v prostranstve muzykalnoy kultury [Musical language in the space of musical culture]. *Scientific Bulletin of P. I. Tchaikovsky NMAU*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky NMAU. Issue 33 (Music in cultural environment). Pp. 25–37. (In Russian)
- Yarko, M. I. (2010). Metodolohichni refleksiyyi ta alhorytmy postmodernoyi muzykoznavchoyi svidomosti: arkhitektonika svitu muzyky [Methodological reflections and algorithms of postmodern musicological consciousness: the architectonics of the world of music]. *Epistemolohiya svitu muzyky*. In 2 volumes. Volume 1. Drohobych: Editorial and Publishing Department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych. 631 p. (In Ukrainian)
- Yarko, M. I. (2018). *Psykholohiya muzychnoyi diyalnosti* [Psychology of musical activity]. Drohobych: Editorial and Publishing Department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych. 269 p. (In Ukrainian)

Olha Zavalova, Mariya Yarko

Modern algorithms for interpreting the history of music: an epistemological discourse

Abstract. In the article a historically significant situation is considered, when with the revival in the last third of the twentieth century of B. Asafyev's ideas on music as a sound intonation environment and an art of intoned meaning, as well as because of the expansion of modern humanitarian knowledge due to close interdisciplinary links, the musical criticism underwent a process of active development, synthesizing the subject field of historical and theoretical musicology on the basis of culturology and philosophy. The achievements of this process have been analyzed, which demonstrate a radical renovation of the conceptual and semantic content of the leading categories of musicology, in particular, in relation to the interpretation of historical phenomena in music in view only of their inherent worldview paradigms. Analytical algorithms for detecting epistemologically reliable data on the style of epochs and criteria for compiling their generalized "image" under the guise of an invariant model are specified. The expediency of a monadological (nonlinear) approach to the history of music, which methodologically corresponds to the idea of "philosophy of integrity", is proposed and substantiated.

Keywords: algorithms for interpreting the history of music, monadological approach, metalogics of style, an invariant of stylistic model.

УДК 792.8+792.03+7.071.1+7.071.2

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-9731-4668>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.17-37>

МЕТОДИ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ В ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТІ

Коваленко**Єва Ігорівна**

кандидатка мистецтвознавства,
Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України,
м. Київ,
missevacomp@gmail.com

Yeva Kovalenko

Ph.D. (Art Studies),
National Academy of Sciences
of Ukraine, M. T. Rylskyi
Institute for Art Studies,
Folklore and Ethnology,
Kyiv,
missevacomp@gmail.com

Анотація. У статті розглядаються особливості роботи видатних балетмейстерів та процес виникнення й розвитку цієї професії в історичному аспекті — від часів Відродження, коли постать учителя танців набуває великого значення в суспільстві й уперше застосовується слово «балет», до 30 років ХХ ст. Аналізуються творчі принципи та методи роботи видатних хореографів минулого П. Бошана, Ж.-Ж. Новаера, Ж. Доберваля, Ф. Тальоні, Ж. Перро, Ш. Дідло, А. Сен-Леона, М. Петіпа, М. Фокіна, Дж. Баланчина, роль особистості танцівника в створенні хореографічного образу вистави так само, як і постановки балетів цих видатних хореографів на українській сцені. Розглядаються риси виконавського стилю М. Тальоні, К. Грізі, А. Павлової та інших, а також феномен імпрізаційної творчості А. Дункан та її вплив на формування нової балетної естетики початку ХХ ст. Особлива увага приділяється творчості видатних майстрів балету Сержа Лифаря, Вацлава Ніжинського та його сестри Броніслави, життя яких було пов'язане з Україною. Дуже важливою є проблема гармонійної єдності хореографічної і драматичної складових у балетній виставі, чому також приділяється увага в статті.

Ключові слова: балет, балетмейстер, класичний балет, історія балету, створення балетної вистави, методи роботи балетмейстерів, хореографія.

Визначення проблеми. Балетмейстер — професія стара, а водночас і нова. Від церемоніймейстерів, організаторів танцювальних ритуалів, ця спеціалізація простежується від середньовічної куртуазної культури феодального суспільства, але в суто театральному сенсі виникнення балетмейстерської справи стало можливим лише з переходом від акторського до режисерського театру. У такому ракурсі історичний розвиток цієї спеціальності знаходить аналогії в музиці, де також постать капельмейстера передувала формуванню професії диригента. Якщо в історії драматичного театру цей процес відбувався на межі ХІХ–ХХ ст., то в балетному мистецтві є свої особливості періодизації. Проблема історії та передісторії балетмейстерської справи має безпосередній стосунок до питань розвитку відповідних методів.

Ступінь вивченості проблеми історичного становлення професії балетмейстера визначається, насамперед, історич-



Гл. 1. «Па-де-катр» Ц. Пуні. Хореографія Ж. Перро. Виконують К. Грізі, М. Тальоні, Ф. Черріто та Л. Гран

ною реконструкцією тих епох, коли професія зароджувалася. Так, в епоху Відродження і навіть у пізньому Середньовіччі є згадки про так званий «вчений танець», тобто танець, який потребує продуманої композиції і спеціального тренування для вдосконалювання виконання. В епоху Відродження з'являються трактати, присвячені мистецтву танцю — бальним танцям і балетам. Найбільш відо-

мі з них — «Танцівник» Фабріціо Карозо (1581) та «Милості кохання, або Нові винаходи балету» Чезаре Негрі (1604).

У цих трактатах описані тогочасні бальні танці, які були невід'ємною частиною світського етикету. Танці на балу не були імпровізаційними: вони склалися з фігур. Фігура танцю — це композиція, танцювальний малюнок плюс порядок рухів.

Наприкінці Середніх віків відбувається розшарування народних танців і придворних. Селянські бранлі, які потрапили до палаців багатих феодалів, стали стилізованими, змінилася манера їхнього виконання: стрибки перетворилися на ковзні рухи, з'явилися напівпальці, темп став повільнішим, пози — більш манірними.

Постать учителя танців здобуває важливості, адже в його обов'язки входить влаштування важливих святкових подій, які зазвичай закінчувалися балом.

Однак висвітленням метаморфоз балетмейстерської професії та описом відповідної джерельної бази наразі обмежується вивчення питання. Постає завдання простежити логіку історичного розвитку, яка зумовила становлення сучасної балетмейстерської справи. Такий підхід до проблеми потребує висвітлення, насамперед, історичної еволюції методів роботи, прийомів організації вистав та водночас педагогічної підготовки артистів балету. Відповідно, доцільно звернутися до витоків балетного мистецтва, де вже закладено потенції, реалізовані згодом у еволюції історично-стильових систем.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до таких витоків, зазначимо, що саму назву «балет» (*balletto*) застосував уперше Домінікіно да П'яченца до сюїти «контрастних танцювальних темпів, поєднаних у формі одного танцю». Балет починався Інтрадою, потім ішли Контрапасо, Сальтарелла і Гальярда, які завершувалися Фіналом (Ретірадою).

У таких сюїтах важлива роль належала музиці, яка перестала бути фоном для танців, як це було за часів Середньовіччя, а диктувала темп, характер танцювальних рухів, з'явилися музичні фрази, поліфонія. Г. Ебрео, великий учитель танців і хореограф італійського Відродження, писав:

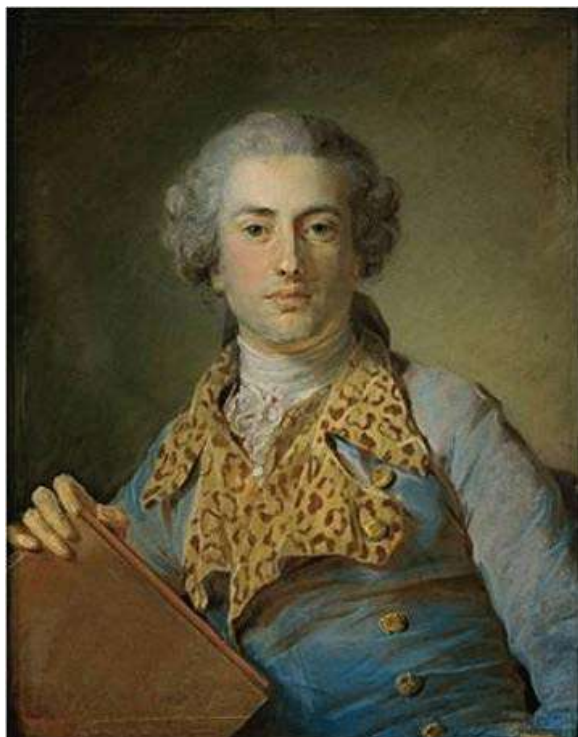
«Коли танець народжений мелодією, як дія, що виражає її власну природу, і коли в досконалості володіють наукою танцю, можна однаково чудово виконувати слов'янські, грецькі, мавританські або германські танці в характері якої завгодно нації, а також створювати танці згідно зі своєю фантазією і талантом» (Ебрео, 1995).

На розвиток театрального балетного танцю

значною мірою вплинув розвиток драматичних та музичних жанрів, а саме: античних комедій, мадригалів, пасторалей, вистав комедії-дель-арте, а також опер, де обов'язковою складовою були танцювальні інтермедії. В італійській опері балетні сцени драматизувалися, що вимагало від танцмейстера, майстра танців, тісної співпраці з композитором та лібретистом.

Хоч балет зародився в Італії і більшість видатних танцмейстерів були італійського походження, але початок балетного театру прийнято пов'язувати з Францією. Балети були дуже популярними при дворі Катерини Медічі. Першою балетною виставою став «Комедійний балет королеви, або Цирцея та її німфи», показаний 1581 року на честь весілля герцога де Жуайєза в малому Бургундському палаці в Парижі. Незважаючи на те що в спектаклі були вокальні арії, речитативи й декламація, спектакль уважають балетом, тому що він мав складний драматичний сюжет, що розкривався засобами танцю. У балеті брали участь королева й придворні, а також професійні танцівники. Танець поділявся на сольний і фігурний — ансамблевий, де від виконавців вимагалася висока майстерність та синхронність виконання. Автором балету був італійський скрипаль і танцмейстер Бальтазаріні да Бельджозо (Бальтазар де Божуайє). У поясненні до свого твору він писав, що слово «комедійний» означає його драматичну природу й щасливий кінець, але перше місце в цьому дійстві він віддає все-таки танцю. Бальтазаріні зробив танець складовою частиною драматичної дії. У балеті було багато характерних персонажів, які грали свої ролі за допомогою різного танцю, міміки й жестів. Велике значення мали композиція танців, сценічні ефекти — балети були дуже пишним дійством.

Після «Комедійного балету королеви» придворні балети стали дуже популярними. Особливого розквіту мистецтво балету при французькому дворі досягло за Людовика XIV, який сам був талановитим танцівником і брав участь у балетних виставах. Луї XIV дуже переймався розвитком балетного мистецтва. Він прагнув зберегти чистоту академічного танцю і з цією метою створив Королівську академію танцю в 1661. Одним з її очільників був П'єр Бошан — видатний хореограф, який був учителем танцю самого Людовика XIV. П'єр Бошан був дуже віртуозним танцівником — виконавцем характерних ролей і балетмейстером. Він увів у чоловічий



Лл. 2. Жан Жорж Новер

сценічний танець стрибок, подібний до *pas de ciseaux en tournant* або *revolta de en tournant*, а про його виконавську манеру один із сучасників писав, що він не був танцівником прекрасної зовнішності, але був наповнений силою й вогнем. «Ніхто не перевершував його в стрімких обертаннях. Ніхто не міг краще, ніж він, примусити танцювати» (Levinson, 1925, р. 52). У той час, коли танцювальні композиції на балах і в балетах були чітко регламентовані, він знаходив дуже оригінальні й ефектні композиційні малюнки. П. Бошан зізнався, що на ці еволюції його надихають голуби, за якими він спостерігає, коли кидає їм крихітки хліба з вікна своєї мансарди.

Важливе значення для подальшого розвитку балетного театру мала співпраця Бошана з композитором Люллі та драматургом-комедіографом Мольєром. Разом вони створили новий жанр — комедію-балет, де балетні сцени впліталися в сюжет комедії, а драматичні актори повинні були танцювати поряд із професійними танцівниками. У цих комедіях-балетах, на відміну від придворних балетів із виходами, персонажами були не міфічні герої або алегоричні фігури, а сучасники, реальні люди зі своїми почуттями. У цих комедіях висміювалися

людські вади — жадоба, дурість, лицемірство, пихатість. Спектаклі виходили дуже музикальними. Танцювальні сцени ставив Бошан. Успіху комедій-балетів значною мірою сприяло те, що й Мольєр, і Люллі володіли танцювальним мистецтвом — вони так само, як і Бошан, брали участь у королівських придворних балетах. Також усі троє були музикантами. Наприклад, Бошан грав на скрипці. Він походив із династії скрипалів, його дід і батько були скрипачами в придворному королівському оркестрі.

За часів Людовика XIV музичний театр, тобто опера і балет вийшли за межі королівських палаців і стали загальнодоступними. 1669 було відкрито Королівську академію музики, яка нині носить ім'я Гранд-опера. Було також відкрито балетну школу при Королівській академії музики. Першими виставами були оперні, де балетні інтермедії були обов'язковою складовою і викликали захоплення публіки.

Роль балетмейстера зводилася до гармонійного вписання танцювальних сцен у загальний сюжет вистави. Музику до балетних сцен в опері писали інші композитори, вона мала чітку ритмічну структуру й поділ на музичні фрази з кількістю тактів, кратних чотирьом (квадрат — 32, 64 такти). Завдяки професіоналізації академічного танцю вдосконалювалася його техніка, з'явилося багато танцівників-віртуозів. У постановках балетів хореографи орієнтувалися на індивідуальність виконавців і включали до вистав ті номери, у яких зірки балету проявляли свою красу й віртуозність якнайкраще. У балетах було багато вставних номерів з музикою різних композиторів.

Балетмейстерами ставали танцівники, які досконало володіли технікою академічного танцю і знали його закони. Вони починали передавати свою майстерність молодим поколінням артистів і створювали для них нові танцювальні номери. Іноді артисти-віртуози самі створювали для себе хореографію, яку ніхто не міг відтворити. У Паризькій опері довгий час існувала практика, коли знамениті артисти-віртуози виконували свій номер, який шліфувався роками, у різних спектаклях. Наприклад, видатний хореограф просвітництва Новер писав, що більшість композиторів

«створюють пасп'є тому, що їх з елегантною проворністю виконувала м-ль Прево, мюзет, оскільки м-ль Салле та м-с'є Дюмулен



Іл. 3. Марі Камарго. Картина Н. Ланкре

танцювали їх граційно й пристрасно, тамбури-ни, тому що в цьому жанрі відзначалася м-ль Камарго, і, насамкінець, шаконну й пассакаіль (чакону й пассакалію — Є. К.), оскільки знаменитий Дюпре був наче прикований до цих рухів, що відповідали його смаку, жанру та шляхетності його постаті» (Noverre, 1760).

Оскільки балетні сцени були частиною оперної вистави, то для написання музики до них долучалися інші композитори, такі як Андре Кампра («Венеціанський карнавал», «Балет стихій», «Балет почуттів» та інші), Жан-Фері Ребель («Характери танцю»), Жан-Жозеф Муре («Горацій»).

Жан-Жорж Новер виступив реформатором балетного театру. Він зробив балет самостійним видом мистецтва, де танець і героїчна пантоміма були єдиними виразними засобами. У своїх теоретичних роботах, зокрема, у «Листах про танець та балети»

Новер наголошував на тому, що балет — це серйозний вид мистецтва, як драма, і його роль не розважальна, а виховна. Головним у балеті він уважав сюжет, драматургію, обирав теми з античних трагедій. У «Листах про танець і балети» Новер писав про те, яким повинен бути балетмейстер. Він уважав, що неможливо поставити балет людині, яка не танцювала на сцені, але цього недостатньо, адже дуже важливим у роботі балетмейстера є інтелект, про що забувають балетні танцівники, які розвивають тільки свої м'язи, а не розум, так само, як поет неспроможний до логічного мислення, а вчений — до тонких почуттів. Балетмейстер повинен вивчати літературу, живопис, архітектуру, скульптуру, геометрію, історію і навіть анатомію («остеологію» — науку про будову кісток і зв'язок). Але у той самий час поставити балет, сидячи за письмовим столом, неможливо — балетмейстер має все перевірити на собі в танцювальному залі.

У своїх балетах Новер ставив на перше місце акторську гру й драматичний сюжет. Він відмовився від масок, важких кринолінів, перук, зробив пластику артистів так само, як і їхній зовнішній вигляд, більш природними. На такі нововведення Новера надихнула гра англійських драматичних акторів, насамперед Девіда Гарріка. У своїй творчості великий хореограф прагнув реалістичності зі збереженням театральності: йому належать терміни «дієвий танець» та «героїчна пантоміма».

За постановки балету первинним для Новера були драматичний сюжет, лібрето та музика, що диктували йому характери персонажів, хореографію танців та мізансцен, сценічні композиції, він не любив вставних номерів, які, на його думку, гальмували розвиток цікавої інтриги. Саме це призвело до численних конфліктів балетмейстера з провідними артистами Королівської академії музики Гранд-опера, які вважали, що Новер у своїх постановках не дає їм проявити віртуозність, як результат, балетмейстер був змушений покинути знаменитий театр.

Вчення Новера має велике значення для розвитку світового балетного театру. 1803 року його книга «Листи про танець та балети» була видана в Санкт-Петербурзі. Його творчі принципи використовували у своїй творчості реформатор балетного театру початку ХХ століття Михайло Фокін та один з провідних балетмейстерів Ростислав Захаров, який розробив теоретичну концепцію балету-хореодрами (драмбалету), що стала основним напрямом розвитку балетного театру 30–50 років ХХ століття, а також провідні українські балетмейстери радянського періоду.

Узагалі драматургія балетної вистави й хореографія завжди були пов'язані між собою, але різні етапи історії балетного театру характеризуються пріоритетом або драматичного сюжету, або танцювальної віртуозності, а у взаємодії цих двох складових відбувається синтез нових виразних засобів мистецтва й перехід його на новий рівень. Дуже важливою залишається спадкоємність досвіду майстрів.

Так, одним з кращих учнів Новера був Жан Доберваль, який увійшов в історію як автор балету «Марна пересторога» (оригінальна назва «Балет про солону, або Погано збережена донька»). Жан Доберваль також поставив балет «Дезертир», де наголошував на проблемі примушення селян-



Іл. 4. Михайло Фокін – Золотий Раб у балеті «Шехерезада» О. Римського-Корсакова

ських юнаків до служби в королівській армії, а також «Легковажний паж» — перше хореографічне втілення «Весілля Фігаро» Бомарше. Доберваль був прекрасним танцівником: особливо успішно в притаманній тільки йому манері він виконував деміхарактерні танці й використовував їх у своїх постановках.

Доберваль створив новий жанр, комедійний балет, і розширив жанрове розмаїття балетної вистави. Крім класичного й деміхарактерного танцю головних персонажів, на сцені з'являється народний фольклор — справжні селянські танці

в дерев'яних чоботах, сценічний гротеск у характеристиці комічних персонажів, прийоми трагедії. Сам деміхарактерний танець стає більш природним і не таким манірним і стилізованим, як танці пастухів та пастушок у пасторалях. У балеті «Марна пересторога» багато виразних мізансцен, комічних ситуацій, віртуозних балетних па. Прем'єра відбулася в місті Бордо напередодні Великої французької буржуазної революції 1789 року, що є дуже символічним, оскільки цей спектакль став революцією в балетному театрі. Відбулася демократизація балетного жанру: на сцену вийшли замість античних героїв та знатних осіб представники простого народу.

Якщо говорити про методи роботи Доберваля, можна припустити, що для нього був важливий як драматургічний, так і хореографічний бік постановки. Існує свідчення, що натхненням для Доберваля став офорт роботи Шофара за картиною Бодуена з зображенням гумористичної побутової сцени з сільського життя та смішна історія, яку він почув в одній таверні. Творча фантазія разом з хореографічною обдарованістю та почуттям гумору допомогли балетмейстеру створити виставу, яка й нині прикрашає сцени театрів світу, витримавши сценічні редакції різних балетмейстерів.

У той самий час у Франції та інших європейських країнах відбувається вдосконалення балетного виконавства. Причому жіночий танець уже не поступається у віртуозності чоловічому. Цьому сприяє і реформа балетного костюму: він стає легким, що дозволяє виконувати легкі стрибки, обертання, піднімати ногу на 90 градусів. Танцівниці піднімаються на півпальці й навіть фіксують пози на одній нозі. Дуже модними стають анакреонтічні балети на сюжети з античної міфології. Під час французьких революцій антична естетика відроджується в культурі — в архітектурі, живописі, скульптурі, театрі. Свобода з прапором революції на відомій картині Делакруа «Свобода веде народ» зображена в античному хітоні, одягненому на одне плече. Такі костюми використовували в театральних постановках. У формуванні театральної естетики революційного класицизму брали участь видатні художники Жеріко та Давид. Так, Давид допомагав великому драматичному актору Тальма створювати костюми в античному стилі. Костюмом провідних танцівників також стали античні хітони, а взуттям — сандалії, що одягалися на оголені ноги

(Красовская, 1983, с. 27–28). Серед танцівників відбувається суперництво між носіями культури французького академічного танцю та італійцями-віртуозами. У кожних були свої прихильники й критики, оскільки мистецтво балету набувало популярності.

Дуже благодатною для розвитку балетного мистецтва стала доба романтизму, тому що замість раціоналізму й усталеності класицизму та просвітництва на перший план виходить ірраціональна романтична концепція світосприйняття, позначеного розривом мрії та дійсності, а відтак і пріоритетом музично-театральної сфери, серед якої — музика, музичний театр і особливо театр балетний, де почуття виражаються без слів, за допомогою танцювальних рухів і мімічної гри. Романтичний герой — це одинак, який не знаходить щастя в реальній буденності й прагне досягти свого ідеалу у фантастичних світах своїх мрій або вступає в боротьбу за свою любов і справедливість. У романтичних балетах обов'язково наявні дві образні сфери — світ реальності та світ мрії, населений персонажами давніх середньовічних легенд — сільфідами, влісами, наядами, пері, дріадами, а також велике значення надається фольклору, що пов'язано з процесом самовизначення європейських націй, який відбувався в першій половині XIX століття. Балети ставилися на основі літературних творів, часто поетичних, з сумним фіналом, основною темою їх були переживання героїв.

В епоху романтизму балерина вперше піднялася на кінчики пальців. Це була Марія Тальоні, яка була першою виконавицею головної партії в балеті «Сильфіда», поставленому її батьком спеціально для неї. У романтичних балетах отримує розвиток форма дуетного танцю — адажіо, з'являються обводки, підтримки, підйоми балерини партнером. На перше місце виходить балерина, танцівник стає її партнером, хоча віртуозність сольного чоловічого танцю залишається на високому рівні. Велике значення має драматургія балетної вистави, яку диктує не тільки лібрето, а й музична партитура. Саме музика й стає відповідним пунктом у постановці романтичних балетних вистав. У той же час балетмейстери приділяли велику увагу розвитку хореографічного мотиву в постановці балетної вистави, і найкращі романтичні балети завдячують своєю появою індивідуальності окремих виконавців. Так без Марії Тальоні не було би балету «Силь-



Іл. 5. Марія Тальоні та її брат Поль (Паоло) Тальоні в балеті «Сильфіда». Художник Ф. Леполь (1832)

фіда» або він би мав зовсім інший вигляд, а балет «Жізель» був поставлений Жюлем Перро для Карлоти Грізі, яка була його дружиною і партнеркою, за лібрето Т. Готьє, який був закоханий у балерину.

Пуантова техніка в балеті не виникла спонтанно, а була підготовлена копіткою працею балерин під керівництвом видатних педагогів. Відомо, що ще до появи «Сильфіди» балерини вже піднімалися на кінчики пальців у постановках знаменитого французького балетмейстера Шарля Дідло.

Філіппо Тальоні використав ці підйоми на кінчики пальців, щоб створити образ легкої, безтілесної істоти, яка не ходить по землі, а ледь торкається її. Такої неймовірної легкості Марія Тальоні досягла дуже наполегливою працею. Філіппо Тальоні сам був педагогом своєї доньки: на своїх уроках він приділяв увагу напрацюванню легкого стрибка, апломбу в адажіо, витривалості й силі ніг. Урок Тальоні тривав три години та складався з численних повторювань пліє, різних видів батманів біля станка та на середині залу, адажіо на півпальцях, фіксування поз на кінчиках пальців, стрибків. Педагогічний досвід став у пригоді Філіппо Тальоні в постановці балетів, адже він був практиком і створював балети, щоб талант Марії проявився якнайкраще.

Так само й Жюль Перро був дуже технічним танцівником. Його вчителем був знаменитий віртуоз Огюст Вестріс, який наставляв його: «Стрибай з місця на місце, обертайся, але тільки ніколи не давай публіці часу роздивитися тебе» (Красовская, 1983, с. 251), маючи на увазі специфічну зовнішність артиста. Жюль Перро створив кращі романтичні балети, які належать до шедеврів балетної спадщини — «Жізель», «Есмеральду», «Корсар», «Па-де-катр» та багато інших. «Па-де-катр» на музику Ц. Пуні — це безсюжетний балет, прем'єра якого відбулася в Лондоні 1836 року. Для участі в цій постановці Ж. Перро запросив 4 кращих балерини — М. Тальоні, К. Грізі, Ф. Черріто та Л. Гран. Балет починається повільним антре, де танцюють усі балерини, потім ідуть варіації, поставлені в характері кожної солістки, і загальна кода. Після кожної частини танцівниці церемонно вклоняються одна одній. Білі сукні балерин нагадують костюми сильфід, немов 4 кращих сильфіди зібралися на одній сцені. За постановки «Па-де-катру» між балеринами відбулася невелика суперечка: кожна з них хотіла танцювати свою варіацію останньою,

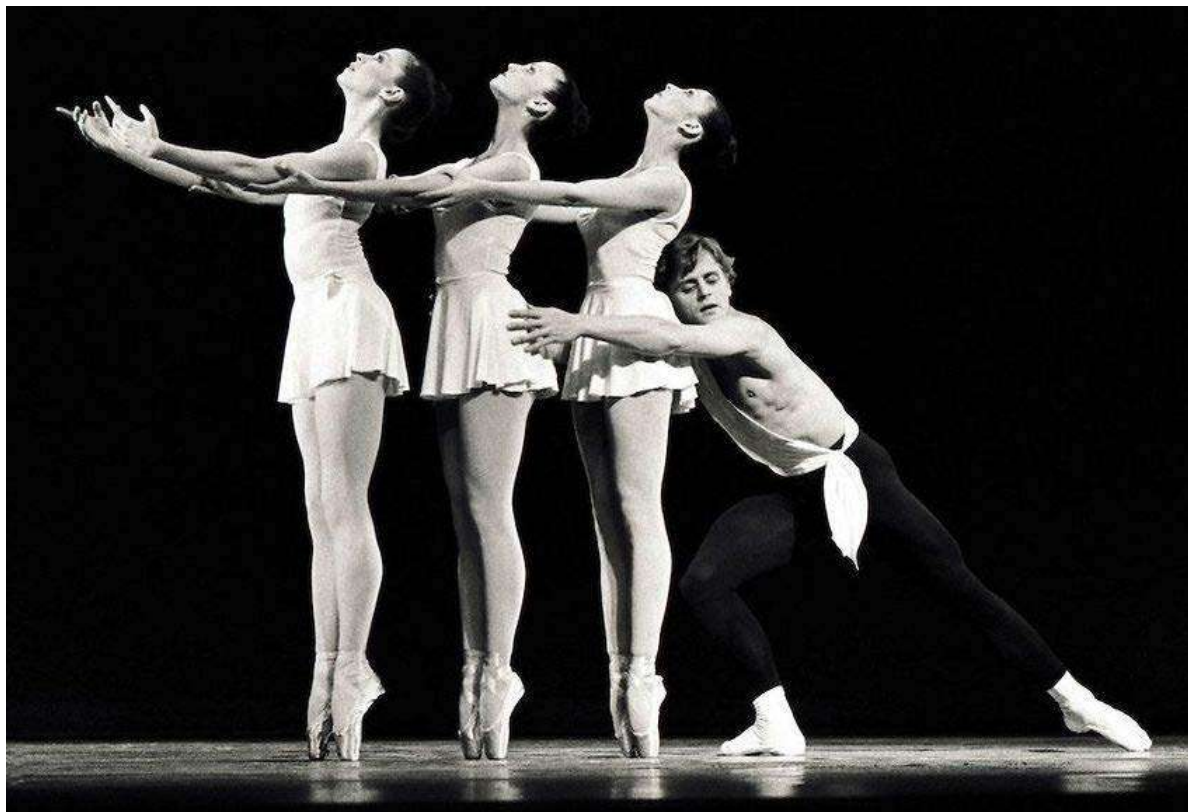
щоб отримати більше оплесків і схвалення в публіки, але Жюль Перро дуже дотепно вийшов з цієї ситуації, сказавши, що останню варіацію буде танцювати найстарша з них. Такою виявилася Марія Тальоні, а інші балерини не стали заперечувати.

Жюль Перро у своїх балетах розвивав танцювальні форми, а мізансцени стали більш виразними, експресивними, ніж у балетах доби класицизму, де кожен рух був регламентований. «Па-де-катр» — це безсюжетний балет, де створена атмосфера витонченої романтичної епохи. У XX столітті англійський танцівник і хореограф Антон Долін за архівними записами й гравюрами відновив «Па-де-катр» Ц. Пуні, і ця постановка отримала своє друге життя.

Іншими знаменитими балетмейстерами романтизму були Август Бурнонвіль, який створив театр і школу класичного балету в Данії, Ж. Мазіл'є, Ж. Кораллі, Люсьєн Петіпа, Шарль Дідло в пізній період своєї творчості, а також Маріус Петіпа, у творчості якого значне місце займали саме романтичні балети.

У романтичних балетах найбільш гармонійно співіснують хореографія і драматургія, і об'єднують їх цілісна музична партитура. Композитори, які писали музику для балетів, враховували специфіку цього виду мистецтва. Уже існує номерна структура, сформувалися основні балетні форми — адажіо, варіації, сьюїти характерних, побутових танців, лейтмотиви героїв, дансанта музика з чітким ритмом відрізняється від речитативу для драматичних сцен.

Доба романтизму стала кульмінацією розквіту балетного театру в Західній Європі й, зокрема, у Франції. Друга половина XIX століття характеризується кризою балетного жанру в Європі. У той же час в Україні, яка була на той час частиною Російської імперії, ознакою доби стало поширення кріпацьких театрів, де балети стали настільки популярними, що заможні поміщики наймали іноземних вчителів і влаштовували у своїх маєтках справжні балетні вистави. Найпопулярнішою серед них була трупа поміщика Дмитра Ширая з села Спиридонова Буда, що налічувала 40 кріпосних танцівників. Ця своєрідна балетна культура складалася під впливом французької та італійської шкіл з їхніми специфічними особливостями. Видатні танцівники-віртуози, педагоги й балетмейстери навчали балетному танцю талановитих дітей, а згодом стали біля витоків створення балетних шкіл та



Іл. 6. Сцена з балету І. Стравінського «Аполлон Мусагет». Аполон – М. Барішников. Хореографія Дж. Баланчина

театрів. Так вищезгаданий Д. Ширай до 1810 р. був антрепренером першого Київського міського театру, відкритого 1805 р., і його діяльність значною мірою вплинула на розвиток класичного балету й хореографічної майстерності. Ю. Станішевський наводить захоплені відгуки сучасників про міфологічний балет «Венера і Адоніс», що його виконували артисти трупі Д. Ширая, який

«на відміну від інших поміщиків, не завантажував своїх кріпосних артистів іншою роботою, наймав професійних вчителів, а найкращим давав можливість здобути фахову освіту» (Станішевський, 2002).

Для становлення і розвитку балетного театру й школи класичного балету дуже важливою була діяльність французького танцівника, балетмейстера й педагога Шарля Дідло. Він виховав кілька поколінь артистів, імена яких увічнено історією, водночас і численними театральними легендами. Шарль Дідло був талановитим танцівником академічної школи, його виконавський стиль відзна-

чався гармонією й чистотою виконання складних елементів, красою ліній. Відомо, що Дідло перший вийшов на сцену в шовковому балетному трико. Балетмейстер ставив спектаклі на міфологічні сюжети («Ацис та Галатея», «Зефір та Флора»), потім у його творчості з'явилися романтичні тенденції і він став використовувати у своїх постановках стилізований народний фольклор, сюїти характерних танців, драматичний сюжет. Дідло змінив естетику балетного театру, зробив постать балерини легкою, витонченою й неземною. Для нього в постановці балету головною була хореографія, гармонія рухів, краса сценічних малюнків, динаміка й легкість переміщень, досконалість ліній і техніки класичного танцю. Дідло був дуже вимогливим учителем, але в той же час любив своїх артистів і навіть боровся за їхні права, що призвело до конфлікту з дирекцією імператорських театрів і звільнення балетмейстера.

Довгий час визнаними лідерами й організаторами балетної справи були Жюль Перро (1849–1859), потім А. Сен-Леон (1859–1869). Період діяльності А. Сен-Леона розцінюють як кризу балетного театру, тому що балетмейстер приділяв увагу



Іл. 7. Сцена з балету Л. Мінкуса «Баядерка»

не драматичній фабулі вистави, а видовищності, сценічним ефектам, танцювальній техніці. Сен-Леон сам був віртуозним танцівником і музикантом-скрипалем. У своєму балеті «Скрипка диявола» він танцював варіацію, акомпануючи собі на скрипці. У своїх балетах Сен-Леон використовував народні танці, які він стилізував для сцени. Наприклад, у фіналі балету «Горбоконики» він поставив цілу сюїту танців різних народів. Тут Сен-Леон прагнув до створення масштабного видовища, яке б звеселяло очі сценічними ефектами, вправністю танцівників у класичних та жанрових номерах. Сен-Леон працював дуже швидко, найкраще йому вдавалися віртуозні варіації. Балетмейстер зробив великий внесок у вдосконалення техніки класичного танцю, формування народно-сценічного танцю. Найкращим твором А. Сен-Леона вважається балет «Коппелія», який був поставлений у Парижі на сцені Гранд-опера 1870 року й названий сучасним американським балетмейстером Баланчиним останнім романтичним балетом. Цей спектакль дуже популярний і ставиться в багатьох театрах світу, а також у хореографічних школах, зокрема в Київському хореографічному училищі (постановки О. Виноградова та В. Малахова). Деякі інші твори А. Сен-Леона увійшли до класичної балетної спадщини та з успіхом ідуть на світових сце-

нах: «Па-де-сіс» з балету «Маркітантка», «Фрески» та «Перлини й Океан» із балету «Горбоконики» та інші.

Безумовним досягненням Сен-Леона став його винахід нової системи запису танцю. Узагалі системи запису танцю існували вже давно: П. Бошан та перші академіки Королівської академії танцю записували танцювальні рухи за допомогою символів, а саме слово «хореографія» в значенні «запис танцю» було вперше використано французьким танцмейстером Раулем Фейє, який у 1700 році написав книгу «Хореографія, або мистецтво запису танцю». Завдяки цим системам і численним малюнкам можна скласти уявлення про хореографію старих класичних балетів, що надзвичайно важливо для їхньої реконструкції. Але залишається відкритим питання, чи записували балетмейстри танцювальні комбінації напередодні репетиції або тільки після неї, щоб зберегти результат постановочного процесу, адже балети XIX століття характеризуються технічними комбінаціями, складними сценічними малюнками з симетричними та асиметричними групами, а музична партитура диктувала зміну темпів і смислові акценти. Новер писав, що балетмейстер повинен готуватися до постановки — вивчати літературу, історію і створювати композицію, сидючи в кабінеті, але потім він

має перевірити танцювальні комбінації на собі, у балетній залі. Видатний італійський хореограф і балетний педагог Карл Блазіс теж давав поради хореографам, але вони радше стосувалися того, яким має бути балетний спектакль, а не особливостей творчого процесу.

Творчість Маріуса Петіпа досліджувалася вже багатьма мистецтвознавцями, отже хочеться зупинитися на цікавих деталях, що характеризують саме методи його роботи. М. Петіпа був надзвичайно музикальною людиною, і в його постановках можна знайти елементи симфонізму, наприклад, хореографічні лейтмотиви за аналогією з лейттемами в музичному творі. Так, у картині тіней з балету «Баядерка» такими лейтмотивами є перший арабеск, який повторюється 32 рази, коли танцівниці одна за одною спускаються з гори, і розвивається в танцях солісток і Нікії, а також поза ecarté вперед, яка теж присутня в статичному вигляді в кордебалету і розвивається в сольних варіаціях і адажіо. М. Петіпа створив нові розгорнуті хореографічні форми в балеті й реформував структуру самої балетної вистави, удосконалив лексику класичного танцю й рівень балетного виконавства. Стосовно творчості Маріуса Петіпа вживають термін «балетний академізм».

На початку ХХ століття в балетному мистецтві, як і в театральній справі в цілому, у зв'язку з формуванням режисерського театру, який прийшов на зміну акторському, назріла необхідність реформ, пошуку нової картини світу та виразних засобів. Діячі культури й мистецтва заперечували досвід, набутий попередніми поколіннями, і прагнули створити нове мистецтво, шукали свій спосіб самовираження і намагалися його теоретично обґрунтувати. З'явився модерн.

Так Айседора Дункан, яку надихало на творчість давнє античне мистецтво, виступала проти класичного балету з його протиприродною виворотністю ніг і пуантовою технікою. У той же час вона ставилася до танцю як до серйозного виду мистецтва та вважала, що всі рухи повинні починатися від душі. Айседора Дункан мріяла створити танець майбутнього, вільний від умовностей, національних особливостей. Для своїх виступів вона обирала серйозну музику, не призначену для танців, і часто імпровізувала прямо на сцені, віддаючи своєму натхненню. На питання, хто навчив її танцювати, Айседора відповідала:

«Терпсихора. Я стала танцювати з тієї хвилини, коли навчилася стояти на ногах, і танцюю все життя. Людина, усе людство, увесь світ повинні танцювати. Так було, так завжди і буде. ... Це природне бажання, закладене в нас природою» (Duncan, 2013).

Айседора Дункан приділяла велику увагу зосередженості перед виступами.

«Перш, ніж вийти на сцену, я повинна завести свою душу, як мотор. Коли мотор починає працювати, мої руки, ноги й усе тіло рухаються мимоволі, але коли в мене немає часу, щоб привести душу в рухомий стан, я не в змозі танцювати» (Duncan, 2013).

У професійному балетному театрі реформатором був Михайло Фокін, спектаклі якого стали відомі в Україні завдяки діяльності Броніслави Ніжинської, сестри славетного Вацлава Ніжинського та дочки відомого танцівника й балетмейстера Хоми Ніжинського, який у 80–90 роках ХІХ ст. успішно працював у різних музичних та музично-драматичних трупах Києва, Харкова та Одеси. Б. Ніжинська 1915–1918 разом із чоловіком О. Кочетовським очолювала Київську оперу й перенесла на київську сцену балети М. Фокіна «Клеопатра» («Єгипетські ночі»), А. Аренського «Карнавал», Р. Шумана (у київській постановці балет мав назву «Бал у кринолінах») та картину «У Арапа» з балету І. Стравінського «Петрушка», де сама танцювала партію Балерини. Б. Ніжинська була ученицею Фокіна, учасницею гастролей трупи Дягілева в Парижі, тому підтримувала й розвивала його погляди на естетику балетної вистави.

Зокрема, ішлося про застосування різних танцювальних стилів, відповідність оформлення вистави (сценографія, костюми) історичній епосі, драматизацію балетної дії. У сюжетних спектаклях танець набуває пластичної виразності, а традиційну умовну пантоміму, подібну до мови глухонімих, замінюють психологічні жести, які без перекладу висловлюють нюанси душевного стану героїв. Фокін уважав, що в балеті не обов'язково використовувати виворотність і пуантову техніку, але не заперечував значення класичного танцю й екзерсису як основи для професійної майстерності танцівника. У той самий час саме М. Фокіну належать такі



Іл. 8. Айседора Дункан

шедеври балетної класики, як «Шопеніана», «Видіння троянди» на музику К.-М. Вебера та «Лебідь» К. Сен-Санса, який був створений балетмейстером майже експромтом для А. Павлової і став однією з найвідоміших хореографічних мініатюр у репертуарі багатьох прекрасних балерин.

Так само під час постановки балету «Дафніс і Хлоя» балетмейстеру доводилося працювати дуже швидко, і він за одну репетицію поставив фінал балету з дуже складним ритмом. М. Фокін поділив артистів на кілька груп і кожній групі показав одну експресивну комбінацію, після чого випускав ці групи одна за одною по просценіуму, що створювало ілюзію стрімкого руху великого натовпу людей (Fokine, 1961). Велику увагу балетмейстер приділяв індивідуальності виконавців, які й надихали його на створення хореографічних образів, не забуваючи водночас цілісного задуму

вистави, що був розроблений до найменших дрібниць¹.

Одним із таких виконавців був Вацлав Ніжинський, який вирізнявся своїм талантом ще в театральному училищі й завжди отримував ролі в постановках М. Фокіна. Окрім фізичних даних — феноменального стрибка, пластичності, артист відзначався своєю чутливістю до стильових нюансів постановки. Так під час роботи над уже згаданою «Шопеніаною» Фокін помітив, як Ніжинський робить дуже красивий романтичний жест, немов прибираючи волосся з лоба. Цей жест був настільки органічним, що балетмейстер попросив артиста залишити цей нюанс (Fokine, 1961). М. Фокін уважав Ніжинського художником інтуїтивного, а не інтелектуального плану й відзначав його дисциплінованість і точну фіксацію зауважень під час репетицій. У балеті композитора Ігоря Стравінського «Петрушка»



Лл. 9. Т. Карсавіна та В. Ніжинський у балеті на муз. К.-М. Вебера «Видіння Троянди»

за допомогою виразних засобів танцю Фокін показує характери персонажів. У Петрушки ноги повернуті *endedans* і руки безвольно висять уздовж тіла, спина так само закрита *endedans*. Балетмейстер таким чином зображає безвольність, безсилість героя, якого Ніжинський зіграв настільки майстерно, що цей персонаж став однією з кращих його акторських робіт. На противагу Петрушці в Арапа ноги вивернуті *endehors*, він рухається, незграбно переступаючи на *plié* в другій позиції, що підкреслює його самовпевненість, тупу самовдоволеність (Fokine, 1961). М. Фокін залишив мемуари, де розповідає про процес створення своїх знакових вистав, їхніх перших виконавців, а також дуже цінні роздуми про перспективи розвитку балетного мистецтва.

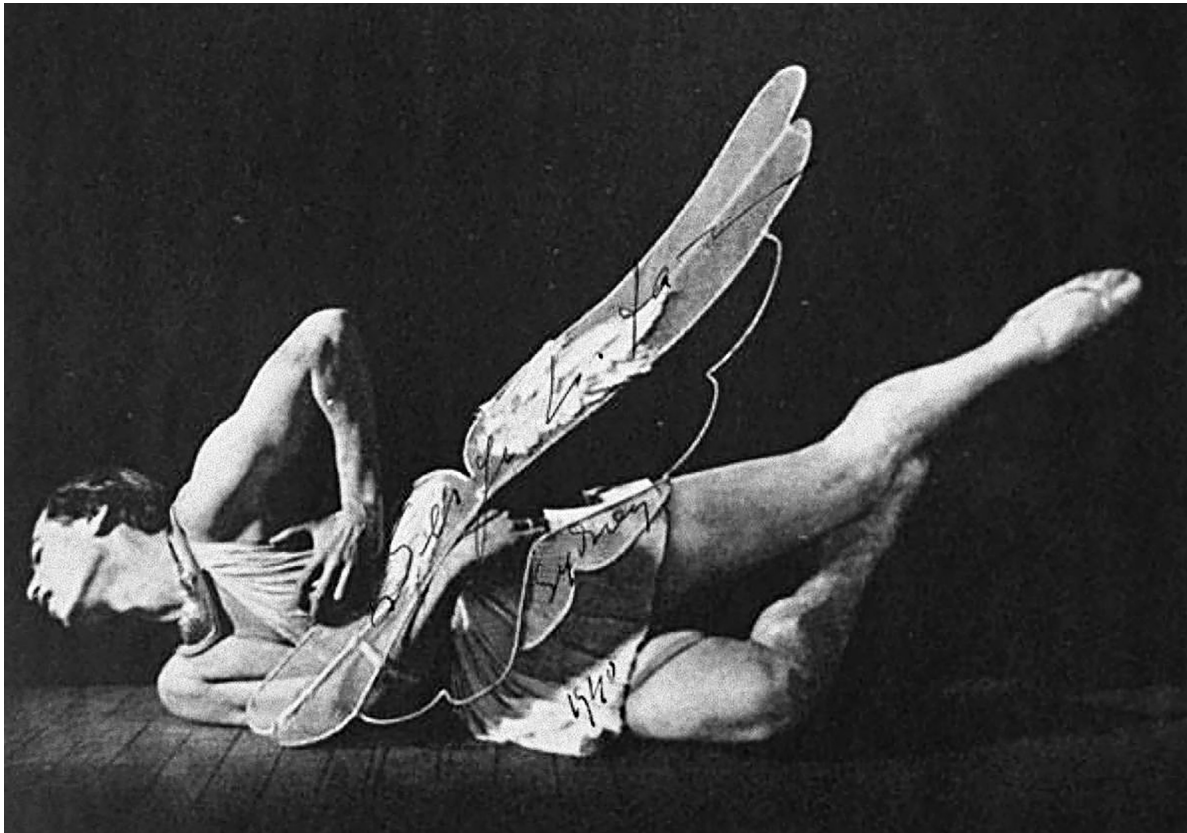
Балети М. Фокіна є окрасою репертуару багатьох театрів світу, у тому числі й Національної опери України. На київській сцені з успіхом ідуть «Шехерезада» в постановці В. Яременка, «Шопеніана» та «Видіння троянди» (поновлення Д. Матвієнка), здійснювалася також постановка «Петрушки» (В. Яременко). Балет «Жар-птиця» І. Стравінського, поставлений В. Литвиновим на сцені Національної опери, має оригінальну хореографію, яка не має нічого спільного з фокінською, так само, як і постановки «Дафніса і Хлої» А. Шекери та А. Рехвіашвілі.

На відміну від Фокіна, Вацлаву Ніжинському, який був талановитим танцівником і артистом, було важко знайти спільну мову з колективом, адже він не вмів пояснити, якого кінцевого результату він прагне, але примушував артистів повторювати комбінації безліч разів, висловлюючи своє невдоволення результатом. Маючи інтровертивний склад особистості, він не ділився ні з ким деталями творчого процесу. Пояснюючи артисту завдання, він говорив просто: «Роби так, повторюй за мною», зосереджуючись на деталях, а не на цілісному образі, наприклад, на репетиціях балету Ігоря Стравінського «Весна священна». Ніжинський вимагав від артистів виконувати гострі стрибки з приземленням на витягнуті коліна, що було незвичним для класичних танцівників, незнайомих із прийомами танцю модерн. Балет «Весна священна» не мав успіху на прем'єрі й не був достойно оцінений сучасниками: лише багато років згодом він був реконструйований та отримав схвалення глядачів. Ніжинського вважають одним із перших балетмейстерів-модерністів.

Дуже цікаві відомості про постановчу роботу Ніжинського залишила його сестра Броніслава (Nijinska, 1981). Вона згадує, як у них народилася ідея створення балету «Пополудневий відпочинок фавна» за мотивами давньогрецьких фризів. Основою пластики стали виразні профільні рухи фавна й німф, які немов зійшли з античного малюнка на амфорі. Фавн і німфи рухаються паралельними позиціями в той час, як їхні плечі розгорнуті *enface*, рухи плавні, у хореографії немає традиційних балетних стрибків (у балеті лише один стрибок), піруетів, тільки повільна хода, паралельне *passé*, *plié*, виразні пози. Музика Дебюссі не має чіткої ритмічної структури, вона плине, немов потік, і на цьому фоні відбувається дія балету: танцівники ведуть свою тему, не ілюструючи музичні такти й ритмічні зміни. Таке ставлення до музичного матеріалу зветься хореографічним контрапунктом.

Новаторство Ніжинського не було схвалене всіма глядачами. У нього з'явилися як прихильники, серед яких був скульптор Роден, який захоплювався пластикою та еротичною чуттєвістю танцівника, так і критики, які навіть вважали постановку Ніжинського непристойною². Вацлав Ніжинський, якого називали богом танцю, не отримав свого часу схвалення як балетмейстер, що його дуже дратувало, оскільки він надто вдумливо підходив до постановки своїх балетів. Витончений естетизм і стильова єдність хореографії Ніжинського були оцінені значно пізніше, його кращі балети «Пополудневий відпочинок фавна» й «Весна священна» були відновлені й отримали друге життя. А самого артиста вважають одним із новаторів балетного мистецтва, що своєю творчістю набагато випередив свій час.

Після здобуття Україною незалежності завдяки дослідженням українських театрознавців відродився інтерес до творчої спадщини геніального танцівника й хореографа, який народився в Києві в той час, як його батьки виступали в українських театральних трупах. 11 березня 2001 р. на сцені Національної опери України відбувся перший фестиваль танцю, присвячений пам'яті Ніжинського, де виконувалися уривки з балетів, де він прославився, а також сучасні хореографічні твори у виконанні українських та зарубіжних майстрів балету. Ініціатором організації фестивалю став директор Центру сучасної хореографії Олег Калішенко. У межах фестивалю відбулося кілька майстер-класів.



Гл. 10. Серж Лифар у балеті «Ікар»

сів, де представники різних хореографічних стилів ділилися на практиці секретами своєї творчої лабораторії. Серед зарубіжних учасників особливо вражаючими були виступи Етьєна Фрея, який показав пластичну евристику — новий напрям у сучасній хореографії. Провідні українські хореографи А. Рубіна, В. Литвинов та інші показали свої інтерпретації балетних творів, у яких танцював Ніжинський. Проведення фестивалю Ніжинського мало позитивне значення для розвитку спадковості традицій у балетному мистецтві й сприяло активізації творчих пошуків сучасних хореографів в Україні. Провідний український мистецтвознавець Ю. Станішевський констатував, що для історії світового балету є дуже важливим той факт, що два найбільших генії — Ніжинський і Лифар, які народилися в Києві, змінили балетне мистецтво ХХ століття. Вони відкрили шлях до модерну, ствердження нових, сучасних форм у хореографії. Вацлав Ніжинський був не тільки видатним класичним танцівником, а й першовідкривачем цілого напрямку в балеті. Він 1913 року поставив перший модерн-балет

«Весна священна», що йде в багатьох театрах світу, і передбачив шляхи розвитку балетного мистецтва. Його естафету підхопив Серж Лифар, який в антрепризі Дягілєва, а згодом і в Гранд-опера продовжив розвивати сучасне хореографічне мистецтво (Поліщук, 2001).

Дискусії про доцільність існування академічного мистецтва — опери й балету — позначали атмосферу 1920-х років, але балетні вистави ніде не припинялися: вони стали більш доступними й викликали захоплення глядачів. Найбільшою популярністю користувалися старі класичні балетні вистави, де був сюжет — такі, як, наприклад, «Корсар», хоча на сцені було менше танцівників, ніж було потрібно за постановкою, і рівень виконання був не такий високий, зважаючи на умови революцій та війн. Тогочасні балетмейстери збагатили балетний театр новими експериментальними виставами з використанням гімнастичних та циркових елементів, естрадних танців, вільної пластики, серед яких були дуже вдалі.

Зокрема, К. Голейзовський, який працював у



Іл. 11. Серж Лифар

багатьох театрах України, органічно поєднував у своїх виставах балетну класику з модерном і фольклорними мотивами. Упродовж 1926–1928 рр. він очолював Одеський театр опери і балету, який під його керівництвом перетворився на балетний Голівуд і фабрику нового танцю³. У балеті «Йосип Прекрасний» С. Василенка за біблійною легендою Голейзовський застосував багаторівневі конструкції в оформленні сцени, що дали можливість показати людську постать об'ємно, чому також значною мірою сприяли мінімалістичні стилізовані костюми й виразний грим виконавців. Голейзовський з насолодою втілював свої ідеї в танцювальних композиціях, використовуючи красу людського тіла як скульптурний матеріал. Радянська влада критикувала постановки Голейзовського за формалізм і «нездорову еротику». У театрах України балетмейстер поставив балети «Смерч» Б. Бера, «У сонячних променях», «Йосип Прекрасний» С. Василенка та багато інших хореографічних творів. У

балетмейстерській роботі Голейзовський відчував індивідуальність кожного танцівника та прагнув максимально розкрити її у своїх постановках, про що збереглися свідчення артистів, яким пощастило співпрацювати з майстром. Балетмейстер часто робив замальовки танцювальних поз і приносив їх на репетицію. У постановках Голейзовського хореографічна образність тісно пов'язана з імпресіоністичним живописом. У постановках Голейзовського наявні також риси неокласицизму.

Одним з перших неокласичних безсюжетних балетів стала «Симфонія світостворення» на музику симфонії Л. ван Бетховена (постановка Ф. Лопухова), де не було літературного лібрето й персонажів, а дія розвивалася за законами музичного симфонізму, тобто дія таки була, і всі частини цього твору були об'єднані стилістичною єдністю й спільною ідеєю. Одним із учасників вистави був молодий Джордж Баланчин, який описував цей балет як дуже цікавий експеримент, до якого до цього

часу ще не вдавався ніхто з балетмейстерів — симфонія, інтерпретована в балеті.

Сам Джордж Баланчин вважається засновником жанру безсюжетного симфонічного балету. Звичайно, у нього були й сюжетні балети, особливо на ранньому етапі творчості, а також він ставив масштабні балетні вистави, але розвиток хореографічного симфонізму проявився в його балетах особливо виразно. Баланчин не вважав лібрето обов'язковою складовою балетної вистави, він казав, що балет має право на існування і без виразних засобів літератури й танець у балеті — самодостатній. Він повинен відігравати провідну роль, а не обслуговувати літературний сюжет. Герої його балетів — танцівники й балерини. Балетмейстер створював досконалі за своєю будовою балетні форми, сценічні малюнки, комбінації. Часто він повторює структуру музичного твору у своїй хореографії: соло 1 інструмента — на сцені соліст, tutti — загальний танець, поліфонічне звучання — на сцені кілька груп танцівників ведуть кожна свою хореографічну тему тощо. Баланчин залишив величезну хореографічну спадщину: він працював швидко, і танцювальні композиції виходили в нього гармонійними, віртуозними й винахідливими завдяки таланту, фантазії балетмейстера. Баланчин виріс на традиціях кращої балетної школи: він закінчив Імператорське театральне училище в Санкт-Петербурзі, що значною мірою сформувало його погляди на балетне мистецтво. У своїх постановках балетмейстер використовував класичний танець, для жінок — обов'язково пуанти. Вів уважав, що жіноча нога в пуанті має більш закінчений вигляд, лінія подовжується, не обрізається напівпальцем. Баланчин, який працював також у школі, фактично створив американську школу класичного балету, вдосконалив пуантову техніку, збагатив класичний танець як жіночий, так і чоловічий новими рухами, прийомами виконання. Зокрема, у його балетах зустрічається *relevé* на пуанти через напівпальці, спуск на п'ятку з пуантів через витягнуте коліно без *plié*, а тіло розкріпається, зустрічаються позиції рук із витягнутими або навпаки пом'якшеними ліктями, з'являється кокетлива рухливість стегон, що, напевно, пов'язано з досвідом роботи балетмейстера в бродвейських мюзиклах. У чоловічому танці Баланчин вдосконалив дрібну техніку стрибків та заносок, динаміку обертань із різних прийомів.

Орієнтація винятково на музичний матеріал і на виконавців давала балетмейстеру свободу творчості, можливість імпровізації. Баланчин описує, як народжувався балет, який він поставив в Америці для учнів своєї школи. Він запланував поставити номер на певну кількість людей, але одна дівчинка не прийшла, отже балетмейстеру довелося переробити танцювальний малюнок. Одного разу під час репетиції, коли танцівниці бігли зі сцени, одна дівчина перечепилася і впала. Баланчину це сподобалося і він попросив зробити так само ще раз, після чого почав ставити для тієї дівчини романтичне соло. Балетмейстер розвивав у своїх творах не конкретний сюжет, а тему, найчастіше — тему романтичних стосунків з різними їхніми нюансами.

«У своїй розповіді про балет «Серенада» я обійшовся без подробиць — тому що багато хто вважає, що цей балет має таємний сюжет. Це не так. У ньому танцівники просто рухаються під прекрасну музику. Єдиний сюжет балету — музика серенади, якщо хочете — це танець під місяцем» (Balanchine, & Mason, 1975).

Баланчин ставить на перший план танцівника з його професійною майстерністю, тому артисти грають сценічні образи самих себе. Для цієї мети балетмейстер позбавляється таких атрибутів, як сценічні декорації, балетні костюми, залишаючи балеринам і танцівникам тільки репетиційну форму. Баланчин створив також багато сюжетних класичних вистав, але їх об'єднує неокласичний хореографічний стиль, грайливо-віртуозна пуантова техніка жіночого класичного танцю, динамізм чоловічих варіацій, кантілена адажіо, логічність і гармонійність у побудові танцювальних комбінацій. Творчість Баланчина значною мірою вплинула на розвиток балетного театру. Саме він заснував балетний театр і школу класичного балету на американському континенті, які вважаються нині одними з кращих у світі. Баланчин збагатив техніку класичного танцю новими елементами, а стилістику вистави — новими нюансами виконання, дав друге життя класичному балету, оновивши його естетику та створивши новий тип безсюжетної симфонічної балетної вистави й новий жанр — балетну неокласику. Послідовниками Баланчина були американець Джером Роббінс, у Франції — українець, киянин С. Лифар, Р. Пті, М. Бежар, у Німеччині —

Дж. Ноймайер (балетмейстер американського походження), в Англії — Ф. Аштон та К. Макміллан, а також І. Кіліан (деякою мірою) та багато інших.

Серж Лифар розпочав своє знайомство з балетом у Києві, у студії Броніслави Ніжинської, яка привезла його разом з кількома іншими учнями до трупи Дягілева, де він почав навчатися у видатного педагога Енріко Чекетті й став першим танцівником. С. Лифар був першим виконавцем провідних партій у ранніх балетах Баланчина «Блудний син» С. Прокоф'єва, «Аполон Мусaget» І. Стравінського та «Кішка» А. Соге. Після смерті Дягілева в 1929 році Лифар очолив балет Паризької опери й почав ставити власні балети.

Лифар підвищив професійний рівень Паризької Гранд-опера та збільшив кількість балетних вистав у репертуарі. Він був також репетитором трупи й педагогом балетної школи при Паризькій опері. Лифар реформував систему балетної освіти. Зокрема, окрім традиційного щоденного класу для артистів балету, він запровадив обов'язкові уроки дуетного танцю. З ім'ям Сержа Лифаря пов'язують відродження балету у Франції.

Лифар увів багато нових елементів у класичний танець, зокрема він кодифікував дві додаткові позиції ніг. Хореографічний стиль його постановок неокласичний. Лифар уважав, що танець важливіший за музику та декор у балеті, а за створення балету хореографія є первинною. Цю концепцію він продемонстрував у своєму балеті «Ікар», де акомпанемент ударних був доданий лише на останньому етапі постановки, коли робота над хореографією була завершена. Лифар поставив для Паризької опери понад 50 творів. Найуспішніші з них «Творіння Прометея» (1929), його власна версія «Видіння троянди» (1931) та «Пополудневого відпочинку фавна» (1935), згаданий вище «Ікар» (1935) та «Сюїта в білому» (1943).

Незважаючи на те, що більша частина життя митця була пов'язана з Францією, він уважав себе українцем і мріяв поставити свої вистави на Батьківщині. Цікавим є той факт, що серед постановок Лифаря є балет на український сюжет «На Дніпрі» (французька назва «Sur le Borysthène»), прем'єра якого відбулася на сцені Гранд-опера 16 грудня 1932 року.

Лише після смерті великого хореографа, коли Україна здобула незалежність, у Національній опері України були поставлені його найкращі балети

«Сюїта в білому» Е. Лало, «Ромео і Джульєтта» П. Чайковського та «Ранкова серенада» Ф. Пуленка. Постановка балетів із творчої спадщини С. Лифаря мала непересічне значення як для артистів Національної опери, так і для української культури загалом.

«Сюїту в білому», яку вважають найдосконалішим балетом Лифаря, було поставлено на сцені Національної опери на честь 100-річчя від дня його народження.

«У "Сюїті в білому" я працював над чистим танцем; єдиним моїм бажанням було створити чарівні видіння — картину, у якій не було нічого "складеного", розумового. У результаті вийшла серія невеликих технічних етюдів, самостійних хореографічних начерків, поєднаних загальним неокласичним стилем», — зазначав Лифар (Лифар, 2007).

Композиційно вистава складається з кількох самостійних хореографічних форм — варіацій, адажіо, тріо.

Педагогами українських артистів були спеціально запрошені зірки французького балету Крістін Влассі та Жільбер Майер, яким пощастило працювати з Лифарем і брати участь у перших виставах «Сюїти в білому». Ж. Майер відзначив як особливість хореографії С. Лифаря своєрідне нахилене положення тіла балерини в позі арабеска, «що створює ілюзію подовженої горизонтальної лінії пози». «Лифар казав, що тіло танцівника схоже на симфонічний оркестр. Руки — співають, ноги — відображають і вимальовують ритм», — сказав Ж. Майер⁴. Уроки французьких викладачів, що стали регулярними під час підготовки вистави, були дуже корисними для київських артистів балету, оскільки дозволили познайомитися з особливостями французької школи класичного балету, відродженої киянином Сержем Лифарем, а також із творчою манерою видатного хореографа.

Отже, наведений історичний нарис засвідчує виразну тенденцію розвитку балетмейстерської справи як самостійної творчої інтерпретації — співтворчості в підготовці сценічного тексту. Балетмейстер приймає на себе ті самі завдання, які виконує драматург, створюючи унікальний твір за допомогою засобів саме балетного театру. Нами розглянуто кілька методів створення балетної ви-

стави, де первинним можуть бути хореографічний, драматургічний, літературний, музичний або психофізичний мотиви та їхні поєднання, а також роль логічного мислення, ерудиції та творчої інтуїції для розкриття хореографічних образів.

Висновки. Усе зазначене свідчить про принципово різний підхід до постановки балетної вистави, самої її структури, глибинного сенсу й художньої цінності в загальнокультурній системі. З плином часу в балетному мистецтві залишилося актуальним питання про те, яка складова в балетній виставі є головною — хореографічна чи драматична, віртуозні витончені комбінації, що дають естетичну насолоду, чи драматична історія, що примушує глядачів переживати й ставати кращими, і як об'єднати ці дві складові в гармонії. А методи роботи різних балетмейстерів, досліджені в цій статті, допомагають зрозуміти природу процесу створення балетної вистави в її історичній мінливості — від створення танцювальних фігур у балетних інтермедіях в епоху Відродження до вирішення складних режисерських завдань у реформаторських балетах початку ХХ століття, які дали новий вектор розвитку світової хореографічної

культури. У нашому дослідженні розглянуто вплив знакових явищ світової хореографічної культури на розвиток саме українського балетного театру, а також діяльність українських майстрів, які здобули світову славу за кордоном нашої країни.

Завданням подальших досліджень цієї теми може стати описання творчих методів українських балетмейстерів, які створювали повномасштабні балети-хореодрами в період 30–50 років ХХ століття, коли відбувався процес формування національного репертуару в українському балетному театрі, а також знайомство з творчістю провідних українських хореографів другої половини ХХ століття та періоду незалежності, якого в цій статті ми торкнулися лише побіжно у зв'язку з відродженням творчої спадщини знаменитих киян Вацлава Ніжинського та Сергія Лифаря. Спектаклі молодих хореографів-експериментаторів, які починають робити перші кроки й показують несподівані результати завдяки таланту, творчій уяві та фантазії теж заслуговують на детальний аналіз і представляють значний інтерес не тільки для глядачів, а й для майбутніх хореографів, виконавців, дослідників балетного мистецтва.

Примітки:

- 1 Наприклад, коли одна балерина станцювала «Прелюд» у «Шопеніані» у своїй інтерпретації, балетмейстер Фокін зауважив, що сама по собі її постановка була вдалою, але фінальна поза повторювала ту, що була в наступній варіації, а для нього було дуже важливо, щоб кожна варіація закінчувалася іншою позою (Fokine, 1961).
- 2 Фокін, крім того, назвав балет «Пополудневий відпочинок фавна» примітивним з хореографічного бачення і навіть знайшов у ньому пластичні мотиви зі своєї постановки танців до опери «Тангейзер» (Fokine, 1961).
- 3 В Одесі Голейзовський співпрацював з молодими артистами й хореографами П. Вірським та М. Болотовим.
- 4 Авторка статті була учасницею прем'єри «Сюїти в білому» в Національній опері.

Література:

- Balanchine, George, & Mason, Francis. (1975). *101 stories of the Great Ballets: the scene-by-scene stories of the most popular ballets, old and new*. Washington: Anchor. 560 p.
- Duncan, Isadora. (2013). *My life*. New York: Liveright. 368 p.
- Ebreo, Guglielmo of Pesaro. (1995). *De pratica seu arte tripudii: "On the practice or art of dancing"*. Clarendon Press. 288 p. (English translation by Barbara Spart & Michael Sullivan). DOI: <https://doi.org/10.2307/1478433>
- Fokine, Michel. (1961). *Memoirs of a Ballet Master*. New York: Little, Brown & Co.; 1st English edition. 318 p.
- Levinson, A. (1925). Notes sur le balleta u XVII siècle. Paris: Numéro special de la Revue musicale. *Lullyetl'Opéra Français*. 1 janv.

- Nijinska, Bronislava. (1981). *Early Memories*. New York: Holt, Rinehart & Winston. 546 p.
- Noverre, Jean George. (1760). *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon, Aimé Delaroche, 484 p.
- Красовская, Вера. (1983). *Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм*. Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение. 432 с.
- Лифар, Серж. (2007). *Спогади Ікара*. Київ: Пульсари. 192 с.
- Поліщук, Тетяна. (2001). Повернення Ніжинського. *День*. 13 березня.
- Станішевський, Юрій. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка. Історія і сучасність*. Київ: Музична Україна. 736 с.

References:

- Balanchine, George, & Mason, Francis. (1975). *101 stories of the Great Ballets: the scene-by-scene stories of the most popular ballets, old and new*. Washington: Anchor. 560 p.
- Duncan, Isadora. (2013). *My life*. New York: Liveright. 368 p.
- Ebreo, Guglielmo of Pesaro. (1995). De pratica seu arte tripudii: "On the practice or art of dancing". *Clarendon Press*. 288 p. (English translation by Barbara Spart & Michael Sullivan). DOI: <https://doi.org/10.2307/1478433>
- Fokine, Michel. (1961). *Memoirs of a Ballet Master*. New York: Little, Brown & Co.; 1st English edition. 318 p.
- Krasovskaya, Vera. (1983). *Zapadnoevropeyskiy baletnyi teatr. Ocherki istorii. Preromantizm [Western European Ballet Theatre. History essays. Preromanticism]*. Leningrad: Iskustvo, Lenengraskoe otdelenie. 432 p. (In Russian)
- Levinson, A. (1925). Notes sur le balleta u XVII siècle. Paris: Numéro special de la Revue musicale. *Lullyet' Opéra Français*. 1 janv.
- Lifar, Serzh. (2007). *Svogadi Ikara [Memoires of Icarus]*. Kyiv: Pulsari. 192 p. (In Ukrainian)
- Nijinska, Bronislava. (1981). *Early Memories*. New York: Holt, Rinehart & Winston. 546 p.
- Noverre, Jean George. (1760). *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon, Aimé Delaroche, 484 p.
- Polishchuk, Tetiana. (2001). Povnennia Nizhynskoho [The return of Nijinski]. *Den*. March 13. (In Ukrainian).
- Stanishevskiy, Yurii. (2002). *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka. Istorii i suchasnist [The National Academic Opera & Ballet Theatre of Ukraine Named after Taras Shevchenko]*. Kyiv: Muzychna Ukraina. 736 p. (In Ukrainian)

Yeva Kovalenko

Methods of ballet-master's work in the historical aspect

Abstract. The article shows the peculiarities of outstanding ballet masters' work and the process of genesis and development of this profession in the historical aspect - from the time of the Renaissance, when the personality of dance teacher becomes very important in society and word "ballet" is used for the first time, until the 30s of XXth. The creative principles and methods of work of such outstanding choreographers of the past as P. Beauchamp, J.-G. Noverre, J. Dauberval, F. Taglioni, J. Perrot, Ch. Didelot, A. Saint-Leon, M. Petipa, M. Fokine, G. Balanchine, the role of the personality of the dancer in creating of choreographic image in the performance, as well as ballet productions by these outstanding choreographers on the Ukrainian stage are analyzed. Features of M. Taglioni's, A. Pavlova's, V. Nijinsky's and others' performing style are considered, as well as the phenomenon of improvisational creativity of A. Duncan and its influence on the formation of a new ballet aesthetics of the early twentieth century. Particular attention is paid to the works of such outstanding ballet masters as Serge Lifar, Vatslav Nijinsky and his sister Bronislava, whose lives were connected with Ukraine. This article also deals with an important problem of harmonious unity of choreographic and dramatic components of the ballet performance.

Keywords: ballet, ballet master, classical ballet, ballet history, ballet performance creating process, ballet masters' work methods, choreography.

«СЕРІЯ – СЕРІАЛ – СЕРІАЛЬНА ПРОДУКЦІЯ» ЯК СТРУКТУРНІ СКЛАДОВІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

Кохан

Тимофій Григорович

кандидат мистецтвознавства,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України,
м. Київ
kokhan-t@ukr.net

Tymofii Kokhan

Ph.D. (Art studies),
Institute for Cultural Research
of the National Academy
of Arts of Ukraine,
Kyiv
kokhan-t@ukr.net

Анотація. Аргументовано, що від десятиліття до десятиліття українська гуманістика активно розширює дослідницький простір, відкриваючи нові, теоретично вагомі «проблемні площини», осмислення яких може мати перспективи завдяки залученню потенціалу культурологічного аналізу, зокрема таких його чинників, як «міждисциплінарність», «персоналізація» та «діалогізм». До них належить комплекс питань, пов'язаних зі специфікою «серіалу».

Зазначено, що завдяки залученню поняття «парадигма» до аналізу ситуації у сфері художньої діяльності виокремлюються факти часткової чи повної зміни, передусім, шаблонів мислення в русі від фільму до серіалу та від кінематографа до телебачення.

Артикульовано, що інтерес до телебачення загалом і «телевізійного серіалу» зокрема активізувався протягом 70–90-х рр. Це зумовлювалося низкою причин, серед яких стрімке входження у простір гуманітарного знання культурології. Як єдність історії та теорії культури, вона спонукала до перегляду науково-дослідницької зорієнтованості традиційних гуманітарних наук.

Зазначено, що можливість зафіксувати трансформацію «фільм — серіал» спонукає до застосування мистецтвознавчого виміру культурології — науки, що представляє поєднання трьох складових: теорія, історія та художня критика. Водночас, історія мистецтва розглядається як процесуальний феномен, оскільки вона накопичувалася поступово: види мистецтва формувалися не одночасно, а протягом століть, закріплюючись у динамічному русі художнього освоєння дійсності.

Ключові слова. Серія — серіал — серіальна продукція, культуротворення, проблемна площина, професіоналізм.

Постановка проблеми. Матеріал статті базується на твердженні, що одним з потужних факторів європейського культуротворення протягом XX — перших двох десятиліть XXI століття є кінематограф, який активно взаємодіє з телебаченням, що яскраво заявило про себе від середини 50-х років. На теренах сучасних гуманітарних наук, як відомо, достатньо ґрунтовно проаналізований історико-культурний рух «кінематограф — телебачення».

Специфічні ознаки як «телебачення», так і того «продукту», який воно створювало, вимагали не лише використання нових технічних можливостей, а й вироблення чіткого уявлення про його естетику, розуміння самотності колективної творчості в цьому виді художньої діяльності.

На нашу думку, на тлі означеного питання про специфіку «серії — серіалу — серіальної продукції» та їхньої ролі в телевізійному контенті набувають помітного значення, певним чином корегуючи логіку сучасного культуротворення.

Аналіз досліджень та публікацій. Широкий обсяг проблем, пов'язаних із з'ясуванням природи телебачення, його ролі в культурному житті суспільства, обговорення різних моделей естетики телебачення, яке традиційно проводилося в контексті порівняльного аналізу «кінематограф — телебачення», припадає на 50–80-ті рр. минулого століття. Наприкінці ХХ століття питання, дотичні до власне теорії телебачення, дещо відійшли на другорядні позиції, хоча в сучасних умовах різноаспектне осмислення феномену «телебачення» все частіше стає об'єктом теоретичного аналізу, виявляючи нові тенденції його розвитку.

У цій статті увага сфокусована на публікаціях українських науковців (І. Победоносцева, О. Русина, Т. Сидорчук, М. Собуцький, В. Суковата), на працювання котрих можуть бути залучені до аналізу нагальних проблем телевізійного серіалу.

Мета статті. Інтерпретація руху телевізійного продукту «серія — серіал — серіальна продукція» має на меті розкрити естетико-художній потенціал «телевізійного серіалу» як творчо-пошукової форми відтворення дійсності.

Виклад основного матеріалу. На нашу думку, аргументація авторської концепції має спиратися на визначення «телебачення», яким оперує сучасне мистецтвознство:

«Телебачення — від *лат.* *tele* — далеко + *visio* (бачу) — найпопулярніший засіб масової комунікації та інформації; один з різновидів (поряд з кіно та відео) екранного... мистецтва. У цьому сутність телебачення як суспільного явища. Специфіка ж телебачення виявляється в «зіставленні» його з іншими видами комунікації та інформації (*газети, радіо*), порівняно з якими воно має низку істотних переваг (найважливіша — *наочність*), та з іншими екранними мистецтвами» (Безклубенко, & Рутковський, 2006, с. 449).

Окрім загального визначення, доцільно підкреслити, що телебачення відрізняється від кіно як специфікою технічного забезпечення, так і «худож-

ньо-естетичною своєрідністю мистецтва “голубого екрану”»: його менший розмір «диктує цілу низку особливостей у “знімальному процесі”», зокрема в композиції кадру; «домашній» характер споживання, що здатний змінити «психологію» глядацького сприймання, порівняно з кінотеатром, використання «прямих передач репортажного характеру», що особливо впливає на глядача фактом часового збігу «події» та її «сприймання» (Безклубенко, & Рутковський, 2006, с. 449–450).

Варто зауважити, що визначення телебачення як «найпопулярнішого засобу масової комунікації та інформації», окреслення його технічної та естетико-художньої самобутності не знімає необхідності відповісти на ключове запитання: «У чому ж полягає “авторський” характер функцій телебачення, порівняно з кінематографом?» Відповідь на нього — у різних модифікаціях — активно обговорювалася, як ми вже зазначали, протягом 50–80-х років минулого століття, коли, з одного боку, підкреслювалася їхня типологічна близькість, а з іншого — на перші позиції висувалося соціально-ідеологічне прогнозування, що завдяки різним форматам телевізійних передач пропагандистсько-інформативної спрямованості не потребувало, на відміну від кінематографу, художньо-образного «забарвлення». Очевидно, необхідно виокремити й ідейно-виховну функцію, яка на теренах телевізійного простору використовується таким чином, що допомагає в необхідному напрямі формувати громадську думку.

За десятиліття свого існування телебачення не лише сформувало, а й постійно збагачує те, що доцільно визначити як «функціональний простір», де важливе значення має розповсюдження конкретних типів культури, які сприяють вихованню чи корегуванню духовно-практичних цінностей різних соціальних та вікових прошарків. Окрім цього, телебачення — як засіб комунікації на теренах культури — помітно відрізняється від кінематографу періодичністю зв'язку з аудиторією, яка щодо сприймання конкретної інформації може бути камерним середовищем, що вкрай важливо в морально-психологічному аспекті. З технічного боку, телевізійна інформація не вимагає попереднього запису, і диктор здатний звертатися до мільйонів глядачів, котрі не пов'язані один з одним.

На нашу думку, беззастережне значення має розважально-емоційна складова телебачення, якій деякі психологи надають рекреативної ваги. Ця

складова — у певних випадках — здатна сприяти зменшенню соціальної напруги, переадресовуючи увагу глядачів на інший прошарок естетико-художніх подразників, що спонукає до певних міркувань. Так, розважально-емоційна складова може, так би мовити, залучати потенціал «пізнавальної функції», формуючи «пізнавально-емоційну» площину, що обов'язково матиме «свою» глядацьку аудиторію, популяризуючи здобутки різних видів мистецтва, шедеври світової культури, фокусуючи увагу на детальній реконструкції біографій видатних митців, життєво-творчий шлях котрих, як відомо, емоційно перевантажений. Можливість апробації різних варіантів передач, їхня швидка заміна чи оновлення є однією з ознак телебачення, що виявляє його самодостатність та самоцінність.

На межі XX–XXI століть розважально-емоційна складова телебачення продемонструвала, сказати б, здатність до змін, відверто «експлуатуючи» потенціал «ескапізму», який Л. Бабушка характеризує як «втечу до свята». Проблема «ескапізму», хоча й має певну «теоретичну історію», проте, по суті, залишалася на маргінесах. Ситуація змінилася в останнє десятиліття минулого століття, значною мірою завдяки естетиці «постмодернізму», де «ескапістські» мотиви почали звучати досить виразно не лише в літературі, кінематографі, драматургії, а також у спрямованості як розважально-емоційного аспекту телевізійних програм, так і «серіалів», у яких свідомо чи інтуїтивно використовуються «ескапістські» мотиви.

Теоретична позиція Л. Бабушки, обґрунтована в монографії «Фестивалі як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі» (2020), узагальнюючи позицію, переважно, західних авторів (А. Еванс, П. Голландер, Д. Келльнер, К. Гамельтон, Е. Мейл, М. Нельсон), розкриває причини популярності «ескапізму» саме в сучасних умовах, коли у «святках», «розвагах», «свідомій легковажності», «підвищеній емоційності» дехто вбачає прийнятний заміник реальності (Бабушка, 2020).

Хоча нормативи статті не дозволяють розгорнути означену проблему, ми все ж наголосимо, що подекуди надмірне захоплення ескапізмом, який є важливою складовою розважально-емоційної функції телебачення, призводить до певної «деформації» телевізійного простору, що має прагнути до збереження «функціональної рівноваги».

У зв'язку з порушеними нами питаннями, неабиякої ваги набуває і той факт, що приблизно від середини 90-х років науковці все активніше оперують поняттями «діалог», який здатний стати «механізмом організації соціокультурного “простору — часу”», «індивідуальність» та елементи «регіоніки», коли різні телевізійні програми «відкривають» глядачеві життя практично всіх країн світу, часто-густо свідомо звужуючи «регіон» до «столиць», «краєвидів сільської місцевості», проблем «промислового міста», «заповідників» та ін.

Ми звертаємо особливу увагу на ці моменти тому, що на початку XXI століття поняття «діалогізм», «індивідуальність» — та суголосний їй термін «персоналізація» — і «регіоніка» стають засадними чинниками як культурології, так і культурологічного аналізу.

Постановка подібних запитань потрібна не заради самої постановки, а задля з'ясування такого: як співвідносяться «телевізійні серіали» з поняттям «аудиторія»? Чи «аудиторія» в цілому «працює» на, подекуди, шалену популярність такого типу продукції, чи йдеться лише про якийсь її сектор? Які з численних функцій телебачення здатні реалізувати чи принаймні задовольнити «телевізійні серіали»? Спрямувавши увагу на «телевізійні серіали» як приклад ще однієї «проблемної теоретичної площини», доцільно підкреслити, що поняття «телевізійний серіал» саме по собі є складним утворенням, оскільки «схоплює» низку жанрів, кожен з яких орієнтується на певного глядача, котрий може надавати перевагу, наприклад, екранізації, історичному чи детективно-поліцейському жанру.

Намагаючись, хоча б ескізно, окреслити ті «позитивні» чи «проблематичні» ознаки телебачення, спираючись на які формується «телевізійний простір», необхідно фіксувати й ті його недоліки, що руйнують цей медійний засіб або гальмують його якісний розвиток. На думку І. Победоносцевої, одним з недоліків телевізійного продукту є схематизація

«серіальної (та й телевізійної) драматургії, яка дозволяє глядачеві в найкоротший проміжок часу зрозуміти, що до чого, «зчитати» повідомлення і продовжити чи не продовжити перегляд» (Победоносцева, 2005, с. 138).

«Схематизація» — у найширшому розумін-

ні — в умовах початку XXI століття виявилася чи не тенденцією в практиці розвитку «серіальної продукції». Мовиться про численні факти «перенесення» успішних телесеріалів у простір нових національно-культурних традицій: скандинавський серіал «Міст» має, як відомо, кілька варіантів. Схожі експерименти відбулися з американським «Нишпоркою», німецьким «Комісаром Рексом», англійським «Співаючим детективом», французьким «Наскоком» та ін. Варто констатувати, що «серіальна продукція», перенесена на новий ґрунт, зазвичай, програє оригіналу, проте така практика не лише «набирає обертів», а й не засуджується ані професіоналами, ані глядачами, котрі на мережевих форумах, використовуючи засади порівняльного аналізу, «шліфують» власні естетико-мистецтвознавчі уподобання.

Наразі є всі підстави стверджувати, що на сучасному етапі культуротворення назріла необхідність включити в контекст аналізу телебачення — специфічного засобу комунікації — проблему «телевізійного серіалу». Це дозволить під новим ракурсом розглянути й, так би мовити, традиційні теоретичні ідеї чи концепції, що протягом тривалого часу «подорожують» публікаціями різного типу. Серед них варто — вчергове — акцентувати проблему функцій телебачення, які постійно і збагачуються, передусім завдяки комп'ютерним технологіям, і, принциповим чином, змінюються порівняно з можливостями телебачення минулого століття.

На нашу думку, різні модифікації феномену «серіал» доцільно розглядати в контексті сучасної культурології, що висуває на перші позиції комплекс питань, пов'язаних з термінологією та понятійно-категоріальним «забезпеченням» дослідницького процесу. Варто підкреслити, що складність аналізу «серіалу» обумовлена тією ситуацією, коли й термінологічне, і понятійно-категоріальне «забезпечення» самої культурології перебуває в процесі становлення. Означене й зумовлює суперечливість тих дослідницьких процесів, які здійснюються на перетині кількох наук, що оперують власною термінологією, поняттями чи категоріями. Зважаючи на це, ми будемо рухатися від конкретної «проблемної теоретичної площини»: «серія — серіал — серіальна продукція» — до свідомого опертя в процесі аналізу на теоретичний потенціал культурології.

Зважаючи за необхідне окреслити черговий спектр проблем, особливу увагу варто звернути на

термін «серіальна продукція», який — у позитивному контексті — вживається частиною культурологів. Щодо нашої позиції, то, з одного боку, ми не заперечуємо такої інтерпретації, коли «серіальною продукцією» вважають усе, що виробляється телебаченням, адже, наприклад, політичні шоу, які виходять у ефір з позначкою «по буднях», теж є «серіальною продукцією». Натомість, долучати визначення «серіальна продукція» припустимо лише до певних телевізійних серіалів, які або мають відверто дискусійний характер, або містять такі «пасажі», що руйнують їхнє художнє значення. У відповідних випадках, на нашу думку, термін «серіальна продукція» несе в собі іронічно-негативне значення.

Аргументуючи нашу позицію, звернемося до статті В. Суковатої «Детективи Агати Крісті як філософія повсякденності: постмодерністський аналіз» (2020). Спираючись на потужну джерелознавчу базу, дослідниця пропонує порівняльний аналіз творів Агати Крісті й Артура Конан-Дойла, стверджуючи, що успішне розслідування злочинів з боку старенької місіс Марпл визначається «повсякденністю», адже героїня

«покладається не на причинно-наслідкові зв'язки, а на свій життєвий досвід: вона згадує, на кого з її сільських знайомих схожа своєю поведінкою та чи інша людина, неначебто вбудовує її в модель знайомої їй сільської повсякденності...» (Суковатая, 2020, с. 17).

Ми звернулися до статті В. Суковатої, аби, з одного боку, показати «присутність» у просторі сучасної української гуманістики питань, пов'язаних з історією літературного детективного жанру, а з іншого — мати своєрідну «точку відліку» задля ілюстрації «серіальної продукції», знятої за мотивами романів Агати Крісті (1890–1976).

Як відомо, англійське телебачення має незаперечний пріоритет в екранізації романів своєї видатної співвітчизниці, а першою виконавицею ролі місіс Марпл стала Джоан Хіксон (1906–1998). Серіал за її участю було знято ще за життя А. Крісті, і він досьогодні не сходить з телеекранів. Згодом англійські митці створили ще дві телевізійні версії романів Крісті, що, на нашу думку, відверто програвали попередній. Однак, на цьому «серіальне життя» місіс Марпл не припинилося. Французьке телебачен-

ня зняло «Загадкові вбивства Агати Крісті» (2009) і, змінивши жанр детективу на комедію, перенесло дію в наш час, дозволивши собі переосмислити деякі сюжетні лінії. Таким чином, екранізація історії місіс Марпл з Джоан Хіксон є показовим зразком високоякісного серіалу, а «Загадкові вбивства Агати Крісті» є не менш показовим прикладом «серіальної продукції».

До цієї ж категорії варто віднести й чергову екранізацію популярного роману «Блідий кінь» (1961), що був написаний А. Крісті на перетині «детективу» та «містики» й екранізувався в 1996 та 2010 роках. Нову версію, зняту режисером Леонорою Лонсдайл у 2020 році, також варто вважати «серіальною продукцією». Складається враження, що серіал знято нашвидкоруч, без проробки характерів та чіткого відтворення тих морально-психологічних чинників, які здатні спонукати людину другої половини ХХ століття зробити трьом жінкам-ворожкам «замовлення на вбивство».

Послідовно орієнтуючись на заявлений нами підхід, проаналізуємо — у хронологічній послідовності — кілька наукових розвідок українських авторів, аби мати більш-менш чітке уявлення щодо їхньої позиції як стосовно широкого обсягу питань, пов'язаних з «серіальною продукцією», так і з термінологічним та понятійно-категоріальним «забезпеченням» цього теоретичного блоку. Так, М. Собуцький у статті «Серіальна продукція: питання референції» (2017) оперує поняттями «фільмічний» та «літературний» серіал і використовує їх у дослідницькому просторі «референції — від латин. *referre* — повідомляти: характеристика (відгук), що дається якійсь персоні чи підприємству» (Референція).

Хоча відповідне тлумачення «референції» має місце, практично, в усіх словниках, у контексті культурологічного знання воно вважається застарілим, оскільки, як зазначає М. Собуцький, з одного боку, його змінила семіотика, а з іншого —

«найбільшу неоднозначність у проблему референції вніс свого часу Умберто Еко. У його інтерпретації, у «Відсутній структурі», референція виглядає як співвідношення символу й речі» (Собуцький, 2017, с. 32).

Оскільки в статті М. Собуцького розглядається специфіка «побудови» серіалів, що належать до

жанрів «фентезі» та, за його визначенням, до «псевдоісторичної саги», де «референція» несе теоретичне навантаження в зв'язку з модифікаціями феномену «реальність», до цього матеріалу доцільно буде повернутися в процесі нашого аналізу жанру «фентезі», тож наразі ми лише констатуємо означений напрям досліджень, висуваючи на перші позиції поняття «фільмічний» та «літературний» серіали.

На нашу думку, термін «фільмічний», певною мірою, дискусійний як у стилістичному, так і в змістовному аспектах, адже, формуючи термінологічне та понятійно-категоріальне «забезпечення» аналізу «серіальної продукції», варто, так би мовити, відокремити фільм від серіалу, а не атрибувати «фільмічний» жанр у площині «телесеріалу». Щодо «літературного серіалу» — він не є предметом нашого інтересу, оскільки інтерпретується М. Собуцьким як «друковані серійні тексти». Натомість, ми оперуємо поняттям екранізація, коли мовиться про «серіал», створений на підґрунті літературних творів.

На нашу думку, не можна залишити поза увагою і статтю Т. Сидорчук «Музичний серіал: на перетині кіно і телебачення» (2020), де, з одного боку, аргументується доцільність розгляду «музичного серіалу» як самостійного жанру, а з іншого — позитивно оцінюється досвід американського телебачення, яке почало розвивати цей жанр від 1937 року, започаткувавши «циклічний спосіб телевізійного мистецтва». Т. Сидорчук вважає, що

«найперші серіали в загальному потоці медіамистецтва зародились у форматі радіоп'єс: наприклад, серіал «Дороговказне світло» (англ. «Guiding Light»), що стартував 1937-го на NBC Radio, у 1952 році почав своє тривале життя на каналі CBS» (Сидорчук, 2020, с. 98).

До того ж у цій статті реконструйовано процес подальшого розповсюдження американського досвіду на практику формування саме «музичних серіалів», а це, на нашу думку, є вкрай важливою деталлю.

Наразі наголосимо, що окреслений комплекс питань, пов'язаних з термінологією, вочевидь, є «проблемною теоретичною площиною» під час аналізу серіалу. Мовиться про виокремлення поняття «серія» — від лат. *series* — ряд: сукупність предметів, які мають одну чи кілька спільних

ознак. Серія, зазвичай, має конкретну послідовність (Серия).

Як відомо, у середині ХХ століття знімалося чимало художніх фільмів, які, не маючи жодного стосунку до «серіалів», формувалися з двох чи навіть трьох–чотирьох «серій». Переважно подібна структура художнього фільму була представлена в екранізаціях літературних творів та детективному жанрі. У такому випадку «серія» розглядалася як засіб збереження усього об'єму літературного твору. Якщо розглядати ті випадки, коли художній фільм створювався за оригінальним сценарієм, його кількасерійність визначалася необхідністю деталізованого відтворення певної історичної події.

Починаючи від 70–80-х років ХХ століття, принцип «серій» під час виробництва художніх фільмів — подекуди — замінювався іншим прийомом. Так, заявивши в першій стрічці головного героя, якого грав конкретний актор, пізніше знімалося ще дві–три картини, у яких він був пов'язаний з новими подіями, спілкувався в інших персонажах. Проте така цілісність на тлі різних сюжетів не була суголосною «серіалам». Означений прийом, наприклад, вельми вдало використали французькі кінематографісти в трьох стрічках за участю Жана Габена (1904–1976): «Мегре розставляє пастку» (1958), «Мегре і справа Сан-Фіакр» (1958), «Мегре бачить червоне» (1963). Талант видатного актора дозволив представити три фільми як цілісний твір, де «цілісність» досягається відшліфуванням особистісних рис комісара Мегре, які є визначальним сегментом у його слідчій діяльності.

Можна навести аналогічний приклад і з практики радянського кінематографу, коли митці вдало реалізували цей прийом у фільмах «Чорний принц», «Повернення Святого Луки» та «Версія полковника Зоріна». «Цілісність» цим трьом картинам надавала постать Всеволода Санаєва (1912–1996), що його професіоналізм дозволив у кожному з фільмів відтворити й розвинути психологічні та вікові чинники образу «полковника Зоріна», які були заявлені в першій стрічці. Водночас, ці картини можна було дивитися поодиночі, оскільки сюжетно вони не пов'язані й, до речі, цим відрізняються від серіалу.

Паралельно з означеними явищами й у європейській, і в американській культурний простір поступово входили «телевізійні серіали» — багатосерійні стрічки з кількома сюжетними лініями, узасмодія яких мала створити цілісний художній твір.

Подекуди у визначенні «серіалу» підкреслюється, що це фільм, який складається з багатьох частин — серій (Сериал). У наведених нами підходах до розуміння сутності «серіалу» увагу привертає той факт, що його визначення не заперечує поняття «фільм». Відтак, дослідники визнають, якщо не тотожність «фільм — серіал», то принаймні їхню суголосність. Водночас, завжди наголошується на кількісній різниці, а саме: фільму протистоїть «серіал», що налічує «багато частин». Хоча таке означення й можна вважати одним з чинників, що відрізняє «фільм» від «серіалу», це лише кількісний показник. Аналіз специфіки «серіалу» важливий для виявлення «якісних» розбіжностей, що базуються і на множинності сюжетних ліній, розробка яких вимагає екранного часу, нових акторів, постійного контролю за «ритмом» зміни екранного зображення, і на врахуванні психологічної єдності між початком кожної нової сюжетної лінії, поступовим відпрацюванням вчинків героїв та логічним завершенням.

Як відомо, «багатосерійності» притаманна легкість «втрати» заявлених персонажів, інтерес до яких автори проекту «втрачають» у процесі зйомок. Причини, наразі, можуть бути й «суб'єктивними» — не влаштовує робота акторів, і «об'єктивними» — матеріал чергової сюжетної лінії перевищує метраж, певний епізод вимагає складних декорацій та ін. Такі недоречності в «серіальній продукції», зазвичай, уважають «телеляпами», що свідчить про низький рівень професіоналізму її авторів.

Популярність «серіалів» і постійне збільшення їхнього виробництва актуалізує необхідність теоретичного осмислення тих процесів, які відбуваються в цьому сегменті кіновиробництва. Відтак, варто ще раз наголосити, що означений «сегмент», не дивлячись на певні публікації, по суті, залишається на маргінесах сучасної української гуманістики.

Культурологічні й кінознавчі розвідки на теренах широкого обсягу проблем, пов'язаних зі специфікою «телесеріалів», дозволяють зафіксувати кілька принципово важливих положень. По-перше, художні фільми й «серіальна продукція» активно «взаємодіють» у площині кіновиробництва, оскільки переважна більшість «телевізійного продукту» взагалі знімається на кіностудіях; по-друге, якість серіалів залежить від професіоналів, які можуть

реалізувати себе практично у всіх кіновиробничих форматах. Якщо в період «мільних опер» ті, хто працював у «теленовелах» чи знімав перші «серіали», вважалися «професіоналами другого ешелону», то, починаючи з 70-х років ХХ століття, ситуація принципово змінюється, оскільки популярність серіалів, їхній суспільний резонанс стимулює вже «перший ешелон» митців реалізувати себе в цій галузі.

Активний розвиток «серіалу — серіальної продукції» зумовив украй цікавий процес, який не має аналогів в інших типах художньої творчості, а саме: накопичення нової термінології, що деякі науковці намагаються всебічно опрацювати, трансформували її в понятійно-категоріальну площину. Відтак, на межі ХХ–ХХІ ст. у теоретичний ужиток увійшло приблизно два десятки нових термінів, серед яких виокремимо такі:

– «Хіатус» (hiatus) — запланована, творчо аргументована перерва між виходом серій на екран. «Хіатус» має, сказати б, підігріти інтерес до серіалу, примусивши глядачів очікувати на його продовження.

– «Пов» (пов, point of view) — позиція персонажа, який веде розповідь. Уважається, що сьогодні

прикладом хрестоматійного «пова» є «Пісня Криги та Вогню» Дж. Р. Р. Мартіна. У серіалі, знятому за цим романом, «нараховують» безліч «повів», де показано не те, що бачить камера чи зафіксовано автором сценарію, а лише конкретний персонаж.

– «Ненадійний оповідач» (unreliable narrator), який пропонує таку інформацію, що відрізняється від реальності, оскільки персонаж знаходиться або під наркотиками, або має ознаки психічної хвороби.

Висновки. Підсумовуючи матеріал статті, варто констатувати:

1. Показано, що введення в теоретичний контекст феномену «проблемна площина» виявляє ті суперечливі питання, які вимагають нагального осмислення.

2. Наголошено на необхідності подальшої теоретичної роботи над фіксацією рівня понятійно-категоріального «забезпечення» сутності спрямованості серіалу й чіткості його жанрової орієнтації.

3. Аргументовано доцільність більш послідовного та якісного відтворення зв'язку між досвідом створення «серіалу — серіальної продукції» протягом другої половини ХХ та початком ХХІ століття, оскільки це дозволить систематизувати ознаки творчої новизни конкретних телевізійних серіалів.

Література:

- Бабушка, Л. Д. (2020). *Фестивалізація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі*: монографія. Київ: Видавець ПП Лисенко М. М. 272 с.
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. (2006). Український енциклопедичний кінословник. *Том 1. Основні терміни та поняття*. Київ: КНУКІМ. 500 с.
- Победоносцева, І. С. (2005). *Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму*. Дисертація кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.04. Київ. 196 с.
- Референція.* (No date). Відновлено з <https://kartaslov.ru>>значення-слова> референція
- Серіал.* (No date). Відновлено з <https://www.endicru.com/kuznecov/serial-45669>
- Серія.* (No date). Відновлено з <https://ru.wiktionary.org/wiki/серия>
- Сидорчук, Т. А. (2020). Музичний серіал на перетині кіно і телебачення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення: збір. наук. праць*. Київ: КНУТКіТ. С. 98–114. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020.202610>
- Собуцький, М. А. (2017). Серіальна продукція: питання референції. *Магістеріум (Культурологія)*. Київ: НУ «Києво-Могилянська академія». С. 32–35.
- Суковатая, В. А. (2020). Детективы Агаты Кристи как философия повседневности: постмодернистский анализ. *Вісник Маріупольського державного університету: збір. наук. праць*. Вип. 19. Маріуполь: МДУ. С. 13–21. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-2830-2020-10-19-13-21>

References:

- Babushka, L. D. (2020). *Festvatsiia yak komunikatyvnyi apropriator hlobalizatsiinykh interesiv u kulturotvorchomu prostori* [Festival as a communicative appropriator of globalization interests in the cultural space]: monohrafiia. Kyiv: Vydavets PP Lysenko M. M. 272 p. (In Ukrainian)
- Bezklubenko, S. D., & Rutkovskiy, O. (2006). *Ukrainskyi entsyklopedychnyi kinoslovnnyk* [Ukrainian encyclopedic film dictionary]. *Tom 1. Osnovni terminy ta poniattia*. Kyiv: KNUKIM. 500 p. (In Ukrainian)
- Pobiedonostseva, I. S. (2005). *Televiziinyi dyskurs u kulturnomu prostori postmodernizmu* [Television discourse in the cultural space of postmodernism]. Ph.D. dissertation (Arts). Kyiv. 196 p. (In Ukrainian)
- Referentsiia* [Reference]. (No date). Retrieved from <https://kartaslov.ru>значение–слова>референция> (In Russian)
- Seryal* [TV series]. (No date). Retrieved from <https://www.endicru>kuznecov>serial–45669> (In Russian)
- Seryia* [Series]. (No date). Retrieved from <https://ru.wictionaryru>wiki>серия> (In Russian)
- Sobutskiy, M. A. (2017). Serialna produktsiia: pytannia referentsii [Serial production: questions of reference]. *Mahisterium (Kulturolohiia)*. Kyiv: NU «Kyievo-Mohylianska akademiiia». P. 32–35. (In Ukrainian)
- Sukovataia, V. A. (2020). Detektyvy Ahaty Krysty kak fylosofiya povsednevny: postmodernystskiy analiz [Agatha Christie's detectives as a philosophy of everyday life: a postmodern analysis]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu: zbir. nauk. prats.* Issue 19. Mariupol: MDU. P. 13–21. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-2830-2020-10-19-13-21> (In Russian)
- Sydorchuk, T. A. (2020). Muzychnyi serial na peretyni kino i telebachennia [Music series at the intersection of cinema and television]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia: zbir. nauk. prats.* Kyiv: KNUTKiT. P. 98–114. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020.202610> (In Ukrainian)

Tymofii Kokhan

"Episode — series — series products" as structural components of modern culture

Abstract. It is argued that from decade to decade Ukrainian humanities are actively expanding the research space, discovering new, theoretically important "problem areas", the understanding of which may have prospects by using the potential of cultural analysis, including factors such as "interdisciplinarity", "personalization" and "dialogue". These include a range of issues related to the specifics of the "series".

It is noted that due to the involvement of the concept of "paradigm" in the analysis of the situation in the field of art, the facts of partial or complete change, especially patterns of thinking in motion from film to TV series and from cinema to television.

It is stated that the interest in television in general and the "television series" in particular intensified during the '70s and '90s. This was due to a number of reasons, including the rapid entry into the space of humanitarian knowledge of cultural studies. As a unity of history and theory of culture, it prompted a revision of the research orientation of the traditional humanities.

It is noted that the ability to record the transformation of "film — series" encourages the use of art history dimension of culturology — a science that represents a combination of three components: theory, history and art criticism. At the same time, the history of art is seen as a procedural phenomenon, as it accumulated gradually: art forms were formed not simultaneously but over the centuries, entrenched in the dynamic movement of artistic development of reality.

Keywords. Episode — series — series products, cultural creation, problem area, professionalism.

СВІТОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ

УДК 75.071.1-055.2(450)(092)''14/16''

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5915-2434>

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-2283-0761>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.46-62>

ТВОРЧИСТЬ ЖІНОК-ХУДОЖНИЦЬ В ІТАЛІЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ XV–XVII СТОЛІТЬ

Стахевич

Галина Олександрівна

кандидатка мистецтвознавства,
старша викладачка кафедри
хореографії та музично-
інструментального виконавства,
Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка,
Суми, natuno88@gmail.com

Natuna Stakhevych

Ph.D. (Art studies), senior lecturer,
Department of Choreography and
Musical and Instrumental
Performance, Sumy State
A. S. Makarenko Pedagogical
University, Sumy
natuno88@gmail.com

Кохан

Наталія Михайлівна

кандидатка мистецтвознавства,
старша викладачка кафедри
образотворчого мистецтва,
музикознавства та культурології,
Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка,
Суми, kokhannata@gmail.com

Natalia Kokhan

Ph.D. (Art studies), senior lecturer,
Department of Fine Arts, Musicology
and Culturology, Sumy State
A. S. Makarenko Pedagogical
University, Sumy
kokhannata@gmail.com

Анотація. Здійснено огляд та розкрито особливості професійного становлення, розвитку та соціального статусу творчості жінки-митця в італійському образотворчому мистецтві XVI–XVIII століть. Встановлено значення їхньої художньої спадщини для майбутніх поколінь. Констатовано, що на роль у соціумі жінки-митця впливали як соціальні, так і гендерні чинники, зокрема те, що професія художника-майстра була закріплена за чоловіками, а навчання дівчат мистецтву належало до обов'язкових домашніх справ або хобі. Доведено, що вже в XV столітті в Італії з'являються майстрині, художня діяльність яких виходить за означені межі. Первісно це були черниці-самоуки, такі як Катерина Болонська, але до кінця століття творчість жінок-художниць набула професійного характеру (наприклад, П. де Россі). Відзначено, що, починаючи вже з цього часу, добутки мистецтва жінок-художниць вплинули на зміну соціальних стереотипів щодо їхньої творчості.

З'ясовано, що італійські художниці доби Відродження та наступних століть зверталися переважно до жанрів портрету, пейзажу та натюрморту. Однак відомі випадки створення монументальних робіт (Пл. Неллі) чи відображення драматичних подій (А. Джентілескі). Виявлено, що до початку XVIII століття в цих жанрах жінки-художниці сповна конкурували з чоловіками й були винахідницями як нових жанрів (С. Ангвіссоло), так і нових технік живопису (Р. Карр'єра). Спостерігається також прояв їхнього авторського бачення в композиціях на релігійну тематику, на історичні та міфологічні теми. Доведено, що досягнення італійських художниць XV–XVII століть були не менш вагомими, ніж митців-чоловіків.

Ключові слова: жінки-художниці, італійське образотворче мистецтво, соціальний статус, професійна творчість, гендерні питання.

Постановка проблеми. Упродовж тривалого часу становлення жінки в мистецтві як художниці наражалося на значні соціальні обмеження через її підлеглу роль у суспільстві. Жінка знаходилася немов «за лаштунками» мистецтва, виступаючи в ролі музи, вірної дружини або замовника, але до створення шедеврів практично не допускалась, оскільки це вважалося прерогативою винятково чоловіків.



Іл. 1. Плавтілла Неллі. Таємна вечеря (до реставрації)

Незважаючи на таке «розподілення обов'язків», починаючи з XV століття, діяльність жінок-художниць у галузі образотворчого мистецтва поступово привертає увагу суспільства. Водночас, до XVIII століття жінка могла професійно займатися живописом лише за умов, якщо вона була причетна до сфери художнього мистецтва. Найсуттєвішим для просування кар'єри художниці ставало її походження: майстриня мала бути або донькою художника, або людиною з заможною сім'єю, яка могла сплатити за навчання.

У зазначений період діяльність художниць підлягала жорсткій критиці сучасників та обмежу-

валась певними жанрами: портрет, натюрморт, пейзаж. Робота з мармуром узагалі вважалась суто чоловічою справою, щодо цього засуджувались будь-які поривання з боку мисткинь. Проте видатні майстрині XV–XVII століть неодноразово доводили свій талант та професіоналізм, створюючи роботи на релігійну тематику, займаючись станковим живописом або скульптурою, що вважалось неприпустимим та непристойним для жінки в той час. На сьогодні не викликає сумніву професійність, талант, глибина та новизна художніх задумів творчості цих художниць. Однак майже до кінця XIX століття таке ставлення до їхньої діяльності через



Іл. 2. Плавтілла Неллі. Таємна вечеря (після реставрації)

консервативність соціальних інститутів було мало можливим. Попри зазначені історичні умови та соціальні обставини з часів Ренесансу в Італії, де образотворче мистецтво отримало найсильнішого та найяскравішого розвою, з'являються художниці, які ламають стандарти сприйняття їхньої творчості як «забаганки», «хобі» або «любительського мистецтва». Завдяки їхнім художнім здобуткам сприйняття постаті жінки в образотворчому мистецтві поступово змінюється.

Останні дослідження та публікації. На сьогодні в мистецтвознавчій літературі є низка робіт, присвячених видатним італійським жінкам-художницям, серед яких основоположна праця — робота Джорджо Вазарі «Життєписи найславніших живописців, скульпторів та зодчих» (Вазарі, 1970). Ґрунтовними працями останніх років, автори яких досліджують творчі здобутки художниць у історії образотворчого мистецтва, є книга Бріджет Квін «Неймовірні» (Quinn, 2017), книга-альбом Джанін Макенрот та Б'янки Кеннеді «Я люблю жінок в мистецтві» (2020), книги-енциклопедії Рейчел Ігнотофскі «Жінки в мистецтві. 50 жінок, що змінили світ» (2021) та Флавії Фрігері «Художниці» (2019), книга-проект «Жінки в мистецтві. Перформанси, картини та події, що змінили світ навколо нас» (Reckitt, 2001). Низку праць становлять роботи, присвячені гендерним питанням у мистецтві: «Гендерна теорія та мистецтво. Антологія 1970–2000» під редакцією Л. Бредіхіної та К. Діпуелл (2005), робота Гіларі Робінсон «Feminism Art Theory. An Anthology: 1968–2014» (2015), книга Норми Бруд та Мері Гарред «Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism» (2005), а також праця Ірини Опімах «Художниці, музи, меценатки» (2017).

Мета статті — розкрити особливості професійного становлення, розвитку та соціального сприйняття творчості жінки-митця в італійському образотворчому мистецтві XV–XVII століть, встановити значення їхньої художньої спадщини для майбутнього розвитку мистецтва.

Вклад матеріалу дослідження. Італія впродовж багатьох століть була лідером серед європейських шкіл образотворчого мистецтва. Адже в мистецтві цієї країни сформовані та відточені класичні техніки живопису та графіки. Видатні твори й мистецькі праці італійських художників та скульпторів посідають значне місце у світовій культурі. Сьо-



Іл. 3. Артемізія Джентілескі. Мадонна з немовлям

годні не менш важливою в культурному просторі вважається і творчість італійських мисткинь, яка тривалий час знаходилась у затінку «чоловічого» мистецтва.

Насамперед це було пов'язано з історично визначеним місцем жінки в суспільстві. Отже, жінки доби Відродження і двох наступних століть часто могли займатися творчістю лише за зачиненими дверима — у монастирях. З одного боку, самотнє чернече життя захищало художниць від нападок, а з іншого, — тематично й жанрово обмежувало їхню творчість, адже доводилося писати винятково на біблійні сюжети та для невеликої аудиторії. До того ж, як правило, ці роботи були анонімними. Згодом це позначилося на тому, що багато творів було втрачено через їхню недооцінку з боку публіки та фахівців, а в багатьох інших дотепер не можливо встановити авторство.

У XV–XVII століттях у Італії однією із провідних була болонська школа живопису, представницями якої були такі відомі художниці, як Елізабета Сірані, свята Катерина Болонська та Проперція де Россі. Зокрема Катерина Болонська (Катерина де Вігрі, 1413–1463) була однією з перших відомих художниць-черниць XV століття. Аристократка за



Іл. 4. Артемізія Джентілескі.
Юдіф, яка обезголовлює Олоферна



Іл. 5. Артемізія Джентілескі.
Юдіф зі служницею

походженням (батько був послом та радником при дворі маркіза Ніколо III д'Есте, герцога Феррари), Катерина отримала гарну освіту та була фрейліною і подругою доньки маркіза Ніколо — Маргарити. Після сумних для Катерини подій 1431 року — смерті батька, повторного шлюбу матері та заміжжя Маргарити — вона вирішила відректись від мирського життя, ставши монахиною та присвятивши себе релігійному служінню. Катерина Болонська, визнана в XVIII столітті святою, вважається покровителькою художників, а її нетлінні мощі й нині перебувають у монастирі, де вона проживала.

Упродовж життя Катерина створювала чудові живописні роботи, гравюри, мініатюри, оздоблювала малюнками власні книги та рукописи. Звичайно, її картини пов'язані з релігійною тематикою. Більшість робіт присвячено зображенню Христа та Мадонни з немовлям, також вона зверталась до образів євангелістів, Марії Магдалини та Катерини Олександрійської. Через те, що вона була самоучкою, стиль її малювання увібрав у себе риси традиційного іконопису та середньовічної гравюри.

Інша представниця болонської школи Проперція де Россі (1491–1530), художниця та скульптор, змінила соціальні стереотипи епохи Відродження

щодо творчості жінок. Її композиції й сьогодні вражають не тільки технічною майстерністю та увагою до деталей, а й видатним талантом до скульптурної пластики. Про життя художниці залишилось небагато відомостей. Основним джерелом є біографія, надана Джорджо Вазарі в «Життєписі найславетніших живописців, скульпторів та зодчих». Певні дані щодо особистих якостей мисткині містять записи з кримінальних справ Болоньї, де П. Россі згадується у двох судових тяжбах (Фомирякова, 2019), адже за свідченням Дж. Вазарі, майстриня мала вибуховий, вольовий та дещо скандальний характер.

П. де Россі народилась у заможній сім'ї та отримала гарну домашню освіту, а пізніше закінчила Болонський університет, знаменитий своєю відкритістю для навчання дівчат. Проперція вчилася музики, танців, поезії, класичної літератури та малювання. Останньому її навчав Маркантоніо Раймонді — відомий майстер мідних гравюр, які він створював на основі композицій художників епохи Відродження (особливо Рафаеля) (Іваницька, 2018, с. 36). Як і наставник, майбутня майстриня займалась гравюрою, а також різьбою по каменю та обробкою мармуру, що вважалось суто чоловічим заняттям та було унікальним для жінки того часу.



Іл. 6. Барбара Лонгі. Шлюб у Кані (фреска)

До жанру мініатюри П. де Россі зверталась протягом усього творчого шляху. Так, перші її роботи, коли Проперція шукала своє покликання, були виконані в техніці різьблення на персикових, абрикосових або вишневих кісточках. Художні образи маленьких «фризів» мали переважно релігійний характер, серед них найвідомішими є «Розп'яття Ісуса», «Геракл та амазонка», а також ювелірна прикраса «Фамільний герб Грассі». Відома й серія її творів на тему Страстей Христових із великою кількістю дійових осіб, які Проперція оздоблювала в срібні оклади (Іваницька, 2018, с. 36).

Серед творів з мармуру збереглися барельєфи «Сп'яніння Ноя», «Благовіщення» (імовірно 1525 рік), портрет графа Гвідо Пепполі (1525), дивовижні барельєфи «Йосип та дружина Портіфара», «Соломон та цариця Савська» та скульптурна композиція «Два янголи», створені на замовлення єпископа собору Сан-Петроніо в 1525–1527 роках. У цілому роботам з мармуру П. де Россі характерні анатомічна точність та пропорційність оголених людських фігур, що в епоху Ренесансу було однією з головних ознак вправності художника або скульптора. Ірен Граціані, професорка історії мистецтва Болонського університету та співавторка праці «Properzia de Rossi: Una scultrice A Bologna nell'eta di Carlo V» (2008), інтерпретує скульптуру «Йосип та дружина

Портіфара», як свідчення того, що де Россі черпала натхнення в інших художників, відзначаючи ритмічну послідовність вертикалей і діагоналей, що нагадують Рафаеля, ніжність Корреджо й «анатомічно правильну» руку, схожу на роботи Мікеланджело (Фомирякова, 2019).

Щодо історичної долі творчості Проперції Россі, то як і в більшості мисткинь того часу переважна кількість її робіт не збереглась. Проте ті зразки, які дійшли до сьогодні (переважно 1520-х років) наповнені рухливою динамічністю, характерною виразністю образів та філігранністю виконання.

Однією з майстринь-черниць у Флоренції була Плавтілла Неллі (1524–1588), біографія якої подана в «Життєписі уславлених живописців, скульпторів та зодчих» Джорджо Вазарі (1970). Незважаючи на шляхетне походження та багату сім'ю (батько успішно торгував тканинами), у віці 14 років Плавтілла стала черницею домініканського монастиря Св. Катерини Сієнської, а згодом — абатисою цієї обителі. Саме монастирське життя дозволило їй безперешкодно займатися мистецтвом, створюючи як великі за масштабами та задумом роботи, так і мініатюри.

Плавтілла була самоюкою і навчалася живопису, копіюючи доступні їй роботи інших худож-



Лл. 7. Джованна Фрателліні.
Автопортрет



Лл. 8. Барбара Лонгі. Автопортрет у образі
Св. Катерини Олександрійської

ників. Проте відзначається особливий вплив на її творчість вчення Савонароли та художніх творів Фра Бартоломео (представник флорентійської школи живопису) (*Молитесь о художниці*, 2019). Творчий почерк Пл. Неллі часто порівнюють з художньою манерою Л. Фонтана, оскільки вона також працювала в стилі маньєризму. Можливо, завдяки цьому образи на її картинах мають занадто жіночні риси. З іншого боку, це пояснюється тим, що в умовах закритого жіночого монастиря мисткиня не мала натурників-чоловіків. Загалом її композиції відрізняються яскравою емоційністю сюжетів та надзвичайно широким розмахом, прикладом чого є «Темна вечеря». Це найбільш масштабна з відомих картин на цю тематику, створених жінкою за всю історію живопису.

«Темна вечеря» Пл. Неллі вражає не лише своїми розмірами (довжина картини 6,7 метрів), а й анатомічною достовірністю. Застосована тут техніка письма продовжує як традиції флорентійської школи, так і церковного іконопису. Особливу увагу приділено невеликим деталям та вибору кольорової гами (темний фон, яскраві фарби вбрання). Проте, незважаючи на безсумнівну художню значимість, ця робота майже на 450 років була забута

й знаходилась у архіві. Лише в 2016–2017 роках «Тайна вечеря» Плавтілли Неллі була відреставрована та розміщена в трапезній базиліки монастиря Санта-Марія-Новелла, де саме проживала художниця (*Молитесь о художниці*, 2019).

Відомою представницею художньої школи Генуї була Софонісба Ангвіссоло (1535–1625). Творчість мисткині — це дивовижний приклад жінки доби Відродження, якій вдалося зробити кар'єру та здобути визнання в королівському осередку. Талант та вдача Ангвіссоло зробили її багатою та відомою. Однак важливим було й те, що батько та мати художниці належали до генуезької аристократії. Це надало С. Ангвіссолі можливість отримати гарну художню освіту: на прохання батька, який підтримував бажання доньки навчатися живопису, її прийняли як ученицю в майстерні до різних художників (одним з учителів був Джуліо Кампі, манеру письма якого перейняла Софонісба). Безсумнівно, вплив на її творче становлення здійснило й особисте знайомство з Мікеланджело. Портрет дитини, що плаче, який С. Ангвіссоло створила за завданням майстра, справив велике враження на нього (Иванова). Пізніше Мікеланджело відзначив її роботу в копіюванні фресок у соборі святого



Іл. 9. Лавінія Фонтана. Візит цариці Савської до царя Соломона

Петра та протягом двох років надавав поради щодо техніки та тематики її картин (наприклад, «Хлопчик, якого укусив краб»).

Талант С. Ангвіссолі помічати та підкреслювати цікаві риси й деталі, розкривати в портретах характери людей проявляється вже в ранніх її роботах. Найвідомішою картиною цього періоду творчості Софонісби є «Портрет сестер художниці, які грають у шахи» (1555). Кожна з зображених сестер має свій характер, а загальна сцена ніби виходить за межі полотна, залучаючи до гри й глядача. Такий ефект досягається завдяки «лінійній» взаємодії героїв між собою. Кожна з сестер поглядом пов'язана з іншою: наймолодша Мінерва дивиться на Європу, яка звертається до старшої — Лючії. Погляд останньої звернено до самої Софонісби, яка знаходиться поза межами картини. Цей прийом буде використовуватись і в подальших роботах мисткині, характеризуючи її художній стиль.

Нині ця картина розглядається як революційна

в становленні типу групового портрету. Таким чином, С. Ангвіссолі стала родоначальницею нового жанру в живописі — сімейного портрета (Іванова). Новий напрям швидко став популярним серед впливової знаті, і 1558 року герцог Альба запропонував представити художницю іспанському королівському двору. До Іспанії С. Ангвіссолі прибула як гостя на весілля короля Філіпа II та Єлизавети Валуа (1559), а згодом стала придворною художницею.

Серед цікавих робіт портретного жанру у творчості С. Ангвіссолі відзначаються «Портрет Б'янки Понзоні» (1557), «Король Іспанії Філіпп II» (1561), «Іспанські принцеси Ісабель та Каталина» (1570), «Троє дітей з песиком» (1570–1590-ті роки), «Портрет родини художника: батько Амількар, сестра Мінерва та брат Асдрубал» (1568). Окрім портретів, вона писала картини на релігійну тематику: «Святе сімейство: відпочинок на шляху до Єгипту» (1559), «Мадонна з немовлям при свічках» (1575). Останньою її роботою був власний автопортрет,



Лл. 10. Софонісба Ангвіссоло. Портрет сестер художниці, які грають у шахи

створений 1620 року, де відзначається простота пози та одягу, деталізація обличчя та рук, майстерне використання світлотіні й зіставлення акцентів у загальній кольоровій гамі.

Будучи відомою художницею, у зрілому та похилому віці Ангвіссоло займалась педагогічною діяльністю. До неї на навчання та за порадами приїжджало багато молодих художників, серед яких був і Ван Дейк, який назвав Софонісбу найвидатнішою художницею. С. Ангвіссоло створила свій власний стиль, який прагнули наслідувати багато митців. Її успіх відкрив шлях до визнання й іншим художницям Відродження: Лавінії Фонтана, Барбарі Лонгі, Феді Галісії та Артемізії Джентілескі.

Відомою італійською художницею пізнього Відродження, творчість якої також висвітлена в праці Дж. Вазарі, була донька Луки Лонгі — Барбара Лонгі (1552–1638). Свого часу це була знана портретистка, але нині більшість написаних нею портретів втрачено чи є серед низки творів мистецтва з

невстановленим авторством. Як донька художника, звичайно, Барбара змалку допомагала батькові в майстерні, навчаючись там живопису. Закінчивши навчання в 1570 році, вона допомагала йому як майстер та була моделлю для його образів. Так, Барбара стала прототипом для образу Святої Варвари в картині батька «Діва Марія з немовлям та святими на троні». Припускають також, що вона позувала й для полотна «Весілля в Кані Галілейській».

Однією з перших значних робіт Б. Лонгі стало виконання об'ємних замовлень з розпису церковних віттарів. У подальшому художниця здобула визнання як портретистка, але нині відомий лише один портрет пензля Б. Лонгі — «Монах-камальдолієць», стосовно якого встановлено її авторство. Це також одне з небагатьох полотен художниці з зазначенням року створення (хоча остання цифра нерозбірлива: 1570 чи 1573) (Иванова). Більше збереглося картин Б. Лонгі релігійного характеру, переважно з зображенням Мадонни. Але й у них



Лл. 11. Барбара Лонгі. Містичне навчання Св. Катерини Александрійської

наявні елементи портрету. Наприклад, зазвичай як автопортрет трактується її робота «Св. Катерина Александрійська». Такого висновку дійшли шляхом загального зіставлення та схожості «Св. Катерини» із зображеннями Барбари на вищезгаданих картинах батька (Иванова).

За свідченням істориків, суттєвий вплив на творчість Б. Лонгі, окрім батька, мали такі художники, як Рафаель, Корреджо, Франческо Парміджано, Маркантоніо Раймонді та Агостіно Венеціано (Иванова). Характеризуючи її творчу манеру, Дж. Вазарі писав, що Б. Лонгі «чудово малює, і вона почала розмальовувати деякі речі з бездоганною витонченістю та гарною манерою виконання» (Иванова). Своєю чергою, англійська письменниця Жермен Грір у книзі «Перегони з перешкодами: доля та роботи жінок-живописців» вказує на те, що «досягнення Барбари були суттєвими, усі її невеликі картини відрізнялися чистотою ліній та м'яким блиском кольору» (Greer, 2001, с. 127). Ця авторка зауважує, що

«для Барбари Лонгі характерний надзвичайно традиційний підхід до написання картин, але вона привносить до нього простоту й



Лл. 12. Катерина Болонська (моці у соборі м. Болонія)

силу відчуттів, зовсім не властиву ані батькові-маньєристу, ані дилетанту брату» (Greer, 2001, с. 128).

Роботи Б. Лонгі дійсно відрізняються простою композицією та приглушеною палітрою кольорів, що було більше притаманне для художніх традицій католицької церкви. Її особисту художню манеру характеризує ретельне виписування деталей зображення, особливо зосередження на промальовуванні обличчя, шиї та рук. На відміну від грандіозних вітварних полотен батька, відносно невеликі роботи Барбари вирізняються своєю підкресленою задумливістю та сконцентрованістю на біблійних сюжетах і образах. Через те, що більшість її робіт не мала підпису, невідомо, скільки загалом вона їх створила й скільки збереглося. Мистецтвознавці припускають, що деякі з її полотен могли бути помилково віднесені до спадщини батька, тому що їхній художній стиль дуже близький. Із впевненістю приписуються її пензлю лише близько п'ятнадцяти картин, на дванадцяти з них зображено Мадонну з немовлям (Seroni, 2007, с. 167).

Ще однією представницею болонської школи живопису пізнього Відродження була Лавінія Фон-



Лл. 13. Лавінія Фонтана.
Одяг Міневри



Лл. 14. Софонісба Ангвіссоло. Святе сімейство зі
святою Анною та Іоаном Хрестителем

тана (1552–1614), яка, будучи донькою відомого художника Просперо Фонтана, також обрала шлях художника. Захоплення живописом для неї було настільки значним, що навіть перед тим, як вийти заміж, вона поставила як умову продовження художньої практики. Для того часу це було доволі сміливим кроком, тому що вважалося, що заміжня дама повинна опікуватись домашніми справами, а не займатись художнім мистецтвом як основним видом роботи.

На формування художнього стилю Л. Фонтани великий вплив справили традиції болонської школи живопису. На початку творчого шляху Лавінія працювала в жанрі портрету, традиційному для художниць того часу, і швидко отримала широке визнання спочатку в Болоньї, а потім і у всій Італії. Серед портретів Л. Фонтани вирізняються «Автопортрет з клавикордом і служницею» (1577), «Портрет дами з кімнатною собачкою» (1590-ті роки), «Портрет Антуанетти Гонсалес» (1595), «Портрет вдови Джиневри Альдрованді Герколані» (1595–1600 роки), «Б'янка делі Утілі Мазеллі та її шестеро дітей» (1605). Художню манеру Л. Фонтани, як представниці маньєризму, вирізняє делікатність і точне відтворення деталей одягу, мережива, юве-

лірних прикрас, чуттєвість образів та витончений смак. Такий характер її робіт припав до душі римським аристократичним осередкам, завдяки чому в 1580 роки художниця доволі швидко здобула популярність.

Після свого визнання як художниці та отримання підтримки з боку чоловіка Лавінія почала писати й масштабніші картини на релігійні й міфологічні теми, які іноді містили оголену жіночу натуру. Щодо цього варто відзначити, що Л. Фонтана була першою жінкою, яка писала в стилі «ню», працюючи з живими оголеними моделями. До робіт цього напрямку належать її картини «Алегорія», «Одяг Міневри», «Марс і Венера». Серед композицій на біблійні сюжети можна виокремити картини «Христос і янголи з символами христових страстей» (1576), «Святе сімейство» (1578), «Поклоніння волхвів» (1581), «Візит цариці Савської до царя Соломона» (1599). У них відчутний вплив письма Караваджо, що виявляється в більш насиченій квазівенетіанській колористиці.

У 1603 році на запрошення папи Климента VIII художниця переїздить до Риму та стає офіційною художницею-портретисткою при дворі папи Римського Павла V. Тут 1604 року Лавінія створює



Лл. 15. Розальба Карр'єра. Автопортрет



Лл. 16. Розальба Карр'єра. Голова білявки

свою найбільшу роботу — вітарний образ «Мучеництво Святого Стефана» для церкви Сан-Паоло фуорі ле Мура. На жаль, 1823 року твір було знищено. В останнє десятиліття життя Лавінія Фонтана була прийнята до Римської академії мистецтв. Вона продовжувала писати картини, але в останній рік прийняла постриг в жіночому монастирі, де й померла.

Є документальні свідчення, що підтверджують авторство понад ста робіт Лавінії Фонтани, але на сьогодні з них виявлено лише 32 підписані та датовані твори. Існує ще 25 картин, які з високим ступенем імовірності можна віднести до пензля художниці (Маслов). Спираючись на цю статистику, можна стверджувати, що спадщина майстрині є найбільшою серед доробку усіх жінок-художниць XV–XVI століть.

У XVII столітті в Італії символом боротьби жінки за право бути художницею стала Артемізія Джентілескі (1593–1653) — перша з художниць, яку прийняли до Академії витончених мистецтв у Флоренції. За думкою італійського мистецтвознавця та історика Роберто Лонгі, вона була єдиною жінкою-художницею в Італії, яка розуміла, що таке живопис (Іванова).

Творчий шлях Артемізії тісно пов'язаний зі

школою живопису Караваджо. Це природно впливало з того, що її батько Ораціо Джентілескі, який був і її першим учителем, був учнем видатного майстра (Самые великие художницы). 1610 року, працюючи в майстерні батька, Артемізія створила перші роботи, у яких простежується звернення художниці до біблійних мотивів. Згодом це знайде відображення й у зрілому та пізньому періодах її творчості. Після переїзду з Риму до Флоренції 1612 року, а пізніше до Генуї та Венеції її глибокі знання живопису та досконале володіння технікою світлотіньового моделювання допомагали отримувати цікаві замовлення.

Характерною особливістю її творчості є трактування біблійних сюжетів крізь призму насилля над жінкою (Самые великие художницы). Такий погляд сформувався через власний сумний життєвий досвід, коли їй було дев'ятнадцять років... Іншою складовою її творчості є прояв сили духу та розуму жінки, що є віддзеркаленням власного характеру та духовної стійкості. Ці ідеї були втілені в таких роботах Артемізії, як «Юдіф, яка обезголовлює Олоферна», «Юдіф зі служницею», «Купання Вірсавії», «Яіл та Сисара» тощо. Названі твори вирізняються не лише майстерною технікою письма, а й вражаючою психологічністю. Образи настільки



Лл. 17. Розальба Карр'єра. Німфа зі свити Аполона



Лл. 18. Розальба Карр'єра. Портрет Луї XV

реалістичні, що складається враження реальності дії, яка відбувається в картині. Детальність міміки, підкреслення особливостей напружених м'язів, динамічність поз та вдало розставлені акценти світлотіні — усе це створює в її композиціях насправді живих та емоційно виразних героїв.

1630 року Артемізія переїхала до Неаполю, де познайомилась з іспанським художником Хусепе Рібера. Дружба з ним мала свій вплив на пізню творчість А. Джентілескі. В останні десятиліття художниця все більше звертається до біблійних сюжетів, працюючи не тільки в класичному живописі, а й займаючись фресковим розписом церкви в портовому містечку Поццуолі.

Яскравою представницею італійського та французького рококо на межі XVII–XVIII століть була Розальба Карр'єра (1675–1757), яку називали «королевою пастелі». Творчість художниці була пов'язана з жанром портретної мініатюри, у якій простежуються традиції Венеціанської художньої школи. Л. Нохлін та С. Харріс так писали про неї:

«Хоча у XVII–XVIII століттях кілька жінок-живописців здобули міжнародне визнання, жодна з них не мала такого грандіозного успіху й такого великого впливу на творчість

своїх сучасників, як Розальба Карр'єра» (Розальба Карр'єра, 2013).

На відміну від більшості художниць свого часу, Розальба не отримала професійної художньої освіти. Її мати заробляла на життя плетінням мережива, чому навчала і своїх дочок. На сьогодні не має відомостей про те, у кого навчалась Р. Карр'єра живопису, хоча існує припущення, що роботою з маслом вона займалась у Джузеппе Діамантіні (Розальба Карр'єра, 2013). Свій творчий шлях Р. Карр'єра почала з розпису у власній майстерні пластинок зі слонової кістки (приблизно 4x4 см) для продажу мандрівникам, які приїжджали до Венеції. Популярність цих пластинок обумовлювалась не лише їхньою вишуканою декоративністю та функціональністю (використовувались як прикраси або для оздоблення табакерок, чи невеличких скриньок), а й тим, що Р. Карр'єра вміла показати на них своїх героїв якнайкраще. Серед клієнтів були англійські, французькі та німецькі аристократи, що зумовило швидке поширення популярності робіт Р. Карр'єри поза межами Італії. Також це надало можливості художниці не залежати від смаків та примх венеціанської знаті (Розальба Карр'єра, 2013).

1700 року, коли майстрині було 25 років, вона



Іл. 19. Проперція де Россі.
Йосип та жінка Потифара



Іл. 20. Проперція де Россі. Різна мініатюра
на кісточці (елемент фамільного герба Грассі)

стала першою жінкою, яку обрали членкинею Академії художників Св. Луки в Римі. До цього часу, крім мініатюри, Карр'єра займалась ще портретним живописом, у якому використовувала винятково пастель. Варто зазначити, що на той час пастель не вважалась цінним художнім матеріалом і не була популярною. Художники використовували пастель переважно для створення ескізів, але не для завершених художніх творів (Розальба Каррьєра, 2013). Саме творча практика Р. Карр'єри вивела майстерність малюнку пастеллю на професійний рівень та зробила роботи цим матеріалом «модною» тенденцією, яку перейняли інші.

До цього періоду творчості Карр'єри належать такі відомі роботи, як «Портрет дівчинки» (1708–1710) та «Король Польський Август III» (1714). У цих ранніх портретних роботах уже простежується її особлива схильність до ніжних світлих тонів та створення ефекту «підсвічування» образу. Важливим кроком для творчої реалізації художниці стало знайомство з французьким колекціонером П'єром Крозом, який свого часу зробив замовлення невідомому в той час Антуану Ватто, а згодом і Розальбі. Перебуваючи в Парижі на запрошення П. Кроза (1720–1721), художниця отримала визнання як майстра портретів пастеллю.

У Франції роботи Р. Кар'єри мали шалену популярність, завдяки чому вона отримала замов-

лення на 36 портретів членів королівської сім'ї (Розальба Каррьєра, 2013). Серед низки цих портретів найкращими роботами французького періоду вважаються портрет молодого Людовіка XV та портрет Антуана Ватто. Визнання Карр'єри як професіоналки та висока оцінка її робіт серед прихильників королівської сім'ї сприяли тому, що вона стала членкинею Французької королівської академії мистецтв (1721). Після Парижа художниця знову повернулася до Венеції, а 1730 року за запрошенням імператора Австрії Карла VI виїхала до Відня, де півроку навчала малювання доньку імператора — Марію-Терезію. З інших послідовників та учнів Р. Карр'єри одним із найяскравіших був Густав Лундберг — представник рококо в шведському живописі.

Стильові особливості портретів Р. Карр'єри відрізняються особливо тонкою та філігранною технікою виконання, ніжністю та привабливістю героїв, використанням м'яких і світлих фарб, майстерністю світлотіньового моделювання, завдяки чому створюється ефект «підсвічування» образу. Усі її портрети пронизані ніжною чарівністю, а персонажі — усміхнені й красиві — сповнені витонченості та легкості, що було яскравим проявом художнього світогляду рококо. Сьогодні пастелі художниці зберігаються в найбільших музеях світу: Париж, Дрезден, Венеція, Рим, Відень. Київський



Іл. 21. Проперція де Россі. Фамільний герб Грассі



Іл. 22. Проперція де Россі. Сп'яніння Ноя

музей Ханенків також має у своїй колекції роботу Р. Карр'єри «Портрет дівчини в тірольському костюмі» (1728) (Розальба Каррьєра, 2013).

Іншою флорентійською художницею, яка стала членкинею Флорентійської академії мистецтва, була Джованна Фрателліні (до заміжжя — Джованна Маррмоккіні Кортезі, 1666–1731). Художниця навчалася живопису в Лівіо Мехуса та П'єтро Дандіні, мистецтву мініатюрного живопису — в Іпполіто Галантіні, а техніці роботи з пастеллю — у Доменіко Темпесті та Антона Доменіко Габбіані (Biography of Fratellini Giovanna). Насамперед, вона відома своїми творами в портретному жанрі, хоча також ілюструвала байки, вакханалії та історичні сюжети (наприклад, «Смерть Лукреції»). Окрім роботи маслом та пастеллю, Дж. Фрателліні працювала з мініатюрною емаллю та крейдою.

Портрети Дж. Фрателліні були дуже успішні та популярні особливо в аристократичних колах, а моделі, які вона малювала, вважалися втіленням витонченості й доброчесності XVIII століття. Яскравим прикладом цього є її «Автопортрет», портрет «Сесілії Пацці» (1720) та картини з серії «Діти-леді», де зображено дівчаток-аристократок. Характерним для циклу є підкреслення саме дозрих поз дівчаток та виразу їхніх облич.

Окрім портретів, Фрателліні створила низку картин на релігійну тематику для герцога Тоскани Козімо III Медічі, а також мала замовлення від принца Фердіنانдо Медічі на кілька історичних та міфологічних творів у пастелі. Одне зі значних замовлень на портрети придворних дам у техніці малювання пастеллю майстриня отримала від Віоланте Беатрікс фон Баварія — дружини спадкового принца Тоскани Фернінандо Медічі.

Джованну Фрателліні часто порівнюють з венеціанкою Розальбою Карр'єрою. Дійсно, під час свого перебування у Венеції Фрателліні познайомилася з видатною майстринею. Історики відзначають, що Фрателліні дуже захоплювалась творчістю Р. Карр'єри, яка до того ж надала їй «gentilissime accoglienze» (люб'язну гостинність) (Biography of Fratellini Giovanna). Протягом життя Дж. Фрателліні активно займалась і педагогічною діяльністю, передаючи власний досвід кільком художницям-жінкам. Серед них насамперед можна згадати Марію Маддалену Гоцци Балдаччі та Віоланте Беатрікс Сірієс Черотті.

Висновки. Вивчення творчості жінок-художниць XV–XVII століть засвідчує, що на їхню роль у соціумі впливало декілька факторів. Так, професія художника-майстра була закріплена за чоловіками,

що обумовлювалось не лише життєвим устроєм, а й тим, що навчання дівчат малювання відносилось до обов'язкових домашніх справ або хобі на рівні з музикою, вишиванням або шиттям. Але вже в XV столітті в Італії з'являються майстрині, мистецька діяльність яких виходить за означені межі. Переважно це були черниці-самоуки (наприклад, Катерина Болонська), які працювали в закритих монастирях. До кінця століття набуття професійного характеру мистецтва жінок-художниць вплинуло на зміну соціальних стереотипів щодо їхньої творчості (як зразок — творчість П. де Россі).

Відзначено, що майстрині доби Відродження та двох наступних століть зверталися переважно до жанрів портрету, пейзажу та натюрморту, хоча траплялися випадки створення монументальних робіт (Пл. Неллі) чи відображення драматичних колізій (А. Джентілескі). Однак до початку XVIII століття в зазначених жанрах жінки-художниці

сповна конкурували з чоловіками у винаході як нових жанрів («сімейний портрет» С. Ангвіссолі), так і нових технік живопису (застосування пастелі Р. Карр'єрою).

Окрім новацій, привнесених художницями до загальноприйнятих жанрів (натюрморт, пейзаж, портрет), спостерігається їхнє нове авторське бачення і в композиціях на релігійну, історичну та міфологічну тематику. Аналіз біографій мисткинь підтверджує, що художниці інтерпретували певні сюжети через власний життєвий досвід, емоційно віддзеркалюючи його у своїх творах (картини Пл. Неллі, П. де Россі, С. Ангвіссолі, А. Джентілескі).

Отже, огляд творчості італійських художниць XV–XVII століть, здійснений в межах цієї статті, доводить, що їхні здобутки в жанровій, стильовій та образно-художній сферах сучасного їм мистецтва були не менш вагомими, ніж досягнення митців-чоловіків.

Література:

- Бредихина, Л. М., & Дипуэлл, К. (Eds). (2005). *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000*. Москва: РОССПЭН. 592 с.
- Вазарі, Дж. (1970). *Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів*. Пер. А. О. Перепадеа, П. І. Соколовського. Київ: Мистецтво. 518 с.
- Иванова, Е. (No date). Женщины-художницы эпохи Ренессанса. *MARCO concert*. Відновлено з <https://marcoconcert.com/ru/journal/zhenshiny-khudozhnicy-epokhi-renessansa> (дата звернення: 18.09.2021).
- Игнотофски, Рэйчел. (2021). *Женщины в искусстве. 50 женщин изменивших мир*. Москва: БОМОРА. 128 с.
- Іваницька, Л. (2018). Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство». *Вісник Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка*. С. 35–41. DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2018.139.06>
- Маслов, В. (No date). *Лавиния Фонтана*. Відновлено з <https://artchive.ru/laviniafontana> (дата звернення: 23.10.2021).
- Молитесь о художнице — «Тайная вечеря» художницы эпохи Возрождения Плавиллы Нелли*. (2019). Відновлено з <https://lovers-of-art.livejournal.com/802464.html> (дата звернення: 13.10.2021).
- Опимах, И. (2017). *Художницы, музы, меценатки*. Москва: ЛомоносовЪ. 248 с.
- Розальба Каррьера (Rosalba Carriera). (2013). *GallArt*. Відновлено з https://gallart.by/Rosalba_Carriera.html (дата звернення: 11.10.2021).
- Самые великие художницы. (No date). *Art-studio LIHTARYK*. Відновлено з <https://lihtaryk.com.ua/samye-velikie-hudozhniczy/?lang=ru> (дата звернення: 06.10.2021).
- Фомирякова, А. (2019). Проперция де Росси. *Art do Art*. Відновлено з <https://artdoart.com/news/propencia-de-rossi-1490-1530-2> (дата звернення 10.11.2021).
- Biography of Fratellini Giovanna. (No date). *Web Gallery of Art*. Retrieved from https://www.wga.hu/bio_m/f/fratelli/biograph.html (accessed on 26.11.2021).

- Broud, Norma, & Garrad, Mary D. (2005). *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*. Editors Berkeley: University of California Press. 478 p.
- Ceroni, Nadia. (2007). Italian Women Artists from Renaissance to Baroque. *National Museum of Women in the Arts*. Milan, Italy: Skira Editore S.p.A. 270 p.
- Frigeri, Flavia. (2019). Women Artists: Art Essentials. *Thames and Hudson*. 176 p.
- Greer, Germaine. (2001). The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work. *Tauris Parke*. 373 p.
- Kennedy, Bianka, & Mackenroth, Janine. (2020). *I love women in art*. München, Germany. 224 p.
- Quinn, Bridget. (2017). *Broad Strokes. 15 Women Who Made Art and Made History*. San Francisco, California: by Chronicle Books LLC, 296 p.
- Reckitt, Helena. (2001). *Art and Feminism*. London: Phaidon. 304 p.
- Robinson, Hilary. (2015). *Feminism Art Theory. An Anthology: 1968–2014*. Malden, MA: Wiley Blackwell. 2nd edition. 544 p.

References:

- Biography of Fratellini Giovanna. (No date). *Web Gallery of Art*. Retrieved from https://www.wga.hu/bio_m/f/fratelli/biograph.html (accessed on 26.11.2021).
- Bredikhina, L. M., & Dipwell, K. (Eds). (2005). *Hendernaia teoriya y yskusstvo. Antolohiya: 1970–2000* [Gender theory and art. Anthology: 1970–2000]. Moscow: ROSSPEN. 592 p. (in Russian)
- Broud, Norma, & Garrad, Mary D. (2005). *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*. Editors Berkeley: University of California Press. 478 p.
- Ceroni, Nadia. (2007). Italian Women Artists from Renaissance to Baroque. *National Museum of Women in the Arts*. Milan, Italy: Skira Editore S.p.A. 270 p.
- Fomiryakova, A. (2019). Propertsiya de Rossi [Properzia de' Rossi]. *Art do Art*. Retrieved from <https://artdoart.com/news/propertcia-de-rossi-1490-1530-2> (accessed on 10.11.2021). (in Russian)
- Frigeri, Flavia. (2019). Women Artists: Art Essentials. *Thames and Hudson*. 176 p.
- Greer, Germaine. (2001). The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work. *Tauris Parke*. 373 p.
- Ignatofsky, Rachel. (2021). *Zhenshchiny v iskusstve. 50 zhenshchyn izmenyvshykh myr* [Women in Art: 50 Fearless Creatives Who Inspired the World]. Moscow: BOMORA. 128 p. (in Russian)
- Ivanova, E. (No date). Zhenshchiny-khudozhnitsy epokhy Renessansa [Renaissance women painters]. *MARCO concert*. Retrieved from <https://marcoconcert.com/ru/journal/zhenshchiny-khudozhnitsy-epokhi-renessansa> (accessed on 18.09.2021). (in Russian)
- Ivanytska, L. (2018). Zhyttievyi shliakh ta tvorchist Propertsii de Rossi v kruhoverti poniat «serednovichna zhinka», «mystetstvo», «suspilstvo» [Life path and creativity of Properzia de Rossi in the cycle of concepts «medieval woman», «art», «society»]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni T. H. Shevchenka*. P. 35–41. DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2018.139.06> (in Ukrainian)
- Kennedy, Bianka, & Mackenroth, Janine. (2020). *I love women in art*. München, Germany. 224 p.
- Maslov, V. (No date). *Lavinia Fontana* [Lavinia Fontana]. Retrieved from <https://artchive.ru/laviniafontana> (accessed on 23.10.2021). (in Russian)
- Molites o khudozhnice — «Tajnaya vecherya» khudozhnitsy ehpokhi Vozrozhdeniya Plavtilly Nelli* [Pray for the Artist — «The Last Supper» by the Renaissance artist Plavtilla Nelli]. (2019). Retrieved from <https://lovers-of-art.livejournal.com/802464.html> (accessed on 13.10.2021). (in Russian)
- Opimakh, I. (2017). *Khudozhnitsy, muzy, metsenatki* [Artists, muses, patrons of art]. Moscow: Lomonosov. 248 p. (in Russian)
- Quinn, Bridget. (2017). *Broad Strokes. 15 Women Who Made Art and Made History*. San Francisco, California: by Chronicle Books LLC, 296 p.

- Reckitt, Helena. (2001). *Art and Feminism*. London: Phaidon. 304 p.
- Robinson, Hilary. (2015). *Feminism Art Theory. An Anthology: 1968–2014*. Malden, MA: Wiley Blackwell. 2nd edition. 544 p.
- Rosalba Karryera [Rosalba Carriera]. (2013). *GallArt*. Retrieved from https://gallart.by/Rosalba_Carriera.html (accessed on 11.10.2021). (in Russian)
- Samyye velikiye khudozhnitsy [The greatest artists]. (No date). *Art-studio LIHTARYK*. Retrieved from <https://lihtaryk.com.ua/samye-velikie-hudozhniczy/?lang=ru> (accessed on 06.10.2021). (in Russian)
- Vasari, G. (1970). *Zhyttiepysy naislavetnishykh zhyvopystsiv, skulptoriv ta arkhitektoriv [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects]*. Translated by A. O. Perepadej, & P. I. Sokolovsky. Kyiv: Mystectvo. 518 p. (in Ukrainian)

Halyna Stakhevych, Natalia Kokhan

Creativity of female artists in Italian fine arts of XV–XVII centuries

Abstract. The article provides an overview and reveals the features of the professional formation, development and social status of female artists' creativity in the Italian fine arts of the XVI–XVII centuries. The value of their artistic heritage for future generations has been established. It was stated that the role of a female artist in society was influenced by both social and gender factors, in particular, the fact that the profession of a master artist was assigned to men, and the teaching of art to girls was related to obligatory household chores or hobbies. It has been proven that already in the XV century, artists appeared in Italy whose activities went beyond these boundaries. Initially, they were self-taught nuns, such as Catherine of Bologna, but by the end of the century, the work of female artists acquired a professional character (for example, Pr. de' Rossi). It is noted that, since that time, works of art by female artists have influenced the change in social stereotypes about their work.

It was found that Italian female artists of the Renaissance and subsequent centuries turned mainly to the genres of portrait, landscape and still life. However, there are cases of creation of monumental works (Pl. Nelli) or reflections of dramatic events (A. Gentileschi). It was revealed that by the beginning of the XVIII century in these genres, female artists were in full competition with men and were the inventors of both new genres (S. Anguissola) and new painting techniques (R. Carriera). There is also a manifestation of their author's vision in compositions on religious themes, on historical and mythological themes. It has been proven that the achievements of Italian female artists of the XV–XVII centuries were no less significant than those of male artists.

Keywords: female artists, Italian fine arts, social status, professional creativity, gender issues.

УДК: 780.614.334:784.5.087.685.071.2(430)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-4211-4394>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.63-71>

ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ВІОЛОНЧЕЛІ В СОЛЬНИХ КАНТАТАХ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ

Гречанівська

Тетяна Юрїївна

аспірантка,
Сумський державний
педагогічний університет
імені А. С. Макаренка,
м. Суми,
tanya.cello18@gmail.com

Tetyana Grechanivska

graduate student,
Sumy State A. S. Makarenko
Pedagogical University,
Sumy,
tanya.cello18@gmail.com

Анотація. У статті розглянуто функціональну роль віолончелі у вокально-інструментальних музичних творах доби бароко та здійснено спробу вивести проблему з практично-виконавської площини в поле професійного музикознавчого дискурсу. Для аналізу обрано дві італійські сольні кантати Г. Ф. Генделя, у яких композитор чітко структурував та використав інструментальний супровід за стилістичними нормативами інструментального та вокального ансамблю XVII–XVIII століть — як діалог двох голосів у супроводі інших. Акцентовано увагу на відмінностях партій басо контінуо та облігато, які розкривають основні напрями функціонального призначення інструменту й доводять значимість віолончелі в ансамблевому виконавстві часів бароко.

Виявлено, що проблема прояву виконавської індивідуальності та інтерпретації барокових творів у концертній практиці сьогодення постає предметом окремого музикознавчого вивчення й потребує детальніших досліджень. У цьому дискурсі барокова музична література є неосязним полем для дослідницьких пошуків, по праву відіграючи домінуючу роль у сучасному виконавському мистецтві.

Ключові слова: барокова музика, ансамблево-інструментальний, сольна кантата, творчість Г. Ф. Генделя, віолончель, функціональна роль, басо контінуо, облігато.

Постановка проблеми. Сьогодні в Україні спостерігається велика зацікавленість як музикантів, так і слухачів особливостями виконання музичних творів доби бароко. Виконавці (інструменталісти й вокалісти), диригенти, теоретики й музикознавці, викладачі почали більш усвідомлено підходити до вивчення та виконання музики у відповідній стилістиці, яка була притаманна для музичного мистецтва того часу.

Аналіз актуальних досліджень. Серед наявних матеріалів українських науковців щодо історії камерно-інструментального та віолончельного мистецтва, досліджень з аналізу віолончельної музичної літератури давніх періодів та стилістики її виконання привертають увагу дисертаційні дослідження та посібники Єрмак І. Ю. (Yermak, 2020), Жаркової В. Б. (Zharukova, 2016), Зав'ялової О. К. (Zavialova, 2000), Пірієва О. В. (Piriiev, 2021), Свириденко Н. С. (Svyrydenko, 2017), Чечені К. А. (Chechenia, 2008), Шадріної-Личак О. В. (Shadrina-Lychak, 2011), статті Горбачевської Я. П. (Horbachevska, 2011),

Катріч О. Т. (Katrich, 2000), Кулікової В. М. (Kulikova, 2017), Ніколаєвської Ю. В. (Nikolaievska, 2017), Сумарокової В. Г. (Sumarokova, 1999) та ін. Якщо звертатись до іншомовних дослідницьких праць та наукових статей перших двох десятиліть XXI століття, ця тема прослідковується в працях Бочарова Ю. С. (Bocharov, 2018), Гудімова Д. Б. (Gudimov, 2015), Свободова В. А. (Svobodov, 2010), Чинаєва В. П. (Chupaiev, 2011), Долмеча А. (Dolmetsch, 1946), Куркович І. (Curkovsic, 2017), Косцюкевич Я. (Kosciukiewicz, 2018), Ванскеувик М. (Vanscheeuwijck, 1996). В українському музикознавстві, з огляду на комплексне дослідження, тема барокової музики та функціональної ролі віолончелі в ній дотепер розкрита не достатньо. Особливо це стосується аспекту двох головних функцій інструмента басо контінуо й облігато та їхнього використання у творах означеної доби.

Мета статті — розкрити специфіку використання віолончелі та висвітлити її функціональну роль у світській вокальній музиці початку XVIII століття на прикладі двох сольних італійських кантат Г. Ф. Генделя.

Матеріалом для аналізу обрано два твори композитора: сольна кантата «Delirio amoroso» (HWV№ 99) та «Ma palpita il cor» (HWV№ 132), які було виконано 23 липня 2021 року артистами-солістами Ансамблю класичної музики Б. Лятошинського Національного будинку органної та камерної музики України в м. Києві. Відповідно до мети авторкою поставлене таке завдання: проаналізувати зазначені твори, спираючись на практично-виконавський досвід, та акцентувати увагу на специфіці виконання віолончельної партії для виявлення двох важливих інструментальних функцій: по-перше, це супровід у групі (басо контінуо), по-друге, повноцінна сольна партія (облігато), яка вступає в діалог із сольним вокальним голосом.

Основними методами, застосованими в цій праці є герменевтичний, культурологічний та історичний. Вивчення вказаних питань базується на аналітичному підході, де для порівняння двох головних функцій партії віолончелі в партитурах використано компаративний та музикознавчий аналіз.

Вклад основного матеріалу. Музичне мистецтво початку XVII століття, як стверджує Н. Арнонкур (2019), переживало велике оновлення. У цей час закладаються музичні основи та канони, які є актуальними й сьогодні. Панування поліфонічної

багатоголосної музики, яка писалася, як правило, в імітаційній манері, було порушено появою монодії та її новим правилом: мова та музика виступають як єдине ціле. Поштовхом до такої історичної стильової зміни стала діяльність Флорентійської камерати, об'єднання митців та поціновувачів античної трагедії, яке було створене у Флоренції 1580 року. Нова гомофонно-гармонічна система, яку вони представили, дала можливість поєднати текст та його музичний супровід у речитативній манері. Це стало нововведенням та заклало основу для появи нового жанру — музичної драми, у якій зміст тексту ставав зрозумілим під час виконання. Ідею монодії підтримує італійський композитор Клаудіо Монтеверді, який застосовує «мовний спів» у своїх операх та здійснює таким чином стильові зміни в музиці. Йому вдається поєднати вокальні та інструментальні форми, які існували з часів Ренесансу/старого стилю з новими ідеями та правилами написання музичної драми. Так з'являються драматичний речитатив та арія *da capo*.

З інструментальним супроводом композитор також експериментує та змінює його й вдосконалює. Так, у своїй першій опері «Орфей» (1607 р.) він використовує всі різновиди наявних інструментів на той час (близько 40). Але в останніх двох творах, операх «Повернення Улісса» (1641 р.) та «Коронація Пoppеї» (1642 р.), склад оркестру вже зовсім інший: він представлений лише групою басо контінуо, включно з лютнею, струнними та духовими інструментами. Тим самим Монтеверді змінює звуковий ідеал Ренесансу (різнобарвний інтермедійний оркестр) на інструментальний супровід доби бароко.

У той самий час відповідних змін набуває і вокальне мистецтво. Приходить усвідомлення того, що людський голос — це теж самостійний інструмент зі своєю звуковою окрасою і він потребує появи нових музичних жанрів. В Італії, а згодом і у Франції, з'являється опера, у Німеччині та Австрії — ораторія та меса, у яких вокальний голос виступає в іпостасі сольного, на відміну від мотетів та мадригалів доби Ренесансу.

Отже, звертаючись до музики бароко, передусім треба враховувати те, що це «мовленнева» музика, яка потребує нового супроводу. Тому під час навчання водночас з технікою гри на інструменті, композицією та інтерпретацією учні вивчали ще риторичну та теорію афектів. Віолончелісти, як в-

конавці партії басо континуо, обов'язково мали володіти таким знаннями та вдосконалювати техніку гри правою рукою, щоб за допомогою смичка вміти чітко артикулювати та передавати необхідне звукове забарвлення, яке потребували слово та зміст тексту. Головна функція супроводу полягала в простій гармонійній підтримці «мовленнєвого співу», без окремої мелодійної лінії. У контексті цієї статті це важливо зауважити.

Виникнення нового музичного стилю було безпосередньо пов'язане з процесом формування струнно-смичкових інструментів, який відбувався в XVII столітті дуже активно. Щодо історичного аспекту цієї теми звернемось до наукової праці «Процес формування віол та скрипок» доктора мистецтвознавства, професора Б. Струве, у якій науковець надає ретельний огляд щодо розвитку струнно-смичкових від часів існування середньовічного інструменту фідель. Інструмент був відомий у різних країнах під різною назвою ще з VIII століття та мав багато різновидів, які могли задовільнити всі музичні потреби свого часу в усіх галузях застосування: і в церковній музиці, і в світській, і в народній. Завдяки багатофункціональності фідель використовували як супровід/акомпанемент під час співу або в ролі сольного голосу в невеликих інструментальних ансамблях.

Поступово зі зміною музичних стилів та виникненням нових звукових потреб у суспільстві відбуваються зміни й у розвитку фіделя, що призводить до виникнення в XV столітті двох смичкових родин — віольної та скрипкової. Віоли стають інструментальними представниками вищого світу та постійними учасниками концертно-розважального життя палаців та аристократичних салонів. Родина скрипкових інструментів, до якої увійшли скрипка, альт і басова скрипка, стала інструментами для музикантів — представників народного осередку, які супроводжували різноманітні вуличні заходи та брали участь у організації дозвілля простих людей.

З наукових досліджень про історію виникнення та розвитку віолончелі дізнаємось, що в складі скрипкового сімейства часів бароко вона існувала під назвою «басова скрипка». Басові моделі відрізнялись за розміром, силою звуку, манерою гри та назвою (залежно від країни). Вони завжди були постійними учасниками в концертах. Існували окремі види басових для гри в оркестровій групі басо

континуо (такі інструменти були більшими, мали товстіші струни та звучали голосніше) й для гри в невеликих інструментальних ансамблях (інструменти були менші, з більш тонкими струнами, тому звучали тихіше). Італійські майстри XVI–XVII століть Ніколо Амати, Антоніо Страдіварі, Джузеппе Гварнері постійно вдосконалювали струнно-смичкові інструменти згідно зі звуковими потребами часу. Разом з цим розширювалися й інструментальні технічні можливості, що надавало поштовху до розвитку нових віртуозних елементів у виконавстві.

Класичну за розмірами модель віолончелі, як прийнято вважати в музичному осередку, було затверджено Антоніо Страдіварі. Сам термін «violoncello» вперше застосував у збірці «Дванадцять сонат для двох скрипок та віолончелі» (ор. 4) італійський органіст та композитор Джуліо Чезаре Арресті 1665 року. Цей термін має італійське походження від «violone» (контрабас) зі зменшувальним суфіксом «cello». Тобто, назва інструменту з'явилася на сто років пізніше від появи самого інструменту.

Функція віолончелі — облігато (сольна партія, виписана в партитурі окремим рядком) набуває популярності у творчості композиторів XVII–XVIII століть у зв'язку з технічним вдосконаленням віолончелі. Поява виконавців-віртуозів, які вміли імпровізувати та внесли перші нові технічні елементи, а саме: гама-подібні пасажі та використання нижніх струн — сприяє інструментальному розвитку та заохочує музикантів і композиторів частіше включати віолончель як партію-облігато у свої партитури. Колишнє сприйняття віолончелі лише як інструменту для музичного супроводу поступово змінюється та виникає нове розуміння того, що цей інструмент може виступати як повноцінний сольний голос у ансамблі й не тільки. В аспекті цієї статті зазначимо, що Гендель починає використовувати віолончель ще і як один з елементів тембрової драматургії, яка починає формуватися в композитора в цей період.

Звернення до музичних творів доби бароко переконує, наскільки вагомим елементом виступали в них віртуозність та імпровізаційність стверджує, провідні виконавські властивості музичного мистецтва доби. Імпровізація поставала навіть як своєрідне завдання: будучи обов'язковою, вона ставала проявом завоювання простору не тільки в його

основному розумінні, а і як інтонаційного поля конкретного твору.

Близькучі можливості для цього надавав жанр кантати, у якому композитори та виконавці намагалися розкрити як інструментальні, так і вокальні властивості, використовуючи кантилену та різноманітні технічні (віртуозні) прийоми. Сольна камерна кантата виникає в Італії у XVII столітті, як альтернатива опери чи ораторії, створена для невеликої кількості слухачів. Звичайно, жанр сольної кантати (у цьому випадку мовиться про світську кантату) розроблявся у творчості багатьох композиторів доби бароко: Й. С. Баха, Д. Бонончини, Н. Порпори, А. Скарлатті та ін. Але в цій статті обрані кантати Г. Ф. Генделя саме тому, що у творчості цього композитора жанр сольної кантати виходить на новий художній рівень. Твори Г. Ф. Генделя вирізняє продуманість побудови, яскравий тематичний матеріал, об'єднаний за використання музично виразних, структурних та смислових акцентів. Особливим у них є використання інструментальних тембрів, що має на меті не тільки виявлення тембральної забарвленості, а і формування тембрової драматургії твору в цілому.

Кантати були написані Генделем під час його перебування в Італії з 1707 по 1710 роки. Узагалі це був дуже плідний творчий період у житті композитора: у ці роки створені опери «Родріго» (HWV 5, Флоренція) та «Агрипіна» (HWV 6, Венеція), ораторія «Il Trionfo del Tempo...» (HWV 46a, Рим), драматична кантата (ще одна назва «серенада») «Ацис, Галатея і Поліфемо» (HWV 72, Неаполь), багато сольних вокальних кантат. Функціональне призначення віолончелі як ансамблевого та сольного інструменту найяскравіше виявляється у двох з них — «Ma palpita il cor» (HWV 132) та «Delirio amoroso» (HWV 99). У творах дуже чітко простежується, яку роль композитор відводить партії віолончелі, як використовує інструмент у різних іпостасях, а саме як басо континуо та як облігато, а також застосовує тембральну драматургію, як один з елементів музичної виразності.

Кантата «Delirio amoroso» («Любовне марення»), створена в 1707 році, належить до раннього італійського періоду творчості композитора. Автор тексту кардинал Бенедетто Памфілі (1653–1730 р.) був одним з численних італійських покровителів Генделя. Племінник папи Інокентія X, він мав велику бібліотеку, підтримував художників, архітек-

торів, скульпторів і музикантів. Будучи активним членом Accademia dell'Arcadia (товариство поетів та любителів мистецтв із назвою «Аркадія», засноване 1690 року в Римі), Памфілі написав поетичну оду про сумну історію кохання німфи Клорі та пастушка Тірсі, який помер, так і не покохавши Клорі. На цей текст Гендель написав музику, обравши популярний жанр кантати. З одного боку — це драма, з другого — алегорія та метафора. Прем'єра відбулася в палаці Памфілі 18 лютого 1707 року.

У кантаті привертає увагу чітка структура твору — інструментальний вступ та дванадцять номерів: п'ять речитативів *secco*, три арії *da capo* з сольними партіями скрипки та гобоя (арія 1), віолончелі (арія 2) та флейти (арія 3), дві інструментальні інтермедії *Entrée* та заключна частина *Menuet*, у якій сопрано співає останню арію та речитатив у супроводі басо континуо. Закінчується кантата короткою репрізою *Menuet*. Усі частини пов'язані між собою драматургічно, речитативи (*secco*) виконуються групою басо континуо.

Протягом перебігу твору композитор по черзі використовує обидві функції віолончелі: як акомпануючий інструмент групи басо континуо та як сольний (арія 2 «*Per te lascia i laluce*» («Для тебе я залишив світ»)). Треба зазначити, що за драматургічним розвитком цю арію можна вважати центральним розділом кантати. Дивовижний діалог голосу та віолончелі захоплює з перших звуків. Лінія вокальної партії передає основний настрій героїні — меланхолію, сум та глибокі внутрішні переживання. Музичне викладення матеріалу у високій тесатурі надає можливість колоратурному сопрано розкритися якнайкраще. Контрастна віолончельна партія фактурно більш насичена, рухається самостійно, але в імітаційній манері до голосу, чим підкреслює його польотність, крихкість та висоту.

Віолончель у арії звучить як повноцінний сольний інструмент. Композитор майстерно використовує тональний план: *соль* мінор в основному розділі, *сі-бемоль* мажор на початку середнього з подальшою модуляцією в *ре* мінор наприкінці розділу та знов *соль* мінор у репрізі *da capo*. Комфортнішої тональності, що оптимально сприяє повноцінному розкриттю регістрових можливостей інструменту, не можна уявити. Мелодійна лінія партії плавною секвенцією рухається з верхнього звуку до нижнього, утворюючи двоголосну поліфонічну фактуру.

З огляду на техніку виконання, музика не є

віртуозною та жвавою (звичайно це обумовлено змістом тексту), а має повільний темпоритм, що надає віолончелісту змогу зосередитись на красі звучання інструменту та важливих артикуляційних моментах, пов'язаних з ключовими словами тексту. Отже, завдяки сольній партії віолончелі розширюється смисловий контекст, підтримується сюжетна лінія та створюється темброва драматургія, що загалом є одним з перших проявів цього явища. Такий підхід стане важливим компонентом музичної виразності в наступних творах Г. Ф. Генделя, де він збільшує склад інструментів у оркестрі.

На противагу цьому, у другій кантаті «*Mi palpita il cor*» («Мое серце тремтить») віолончель протягом усього твору виконує акомпануючу роль у складі групи басо контінуо та відповідає за гармонічну підтримку голосу. Кантата була написана в період 1707–1709 років, але під назвою «*Dimmi, o mio cor*» (HWV 106) на текст кардинала П'єтро Оттобоні (1667–1740), одного з провідних римських покровителів мистецтва. Хоча Оттобоні підтримував усі види музики, але особливу перевагу надавав драматичній, для якої сам писав вірші. Після того, як Гендель покинув Італію та деякий час мешкав у Англії (між 1710 і 1713 рокам), з'являється редакція кантати саме під назвою «*Mi palpita il cor*» (HWV 132 a-d). За стилістикою вона залишається близькою до італійських, незважаючи на своє лондонське походження. Сьогодні твір існує в чотирьох різних версіях:

1. HWV 132a для сопрано з контінуо;
2. HWV 132b для сопрано з гобоєм та контінуо;
3. HWV 132c для альту з флейтою та контінуо;
4. HWV 132d для альту з флейтою, гобоєм та контінуо.

В анотації до CD запису «*Conversazioni i Cantatas from a Cardinal's Court*» від «*Sound Baroque*», доктор філософії, професор кафедри музики в Оксфордському університеті Сюзанна Аспен (Suzanne Aspiden) стверджує, що в *Händel Werke Verzeichnis* (HWV) записано лише чотири версії кантати (a-d), хоча існує принаймні шість версій повної кантати, а також окремих арій. Різні копії мають значні відмінності та прикраси. Автографи кантати зберігаються в Британській бібліотеці Лондона під полицями R.M.20.g.8 (HWV 132 c, повна кантата) та R.M.20.e.4 (HWV 132 d, лише перша арія).

У порівнянні з попереднім твором у кантаті «*Mi palpita il cor*» композитор дотримується чинного на той час правила — головує верхній голос (у цьому творі контртенор або альт) у супроводі групи басо контінуо. Структура кантати чітка й прозора. Відразу цікаво будується перший речитатив «Мое серце тремтить», у якому герой намагається знайти відповідь на питання про свої почуття. Речитатив має тричастинну форму з середнім розділом Алегро (*Allegro*) «Схвильована душа моя». Матеріал супроводу різний: у повільних розділах, традиційно, група басо контінуо тримає гармонію, яка змінюється та підтримує необхідний настрій згідно з текстом та емоційним станом героя. У середній частині з'являється постійний рух вісімками, щоб передати його схвильовані почуття, ревності, муки, біль. Наступна, повільна частина речитативу, будується на нестійкій гармонії, зменшених акордах, які несуть у собі забарвлення сумніву та страждань. Звучить арія *da saro* «У мене стільки болю в грудях» із сколюючою флейтою. Інтимно-ліричний характер мелодії під ритм сициліани в акомпанементі занурює нас у внутрішній світ почуттів головного героя. Тональність *mi* мінор тільки підкреслює цей настрій. Наступний речитатив «Клорі, я нарікаю на тебе» має драматичний характер, що завдяки гармонії зберігається й у супроводі. Закінчується кантата рухливою та віртуозною арією *da saro* «Якщо колись мене покохає» у тональності *do* мажор (діалог сольної флейти та вокалу). Характер арії передає настрої надії та віри в любов.

Кантата повністю відповідає стилістиці ансамблевої музики початку XVII століття — розділення рівноцінних за значенням голосів вокального чи інструментального ансамблю на сольні голоси з акомпанементом. Протягом усього твору віолончель виконує супровідну функцію у складі групи басо контінуо. Рух віолончельної партії повністю підтримує характер та передає почуття (афекти) героя в кожному розділі твору. На перший погляд може здатися, що партія контінуо не є складною і грати супровід дуже просто. Але це не так. Басо контінуо є фундаментом, гармонійною основою в побудові твору. Темп, динаміка, артикуляція (або музична риторика), обумовлені вокальним текстом, підтримують потрібний афект точним звуковим супроводом.

Одна з головних функцій віолончелі, функція супроводу, тривалий час (майже до середини XIX

століття) була основоположною в грі на цьому інструменті. Для того щоб віолончеліст умів гарно акомпанувати, спеціально вчили та створювали посібники. Мистецтво акомпанементу потребувало довгої практики та постійного вдосконалення техніки гри правою рукою (смічком).

Альтернативна ж партія віолончелі — облігато, у якій виявляються сольні якості інструмента, постає одним з елементів музичної виразності та основою для розвитку тембрової драматургії. Завдяки цьому віолончель із суто супроводжувачого, акомпануючого інструменту набуває якості повноцінного партнера в ансамблевому діалозі, що часто скеровує драматургічний розвиток твору.

Висновки. Таким чином, у статті ми спробували висвітлити матеріал щодо історії виникнення та розвитку віолончелі з метою звернення уваги на появу та подальший розвиток її двох головних функцій. З одного боку, як інструменту для супроводу в складі групи басо континуо та, з іншого, як сольного інструменту в складі невеликих ансамблів (партія облігато).

На прикладі італійських сольних кантат Генделя «*Delirio amoroso*» та «*Mi palpita il cor*» були розглянуті головні функціональні напрями, у яких розвивається віолончельне виконавське мистецтво та які набули своєї значущості саме в ансамблево-інструментальній (вокальній) музиці кінця XVII–початку XVIII століття. Можемо стверджувати, що обидві функції прямо пов'язані з історією формування віолончелі як інструменту зі своєю специфікою, технічними та звуковими можливостями якої під час свого розвитку набули впевненої переваги над звуковими можливостями віола да гамби й вивели інструмент на рівень постійного використання як в ансамблевих та оркестрових виступах, так і в сольному виконавстві.

Безперечно, питання щодо подвійної функції віолончелі не може бути розглянуте тільки в практично-виконавському аспекті без залучення до дискурсу музикознавчого осередку спеціалістів та педагогічної спільноти. З метою подальшого вивчення проблеми та її вирішення це стає необхідністю.

Музичні твори барокової доби займають одне з постійних місць в концертних програмах з різними формами виконання. Тому цілісне розуміння музикантами/диригентами структури твору, його

стилістики, головних функцій інструментів, задіяних у партитурі, — усе це потребує наявності глибоких професійних знань. З цього приводу хочу звернутись до таких слів про роль музиканта:

«В Середньовіччі побутувало чітке розділення на теоретиків, практиків та «цілісних» музикантів. Теоретик не вмів грати та писати музику, але розумів структуру й композиції. ... Практик нічого не знав про теорію, але вмів грати та інстинктивно розумів музику. Такий стан інструменталіста чи співака існував протягом тисячоліття в західноєвропейській історії. Та був наявний досконалий музикант, який був і теоретиком, і практиком. ... Він міг писати музику та виконувати її, володів усіма формами знань і практикою виконання. Такий музикант був у суспільстві поважною людиною (Арнонкур, 2019, с. 21; переклад укр.- авт.).

Дві сольні кантати, які було розглянуто та проаналізовано в цій статті, надають можливість сприймати ці твори як перспективні для вітчизняного камерного ансамблевого виконавства, а також у педагогічній практиці для студентів — інструменталістів та вокалістів. Сольна кантата — твір, як правило, невеликий за розміром, що надає змогу виконувати його повністю, без купюр. Він завжди має чітку структуру, сюжетну/драматургічну лінію та невелику кількість учасників — від трьох до п'яти. Можливість практичного виконання такого твору дає всім виконавцям необхідні навички барокового музикування з його звуковими, технічними та стилістичними особливостями.

Відтворення барокової музики можливе тільки за певних законів. І виконавець, який їх знає, вивчає та вдосконалює, донесе точніше всю красу звучання музичних творів. Детальний аналіз творів і вивчення стилістики та правил їхнього виконання з метою удосконалення та адаптації такого виконавства на сучасних інструментах є особливо нагальним для музикантів, зацікавлених у історично усвідомленому виконанні репертуару барокової доби. Можливості, які маємо сьогодні, відкривають величезний простір для вивчення старовинних трактатів, факсимільних нотних партитур музики XVII–XVIII століть та наближають до зрозуміння та максимального стильового їх відтворення.

Література:

- Арнонкур, Н. (2019). *Музыка барокко: путь к новому пониманию*. Пер. с нем. О. Ковалю. Москва, Санкт-Петербург: Пальмира.
- Арнонкур, Н. (2021). *Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди*. Пер. с нем. С. В. Грохотов. Москва: Издательский дом «Классика — XXI».
- Бочаров, Ю. (2018). Об эпохе барокко в музыке и ее периодизации. *Старинная музыка*, 81(3), 1–14.
- Горбачевська, Я. (2011). Ідеї аутентизму в теоретичній думці та виконавській практиці ХХ століття (на матеріалі творів для струнних соло). *Наукові записки. Мистецтвознавство*, 2, 65–72. Відновлено з <http://nbuv.gov.ua>
- Гудимов, Д. (2015). *Становление и развитие русской виолончельной школы в контексте европейской традиции* (дис. канд. мист-ва). Российская академия музыки им. Гнесиных, Москва.
- Єрмак, І. (2020). *Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар* (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Жаркова, В. (2016). Французький музичний театр XVIII століття: специфіка взаємодії французької та італійської традиції. *Аспекти історичного музикознавства: барокові шифри світового мистецтва*, 7, 6–21.
- Зав'ялова, О. (2000). *Виолончельні сонати Л. Ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру)* (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Катріч, О. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Дрогобич: Відродження.
- Кванц, И. (1752). *Опыт наставлений в игре на флейте траверсо*. Пер. с нем. Е. Петелина. Санкт-Петербург: Earlymusic. Фонд возрождения старинной музыки.
- Кулікова, В. (2017). Інтерпретаторська техніка в контексті розвитку художнього мислення виконавця-інструменталіста. *Репозитарій НПУ ім. М. П. Драгоманова*. С. 19–23. Відновлено з <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/19659>
- Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198. Відновлено з <http://nbuv.gov.ua>
- Пірієв, О. (2021). *Стильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера* (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Свириденко, Н. (2017). *Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха: навч.-метод. посіб. для студентів вищих навч. закл.* Київ: Інтерсервіс, Київський університет ім. Б. Грінченка.
- Свободов, В. (2010). *Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства* (автореф. дис. доктора искусствоведения). Санкт-Петербург.
- Сумарокова, В. (1999). Історичні типи виолончельного виконавства в Україні. *Наукові записки. Мистецтвознавство*, 3(2), 84–89.
- Чеченя, К. (2008). *Інструментальна музика в Україні другої половини XVI — середини XVIII століття і проблема автентичності у виконавській культурі* (дис. канд. мистецтвознавства). КНУ культури і мистецтв, Київ.
- Чинаєв, В. (2011). Искусство ограничения — искусство безграничного: смена культурных парадигм в зеркале советской отечественной мысли (часть первая). *От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация*, 1. Науч. изд. центр МГК им. П. И. Чайковского.
- Шадріна-Личак, О. (2011). *Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII — початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання* (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Curkovic, I. (2017). *The vocal duets of G. F. Handel and his Italian contemporaries (c. 1706–1724)*. PhD dissertation at the Musicology Department of Heidelberg University. Heidelberg. Retrieved from <http://books.uni-heidelberg.de/heibooks> (open access).
- Dolmetsch, A. (1946). *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries*. 2nd ed. London: Novello And Company. Retrieved from https://imlsp.org/wiki/The_interpretation_of_the_Music_of_the_17th_and_18th_Centuries
- Kosciukiewicz, J. (2018). *Wiolonczela w epoce baroku*. Cz. 1. *Notesu Muzycznego*, 9 (1), 9–42. Retrieved from <http://www.amuz.lodz.pl>
- Vanscheeuwijck, M. (1996). The Baroque Cello and Its Performance. *Performance Practice Review*, 9(1), Article 7, P. 78–96. Retrieved from <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/7> DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.07>

References:

- Bocharov, Yu. (2018). Ob epohe barokko v muzyke i ee periodizatsii [About the Baroque era in music and its periodization]. *Starinnaya muzyka*, 81 (3), 1–14. (In Russian).
- Chechenia, K. (2008). *Instrumentalna muzyka v Ukraini druhoi polovyny XVI — sere diny XVIII stolittia i problema avtenticnosti u vykonavskii kulturi* [Instrumental music in Ukraine in the second half of the XVI — middle of the XVIII century and the problem of authenticity in performing culture]. PhD dissertation (Arts). Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Kyiv. (In Ukrainian)
- Chinaev, V. (2011.). *Iskusstvo ogranicheniya-iskusstvo bezgranichnogo: smenakul'turnikh paradig v zerkale sovetskoi otechestvennoi mysli* [The art of restriction is the art of the infinite: a change of cultural paradigms in the mirror of Soviet domestic thought] (part one). *Ot barokko k romantizmu. Muzykal'nye epokhi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretatsiya*, 1. Nauch. izd. tsentr MGK im. P. I. Chaikovskogo. (In Russian).
- Curkovic, I. (2017). *The vocal duets of G. F. Handel and his Italian contemporaries (c. 1706–1724)*. PhD dissertation at the Musicology Department of Heidelberg University. Heidelberg. Retrieved from <http://books.ub.uni-heidelberg.de/heibooks> (open access).
- Dolmetsch, A. (1946). *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries*. 2nd ed. London: Novello And Company. Retrieved from https://imlsp.org/wiki/The_interpretation_of_the_Music_of_the_17th_and_18th_Centuries
- Gudimov, D. (2015). *Stanovlenie i razvitie russkoi violonchel'noi shkoly v kontekste evropeiskoi traditsii* [Formation and development of the Russian cello school in the context of European tradition]. Ph.D. dissertation (Arts). RAM im. Gnesinykh, Moscow. (In Russian).
- Harnoncourt, N. (2019). *Muzyka barokko: put' k novomu ponimaniyu* [Musik als Klangrede. Wiege zueinem Musikverständnis]. Translation from German by O. Koval. Moscow: Pal'mira (In Russian).
- Harnoncourt, N. (2021). *Moi sovremenniki Bakh, Motsart, Monteverdy* [Der musikalische dialog Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart]. Translation from German by S. V. Grokhotov. Moscow: Klassika — XXI. (In Russian).
- Horbachevska, Ya. (2011). *Idei autentyzmu v teoretychnii dumtsi ta vykonavskii praktytsi XX stolittia (na materialii tvoriv dlia strunnykh solo)* [Ideas of authenticity in theoretical thought and performing practice of the XX century (based on works for string solos)]. *Naukovi zapysky. Mystetstvoznavstvo*, 2, 65–72. Retrieved from <http://nbuv.gov.ua> (In Ukrainian)
- Katrich, O. (2000). *Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty)* [Musician-performer style (theoretical and aesthetic aspects)]. *Vidrodzhennia*. (In Ukrainian)
- Kosciukiewicz, J. (2018). *Wiolonczela w epoche baroku. Cz. 1. Notesu Muzycznego*, 9 (1), 9–42. Retrieved from <http://www.amuz.lodz.pl> (In Polska)
- Kulikova, V. (2017). *Interpretatorska tekhnika u konteksti rozvyiku khudozhnoho myslennia vykonavtsia-instrumentalista* [Interpretive technique in the context of the development of artistic thinking of the instrumentalist]. *Repozytarii NPU im. M. P. Drahomanova*. Kyiv. Retrieved from <http://enpui.npu.edu.ua/handle/123456789/19659> (In Ukrainian)
- Nikolaievska, Yu. (2017). *Autentychna vykonavska stratehia ta yii suchasni transformatsii* [Authentic executive strategy and its modern transformations]. *Aspekty istorychnohomu zykoznavstva*, 10, 180–198. Retrieved from <http://nbuv.gov.ua> (In Ukrainian)
- Piriiev, O. (2021). *Stylova evolyutsiia kamerno-instrumentalnoi tvorchosti Maksa Rehera* [Stylistic evolution of Max Reger's chamber and instrumental work]. Extended abstract of PhD (Arts) dissertation. NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. (In Ukrainian)
- Quantz, J. (1752). *Opyt nastavlenii v igre na fleite traverso* [Versuch einer Anweisung die fluye traversiere zu spielen]. Translated from German by E. Petelyn. St. Petersburg: Fond Vozrozhdeniya Starinnoi Muzyki. (In Russian)
- Shadrina-Lychak, O. (2011). *Beztaktova preliudiia yak reprezentant frantsuzkoho klavesynnoho styliiu XVII — pochatku XVIII stolittia: aspekty vykonavskoho prochytannia* [Tactless prelude as a representative of the French harpsichord style of the XVII — early XVIII centuries: aspects of performance reading]. Extended abstract of PhD (Arts) dissertation. NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. (In Ukrainian)
- Sumarokova, V. (1999). *Istorychni typy violonchel'nogo vykonavstva v Ukraini* [Historical types of cello performance in Ukraine]. *Naukovi zapysky. Mystetstvoznavstvo*, 3(2), 84–89. (In Ukrainian)
- Svobodov, V. (2010). *Smychkovyi instrumentarii v evolyutsii evropeiskogo iskusstva* [Bow instrumentation in the evolution of European performing arts]. Extended abstract of Doctor (Arts) dissertation. St. Petersburg. (In Russian)
- Svirydenko, N. (2017). *Styistyka vykonannia starovynnoi muzyky na prykladi tvoriv I. S. Bakha* [Stylistics of performance of ancient music on the example of works by J. S. Bach]: *navch.-metod.posib. dlya studentiv vyshchikh navch. zakl.* Kyiv: Interservis. (In Ukrainian)
- Vanscheeuwijk, M. (1996). *The Baroque Cello and Its Performance*. *Performance Practice Review*, 9(1), Article 7, P. 78–96. Retrieved from <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/7> DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.07>

- Yermak, I. (2020.) *Fleitove vykonavske mystetstvo Zakhidnoi Yevropy XVIII stolittia: rozvytok instrumenta, tekhnika, repertuar* [Flute performing art of Western Europe of the XVIII century: development of instrument, technique, repertoire]. Extended abstract of Ph.D. (Arts) dissertation. NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. (In Ukrainian)
- Zavialova, O. (2000). *Violonchelni sonaty L. Van Betkhovena (ansamblevi zakonomirnosti zhanru)* [Cello sonatas by L. Van Beethoven (ensemble laws of the genre)]. Extended abstract of Ph.D. (Arts) dissertation. NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. (In Ukrainian)
- Zharkova, V. (2016). *Frantsuzkii muzychnyi teatr XVIII stolittia: spetsyfika vzaiemodii frantsuzkoi ta italiiskoit radytsii* [French musical theater of the XVIII century: the specifics of the interaction of French and Italian tradition]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva: barokovi shyfry svitovogo mystetstva*, 7, 6–21. (In Ukrainian)

Tetyana Grechanivska

Functional role of the cello in Handel's solo cantatas

Abstract. The article considers the functional role of the cello in the vocal-instrumental musical works of the Baroque period and attempts to shift the problem from the practical-performing background into the field of professional musicological discourse. Two Italian solo cantatas by G. F. Handel were chosen for analysis, in which the composer clearly structured and used instrumental accompaniment according to the stylistic norms of the instrumental and vocal ensemble of the 17th–18th centuries — as a dialogue of two voices accompanied by others. Emphasis is placed on the differences between the basso continuo and obbligato parts, which reveal the main directions of the functional purpose of the instrument and prove the importance of the cello in the ensemble performance of the Baroque period.

It is revealed that the problem of manifestation of performing individuality and interpretation of Baroque works in the concert practice of today is the subject of a separate musicological study and requires more detailed research. In this discourse, Baroque musical literature is a vast field for research, rightly playing a dominant role in contemporary performing arts.

Keywords: Baroque music, Handel, ensemble instrumental, cello, solo cantata, functional role, basso continuo, obbligato.

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-8112-4811>
DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.72-80>

NIKOLAI LESKOV'S KYIV TEXT

Ani Abrahamyan

graduate student (Russian Literature)
Department of Slavic and East
European Languages & Cultures
Indiana University
Bloomington, IN, USA
aniabrah@iu.edu

Абрамян

Ані Еріківна

аспірантка кафедри слов'янських
та східноєвропейських мов і
культур (російська література),
Університет Індіани,
м. Блумінгтон, штат Індіана, США
aniabrah@iu.edu

Abstract. In 1849, eighteen-year-old Nikolai Leskov moved to Kyiv, where he would spend the next ten years of his life. Some thirty-four years later, he wrote a vivid memoir titled *Pecherskie antiki* (1883) in which he recounted Kyiv's architecture, culture, and inhabitants. This article examines Leskov's text — set in Kyiv and about Kyiv — beyond its autobiographical relevance. When viewed through the prism of historical and mythopoetic images of Kyiv circulating prior to and during Leskov's stay in the city, the memoir reveals a hierarchy of signs, images, and archetypes. This hierarchy, as well as the role of Kyiv in its formation and proliferation, has been studied and theorized by scholars of Ukrainian literature, who termed this cultural phenomenon the Kyiv Text. Some of the attributes of the Kyiv Text are the oppositions of high/low, sacred/profane, form/amorphousness. Having a lifelong fascination with Kyiv, Leskov contributed to the literary tradition of the Kyiv Text through exploring additional oppositions, such as change/tradition and official/popular. His memoir *Pecherskie antiki* thus offers new historical and cultural insights into the Kyiv Text.

Keywords: Nikolai Leskov, the Kyiv Text, city as text, memoir genre.

Throughout his literary career Nikolai Leskov embarked on numerous journeys across the Russian Empire and beyond its borders. Yet his very first trip from his native Oryol Province to Kyiv played a pivotal role in his subsequent decision to become a writer. When eighteen-year-old Leskov reached Kyiv in 1849, he was struck by the city's architectural splendor, the multiethnic and multilingual populace, and the cultural and intellectual diversity. The extent to which Kyiv and Kyivans influenced Leskov's development was expressed by the author himself, when he claimed that time spent in Kyiv was his "school of life," the higher education he never received. (Leskov, 1957, p. 380). Each of Leskov's major biographers treated his Kyivan period in detail.¹ Similarly, literary scholars have addressed those of Leskov's works which are heavily influenced by his Ukrainian experience.² Among these immensely colorful and curious texts set in Ukraine, the reader finds one example of memoirs, written in 1883, titled *Pecherskie antiki* (*The Antiques of Pechersk*, hereafter, "Antiques"). Scholars have approached this text from a number of perspectives, such as memory studies and urban history (Соболевська, 2013; Жужгина, 2019; Евдокимова, 2000). This article proposes to view Leskov's mem-

oir as a contribution to the literary representation of Kyiv as a semiosphere — a semiotic mechanism that reflects and generates culture.³ When studied carefully, Leskov's "Antiques" reveals an intricate inner structure that prioritizes certain linguistic, topographic, and, most importantly, archetypal notions over others. This article addresses the historical and mythopoetic images of Kyiv that were circulating prior to and during Leskov's stay in the city. It questions how Leskov's "Antiques" utilized and transformed notions — such as Kyiv's sacredness, geography, and cultural heterogeneity — prevalent in the emerging literary tradition. In this way, the article proposes to view Leskov's memoir as a text composed in the frame of a tradition of Kyiv's literary representations, i.e., the Kyiv Text.

The Kyiv Text: History & Theory

Starting with the eighteenth century and throughout the nineteenth century, Kyiv repeatedly found itself at the mercy of ever-shifting imperial politics. The state's disposition toward the city shifted depending on the ruler and the officials that were assigned to oversee the Southern region of the Russian Empire. For example, Catherine II familiarized herself with the region by traveling to and through Kyiv on multiple occasions and chronicling her experiences.⁴ She also made Kyiv the center of the Little Russia governorate, a decision that was presumably influenced by the city's strong association with the empire's foundational myth. However, Catherine did not fully embrace Kyiv as the center of the Orthodox faith, but rather sought to cultivate its infrastructure to the extent befitting a governorate center. In keeping with her Enlightenment ideas, Catherine aimed to secularize the city, to reduce the count of monasteries and their respective properties, and even to get rid of the historic neighborhood of Podil (Булкина, 2010, С. 54–55). All in all, during her reign, Catherine carried out a strong policy of cultural assimilation in Kyiv and its respective region. Yet not all of Catherine's successors saw eye to eye with her when it came to deciding Kyiv's future in light of its past.

The reign of Nicholas I (1825–1855), the end of which coincides with Leskov's time in Kyiv, reveals an attempt to "elevate" Kyiv to its historical status as the religious cradle of the Russian Empire. While Nicholas I continued Catherine's efforts to depolonize Kyiv, for him this endeavor meant replacing strong Catholic influences with Orthodox values. For this reason, in 1834 Nicholas I opened the Imperial

University of Saint Volodymyr, the aim and the name of which reinforced his strong religious rhetoric. As literary scholar Inna Bulkina writes, "In the era of Nicholas [I], Kyiv becomes an actual ideological space: with the establishment of the Russian university, Kyiv is transformed into 'the stronghold of the true Orthodox faith' in the primordially Russian region reclaimed from the Poles, a move which is also reflected by Russian literature" (Булкина, 2010, С. 54–55). Bulkina connects the ideological, political, and intellectual transformation of Kyiv with corresponding developments in the realm of literature. One might ask: Why does literature "take note," so to speak, of the physical transformations of the surroundings in which it flourishes? This question can be answered using literary scholar and semiotician Juri Lotman's seminal concept of the semiosphere, which suggests that (any) space, by virtue of its hosting of cultural and communicative activity, can be treated and read as a text insofar as it participates in the generating of semiosis. Developing the notion of the city as text, philologist Vladimir Toporov coined the term "the Petersburg Text" (Топоров, 1995).⁵ Similarly, scholars of literary representations of Kyiv have proposed the term "the Kyiv Text" (Гундорова, 2000; Гундорова, 2013; Поліщук, 2021; Шама, 2000).

In order to look at Leskov's memoir directly, it is necessary to mark the boundaries of the Kyiv Text as a concept that evolved over time, and that simultaneously influenced — and was influenced by — the historical and cultural processes which unfolded within its geographic borders. Literary scholar and culturologist Yaroslav Polishchuk explains that because of the ever-shifting value systems imposed on Kyiv, over time the city acquired layers of meanings, symbols, and mythologies. To represent the process of this layering, Polishchuk refers to Tadeusz Sławek's metaphor of city as a palimpsest:

"The metaphor of the palimpsest, used by the Polish researcher Tadeusz Sławek, works best to define the city. He notes that in this palimpsest the factors overlap according to the law of addition: 'marble sheet on a marble sheet', 'steel plate on steel plate', 'stone on stone'. And this layering of elements can be interpreted in two ways: in the aesthetic sense as the city's advantage and endless possibilities for its expansion, and in the philosophical sense — as a call for a necessary

reduction, liberation from the authority of accumulation, and elimination of layers, that allows one to see what is essential and prominent, what is connected with the origins” (Поліщук, 2021).

Polishchuk emphasizes that in the process of creating the image of the city, some symbols, traditions, and topoi are privileged over others; those elements which are not foregrounded in this process are either reduced or altogether eliminated. Thus arises the question: What is *essential*, *prominent*, and *connected-with-origins*, when it comes to the Kyiv Text?

Following the historical and cultural metamorphoses imposed on the city from the mid-1700s to the mid-1800s, philologist Olena Burago proposes a conceptual structure of Kyiv: “The Kyiv Text is a super-text that consists of the totality of texts which have a common object of description in reality, and that forms an open system marked by semantic and linguistic integrity” (Бураго, 2016, С. 40). Burago provides several systemic features that are founded on the historical and religious role of Kyiv as the epicenter of spiritual activity, and that contribute to the continuity and integrity of the Kyiv Text:

“The image of Kyiv soaring in the heights is sufficient as an illustration of the idea that *Kyiv is a shrine*. Here the ambivalences and oppositions of the Kyiv Text emerge: high and low, vertical and horizontal, space and chaos, form and amorphousness, etc.” (Бураго, 2016, С. 38).

Thus, the oppositions that appear as a result of Kyiv’s marked sacredness — whether perspectival, structural, or metaphysical — coexist and flourish within its space. Leskov engages these oppositions in his memoir, drawing from them and layering onto them oppositions of his own.

The Origins of *The Antiques of Pechersk*

Leskov wrote the “Antiques” in 1883 for the historical-ethnographical journal *Kievskaiia starina*. Prior to the memoir’s publication, he exchanged correspondence with the journal’s editor, Feofan Lebedintsev. In the first letter, dated September 7, 1882, Leskov informs Lebedintsev that he has commenced work on the project:

“I will write to you soon and will certainly

send you a small but well-conceived piece (about a sheet of paper), that is cheerful and has a historical connection to Kyiv. It will be called ‘The Tsar’s Nemolyak’, or, if ‘our pious fool, the stiff Censorship’ does not like it, then you can name it ‘Elder Malafei and His Adolescent Servant.’ This is [...] something that, perhaps, will prompt a smile in the reader, and that is enough for our fellow storyteller...” (Лесков, 1957, С. 522).

A month later, on October 14, 1882, Leskov updates Lebedintsev on the status of the piece: “I’m doing some work for you and will finish it soon. It will be something akin to my reminiscences about the Kyivan eccentrics of the 1850s. I will call it ‘The Miracle Workers of Pechersk’” (Лесков, 1957, С. 522). After mentioning the updated title, Leskov briefly outlines the key characters and their personal features: “All these people are alive in their features and are very funny” (Лесков, 1957, С. 523). Leskov provided the most essential characterization of the text in the letter from November 12, 1882:

“With all my lack of time, I am trying to finish an interesting article for you. Of course, it will not be history, but rather some fables, maybe quite unimportant in their value, but nonetheless alive, and without that, as Gogol said, ‘the reader quickly falls asleep’ ... The ‘Eccentrics’ are written in such a way that the text can be conveniently and effectively divided into two parts. The tone is everywhere cheerful, without any pretense at all, except for my organic hatred of Bibikov’s impudence” (Лесков, 1957, С. 522).

In his final letter to Lebedintsev, Leskov tellingly informs him—and advises his future readers—to not read the forthcoming memoir as a historical document. He also signals that the memoir should not be read as an autobiography. Although Leskov notes that there are autobiographical elements, he draws attention to *antiki* — “eccentrics” — and emphasizes that their merit lies not in their intrinsic importance, but in their intrigue and entertainment.⁶

Like many of Leskov’s works, the “Antiques” does not follow one dominant plot line or a linear chronology.⁷ Instead, its episodic structure shifts from one character to another, documenting certain events from their lives. The recurrence of certain characters

throughout the text allows the reader to distinguish them as protagonists. The first such protagonist is Kesar' Stepanovich Berlinskii, a retired military officer and talented storyteller. In Berlinskii's case, his talent derives from his ability to make things up, rather than to recount events as they really happened. Berlinskii appears in a number of episodes throughout the memoir, always in the role of an intermediary between the general population of Pechersk and the officials, gaining himself the status of a local hero. Another important character that receives his own plot strand is the dogmatic Old Believer Malafei Pimych. Accompanied by his young servant Giezii, he travels to Kyiv to practice his faith near the religious shrines of Kyiv, albeit in hiding, so as to avoid persecution from state officials. A few additional historical characters appear briefly in the narrative. These include writer and historian Viktor Askochenskii, who is portrayed in an ironic light due to his "invincible audacity"; the journalist and editor of the first Kyivan newspaper that was independent from state affairs (*Kievskii telegraf*) — Alfred von Junc; and the Orthodox priest Evfim Botvinskii, whose questionable morals are redeemed by his kind heart, as is typical in Leskov's works.⁸ Leskov unites his gallery of characters through location — Pechersk of the mid-nineteenth century — and this geographical unity provides the first major clue for reading "Antiques" as a Kyiv Text.

According to Bulkina, transportation difficulties split Kyiv of the nineteenth century into three distinct parts: "the Upper City" — Pechersk; 'the Old City' — the neighborhood of St. Michael's Monastery, Saint Sophia Cathedral and Saint Andrew's Church located on the border of the 'Old City' and Podil; and the third part — 'the Lower City', Podil" (Булкина, 2010, С. 42–43). Leskov's autobiographic writings reveal that he had access to each of these distinct parts. In the opening lines of the "Antiques", he explains that upon moving to Kyiv he resided in the Old City but gravitated toward Pechersk. Leskov's decision to focus his memoir fully on Pechersk is curious (and even mysterious) given that he had open access to every intellectual circle, church, monastery, and library. His familial connection with Sergei Petrovich Alferiev — the renowned physician and the Dean of the School of Medicine in the Imperial University of Saint Volodymyr — afforded him entrance into any social gathering. Why did Leskov choose to describe Pechersk instead of the university where he audited classes, or other enlightened in-

tellectual circles of Kyiv? I propose that Leskov made this choice based on a variety of factors. First, Pechersk had a particular allure of mythology connected to the sacred Kyiv-Pechersk Lavra, which allowed Leskov to embed his memoir into the canvas of established epic and sacral traditions. Second, its residents practiced a heroic — albeit at times comical — resistance to bureaucratic reforms carried out by Kyiv's General Governor Dmitrii Bibikov, an official whom Leskov utterly despised. Finally, and as a consequence of the previous point, Leskov sought to preserve the memory of the bygone life in Pechersk, which was irrevocably lost as Bibikov's reforms came into effect.

Leskov's Kyiv Text

The nineteenth-century Pechersk was a space imbued with sacral and epic elements. First and foremost, Pechersk housed the holy Kyiv-Pechersk Lavra — the religious heart of the city which stands to this day. Throughout the centuries the district attracted a multitude of devout pilgrims and curious visitors from all regions of the empire. Pechersk's ample religious tradition — in conjunction with its captivating terrain — produced a particular cultural richness, allowing Leskov to elaborate on its emerging symbolism.⁹

"In the terrain on which Kyiv is located, Leskov's contemporaries saw one of the foundations of the city's cultural identity. Kyiv's sublimity is notable for its aspiration upwards; the soil, cut by deep ravines — the former rivers — makes the passage of time evident. The diversity of the population speaks of an 'uncontrollable flow of peoples'" (Евдокимова, 2000).

Against this magnificent backdrop the reader encounters the legendary figure of Kesar' Berlinskii, who is portrayed neither as a righteous man, nor as a charlatan. Leskov employs the opposition of sacred and profane to create a man who performs good deeds but is not quite the wonder-worker that his fellow townspeople believe him to be. Capitalizing on Berlinskii's first name being eponymous with the title of the Emperor of Rome (Latin: *Caesar*), Leskov writes: "At the bazaar everyone knew Berlinskii and obeyed him, not only out of fear, but also out of conscience, because rumors loudly glorified the 'Caesar of Pechersk' and painted him in a very attractive heroic-folkloric genre" (Лесков, 1958, С. 140). According to Leskov, Ber-

linskii was akin to a religious intercessor between the impoverished and marginalized residents of Pechersk and the city officials who sought to displace them from the vast hills above the Dnipro River. Thus, Kesar' is a figure neatly split between the sacred and profane — a figure specific to Pechersk in his synergy of saintly and warrior-like qualities, his desire to be of service to others, and his uncontrollable urge to exaggerate his tales at every given opportunity.

If Kesar' is a native of Pechersk and a figure that could only appear in this sacred space, then the Old Believer Malafei Pimych and his young servant Giezii are transitory figures who epitomize the religious pilgrims. These two zealots are characterized by the narrator as “oddballs of the first degree” (Лесков, 1958, С. 164). Kesar' gives them another oxymoronic characteristic: “Wonderful people and fools” (Лесков, 1958, С. 167). These evaluations cultivate a sharp differentiation between devout (even somewhat *urodivye*) Old Believers and the pragmatic Kesar'. Incidentally, Leskov also differentiates the pious sectarians geographically by employing the spatial particularity of Pechersk. In an elaborate description, the narrator provides directions to elder Malafei's abode:

“In order to reach this, literally speaking, prayer stable, one had to go through one courtyard, then another, and then turn into yet another courtyard. Then, one had to climb into a back street and from there go through a blocked door into a firewood nook. In this nook there was also a through passage to a special little courtyard, which was blocked by a tall heap of manure appearing as a bloated navel, behind which nothing was visible on all sides. The pile was so tall that it covered a tall mulberry or mountain ash tree sticking out of its middle almost to the very branches. The hut had three windows, all of which looked out on the aforementioned heap of manure, or, to put it better, the *dunghill*. The hut had a wooden hallway, above the doors of which the new tenants immediately hoisted a small cast copper cross of the type called ‘korsunchiki’” (Лесков, 1958, С. 167–68).

That a place of worship (albeit a cattle-shed, *molitvennyi khlev*) is accessed only upon passing a tall heap of manure is a potentially scandalous gesture, because it erases the boundaries between high spirituality and scatology.¹⁰ Yet according to Burago, this

overlap of high and low permeates the Kyiv Text. The root of this opposition can be traced to the account of Christ's birth as documented in the Gospel of Luke: Leskov counts on his reader to remember Christ being born in a cattle-shed and placed in a manger. The Old Believers, with whom Leskov sympathized in his earlier years, thus represent the purity of the original faith and even the hope of remedying the Schism of the 1650s.

The most significant episode from the Old Believer plot line features Kyiv's populace anticipating the visit of Tsar Nicholas I for the opening of the first bridge across Dnipro to connect the opposing banks. Elder Malafei predicts that when traversing the newly built bridge, the Tsar will stop in the middle and cross himself with the “correct” two-fingered cross, thus reconciling the divided Church. The crowd gathers around the bridge to witness the momentous occasion, but when the Tsar appears, he does not cross himself at all, leaving Malafei dumbfounded. And yet the anticipation of reconciliation within the Church is particularly fitting when set in Kyiv — the place in which the Christianization of Kyivan Rus' started under the guidance of Prince Volodymyr (now a canonized saint in both Ukrainian and Russian Orthodox Churches.)

In addition to the oppositions born out of Pechersk's religious significance, further oppositions emerge through the district's resistance to General Governor Dmitrii Bibikov's reforms. Bibikov was appointed as the head of the Kyiv General Governorate in 1837 and served in this role until 1852. Whether his efforts as general governor were ultimately effective is for historians to determine. Among Leskov's circles, however, they were widely unpopular. Bibikov's reforms aimed to realize Nicholas I's vision of Kyiv as the religious and intellectual cradle of the empire. This project was carried out at the expense of Pechersk's centuries-old architecture and the idyllic rhythm of life, both of which are romanticized by Leskov in “Antiques”. In the memoir, Bibikov's chief cause for eliciting the antagonism of Pechersk's inhabitants is *bibikovskie doski*. The narrator explains that when he moved to Kyiv, he saw a multitude of Pechersk structures bearing wooden planks with the dates before which they must be demolished:

“On each such plank there was a stern inscription: ‘To demolish in such and such a year.’ There was an extremely large number of these unfortu-

nate houses doomed to be destroyed. When I arrived in Kyiv and went to inspect it, the ‘Bibikov planks’ brought me unexpected sadness and despondency. [...] It may turn out that all this was necessary, but nevertheless it smacked of some unpleasantly unceremonious and rude autocracy. [...] The Old city and Pechersk were especially generously decorated with ‘Bibikov planks’, since it was here that the capital ‘transformation’ planned by Bibikov was to be carried out” (Лесков, 1958, С. 136).

While Bibikov’s policies prohibited the repair of houses that were “sentenced” to destruction, the inhabitants of Pechersk came up with an ingenious solution to combat his heartless bureaucracy. Leskov describes a police warden, Ivan Dionisovich, whose talent lay in his ability to make new wooden planks appear aged and weathered:

“The job, which the warden Ivan Dionisovich performed artistically — but which he kept silent about — belonged to the antiquarian kind: he knew the secret of how to ‘age’ new planks in order to ‘hem’ rotten roofs with them at night. And he did it in such a manner that no eye could distinguish the new patches of his masterful preparation from the old ones” (Лесков, 1958, С. 165).

The paradox thus lies not only in the fact that resistance against the official orders comes from a police warden tasked with executing them, but also in the preference of old to new to the extent of forcing the “old” appearance onto new wooden planks. Here we see a set of additional oppositions play themselves out: official/popular on the one hand, and new/old on the other. The residents of Pechersk meet Bibikov’s reforms with distrust. Unwilling to accept their fate as external changes are imposed on them, they prefer to live in decrepit houses and to deceive the officials by imitating old wooden planks. The opposition between official and popular generates another layer of conflict; whereas the official represents the impending, inevitable, and irrevocable (new) reforms, the popular represents the traditional way of life with its “remnants of the past” — *antiques* or *eccentrics* — that have no space in the new order of things. This latter opposition is intensified when considered through the prism of the memoir genre.

Memory of the past dominates the present throughout Leskov’s text. While several scholars have noted the prevalence of memory as a structural and aesthetic principle of the “Antiques”,¹¹ they have not explicitly linked it to the Kyiv Text tradition. It should be noted that throughout his adult life, Leskov returned to Kyiv on several occasions, yet when writing about Kyiv, he chose to focus on his very first encounter with the city. As such, for Leskov, Kyiv of the 1840s–1850s had reached the fullest manifestation of its unique character. As any writer, Leskov had a choice to make — to privilege one image of the city over others. Here, Polishchuk’s definition of the city as a palimpsest provides a useful lens for understanding the relationship between the city and fiction:

“When applied to fiction, the metaphor of palimpsest is especially expressive. After all, every significant work of art about the city can be interpreted as an author’s attempt to reinterpret the image, which has been repeatedly registered in culture. At the same time, the writer arbitrarily or involuntarily reaches those symbolic layers and meanings that do not lie on the surface, but are more or less forgotten, as they reveal the city’s past, its tradition, which inevitably consists of a combination of different factors” (Поліщук, 2021).

According to Polishchuk, the writer searches for attributes that are beneath Kyiv’s surface — the bygone and forgotten — in order to reinterpret the city anew. The theme of the return to the past is further developed by Oleg Shama, who claims that the city’s sacred past permeates the present, offering “if not sacred, then at least positive” cultural value (Шамма, 2000, С. 27–30). Yet according to Shama, sacredness is not the sole theme of Kyiv as a metatext: “The two main plots of the Kyiv metatext are its sacredness and its eschatology. The same city, and therefore the same attributes of the city can be both sacred and infernal” (Шамма, 2000, С. 27–30). Thus, in the Kyiv Text, the sacred is simultaneously profane, while that which is alive in literature is irrevocably lost in real life. This is why Leskov’s most righteous characters at times act as charlatans; the Old Believer zealots turn out to be the most naïve dreamers; the new wooden planks are artificially aged so as to push them closer to the brink of extinction.

Leskov's "Antiques" unfold against the historical backdrop of imperial aspirations for the city on the one hand, and the cultural backdrop of sacred tradition on the other. At times, however, it is difficult to distinguish between the two. Prioritizing certain images and symbols over others, the memoir seeks to reimagine the city's past according to Leskov's lived experience. Yet it constructs this experience in agreement with contradictions of the Kyiv Text literary tradition: high/low, order/chaos, form/amorphousness, new/old, and official/popular. The first characteristic within each of these binary oppositions manifests the present, which Leskov deems to be impersonal, calculating, and soulless: "Now, when you happen to be in

Kyiv, more and more often you hear only something about banks and how to estimate a person's value in money" (Лесков, 1958, С. 136). Opposed to this preoccupation with monetary matters is the picturesque Pechersk of Leskov's youth, with its own imperfect saints and goodhearted sinners. The Pechersk of Leskov's youth is full of life in "Antiques," but in reality has sunk deep into nonexistence. Pronouncing Pechersk dead on the first page of the memoir — "I pity [...] Pechersk, deprived of life" — Leskov soon betrays his apocalyptic tone to revive the long-gone Pechersk of his youth (Лесков, 1958, С. 134). Leskov's ability to tap into the past from the present, to bring ruin back to life, reflects his distinct contribution to the tradition of the Kyiv Text.

Примітки:

- 1 Andrei Leskov, *Zhizn' Nikolaia Leskova po ego lichnym, semeinym i nesemeinym zapisiam i pamiatiam v dvukh tomakh*, (Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1984). Hugh McLean, *Nikolai Leskov: The Man and His Art*, (Boston: Harvard University Press, 1977). Maya Kucherskaia, *Leskov: Proziiovannyi genii*, (Moscow: Molodaia gvardiia, 2021).
- 2 These include the short stories "Vladychnyi sud," "Arkhieieiskie ob'ezdy" (1879), "Putimets" (1883), "Starinnye psikhopaty" (1885), "Figura" (1889), "Administrativnaia gratsiia" (1893), and "Zaiachii remiz" (1894).
- 3 The term *semiosphere* was coined by Juri Lotman to describe "a synchronic semiotic space that extends to the boundaries of the whole of a culture, is a condition for the functioning of separate semiotic structures and simultaneously their progeny" (Лотман, 1996, С. 4).
- 4 Catherine even had a special "travel guide" of the Little Russia governorate (Malorossiiskaia guberniia) created for her that was later published and widely circulated.
- 5 When describing the key features of the Petersburg Text, Toporov writes: "And the ghostly, mirage Petersburg (the 'fantastic fiction', 'nighttime dream'). Petersburg's text (or the text about it) — a kind of 'dream about a dream' — nonetheless belongs to those oversaturated realities that are inconceivable without the whole behind them and are therefore already inseparable from the myth and the entire realm of the symbolic. [...] The Petersburg text, which is not just a mirror of the city that enhances its effect, but a device through which the transition *a realibus ad realiora* — the transubstantiation of material reality into spiritual values — is made, clearly retains traces of its extratextual substratum and, in turn, requires from its consumer the ability to restore ('verify') links with that which is outside the text, the non-textual for each node of the Petersburg Text. The text, therefore, teaches the reader the rules for going beyond its own limits. Both the Petersburg Text and those to whom it revealed itself as reality unexhausted by the material-objective level, live by this connection with the extratextual" (Топоров, 1995, С. 259).
- 6 "Antiki" (*antiques*) is metaphorically used for certain (representative) inhabitants of Pechersk. The use of the term in the original Russian title is a very interesting choice. Vladimir Dal', for example, notes that in the commercial context, in the language of merchants or traders "antiki" is used to denote first-rate, first-grade goods. Thus, the semantic content of "antik(i)" includes not just object(s), relic(s), survival(s) of ancient or former times, but also rare or unique and valuable things, particularly things that are aesthetically pleasing, or are works of art. Leskov uses it jokingly as a metaphor for characters, although at times the humor is ambivalent.
- 7 As Halyna Sobolevs'ka writes, "Leskov's leading compositional technique is not to group events around the center, but to tape them together: not a traditional plot, but a series of sketches" (Соболевська, 2013, С. 100).
- 8 Leskov mentions Botvinskii during the preparatory stage of the memoir in a letter to his friend, historian Filipp Ternovskii: "In the 'Antiques' the character of the priest Botvinskii should turn out pretty well — a wondrous mass, a mixture of vulgarity [*poshlost'*], rowdiness and some kind of heroic kindness."

- 9 Bulkina writes: “The cultural and literary complex of Kyiv has distinct features. For a long time ‘Kyivan’ texts described not so much the real urban space, but the fabled and symbolic *Old Kyivan* (epic-fairy tale) space” (Булкина, 2010, С. 9).
- 10 The opposition of high and low is present all throughout the memoir. Consider, for example, the anecdote from ch. X-XIV, which features Bibikov’s mother-in-law who is suffering from severe toothache. Berlinskii convinces his nephew, who is a doctor, to treat the ailing woman, yet the two men need to devise a plan to access the woman’s upper row of teeth in order to treat the troubled tooth. Berlinskii comes up with a clever plan to physically flip the woman upside down to grant access for his nephew to treat the tooth. This flip — or, in Berlinskii’s words *povertom* — is a physical manifestation of the transposition of high into low, or, in this case, of top into bottom.
- 11 For example, Sobolevs’ka writes, “In the work the author contrasts the image of the modern city of the “banking era” and the poetic image of pre-reform Kyiv” (Соболевська, 2013, С. 101). Evdokimova in her study of Leskov’s memoir also makes note of the use of memory: “Reminiscences are the predominant state in Kyiv. The city encourages the remembrance of its beginning, about its connection with the collective history. But memory is realized through the personal effort of the one who remembers”. Tamara Zhuzhgina ascribes the dominant intrigue of the text to the cognitive dissonance of the old and the new: “The primary intrigue of ‘The Antiques of Pechersk’ is built on cognitive dissonance—the contrasting opposition of the patriarchal, pre-reform Kyiv of Bibikov’s governorship to the new Kyiv of the ‘banking period’” (Жужгина).

References:

- Bulkina, I. (2010). *Kyiv v russkoi literature pervoi treti XIX veka: Prostranstvo istoricheskoe i literaturnoe [Kyiv in Russian literature of the first third of the XIX century: Historical and literary space]. PhD dissertation (Literature). Tartu University. (in Russian)*
- Burago, O. (2016). Semiotika goroda: Kyiv kak tekst kul'tury [Semiotics of the city: Kyiv as a text of culture]. *Vestnik RUDN: Teoriia iazyka. Semiotika. Semantika*, (2), 35–40. (in Russian)
- Evdokimova, O. (2000). “Iunosheskie vospominaniia” N. S. Leskova o Kyive (“Pecherskie antikii”) [N. S. Leskov's "Youth Memories" about Kiev ("Pechersk Antiquities ")]]. *Russkaia literatura*, (1), 132–142. (in Russian)
- Gundorova, T. (2000). U kolisci mifu, abo topos Kiieva v literaturi ukrainskogo modernizmu [In the cradle of myth, or the topos of Kiev in literature Ukrainian modernism]. *Kiivska starovina*, (6), 74–82.
- Kucherskaia, M. (2021). *Leskov: proziovannyi genii [Leskov: a nicknamed genius]. Moscow: Molodaia gardiia. (in Russian)*
- Leskov, A. (1984). *Zhizn' Nikolaia Leskova po ego lichnym, semeinym i nesemeinym zapisiyam i pamiatiam v dvukh tomakh [Life of Nikolai Leskov according to his personal, family and non-family records and memories in two volumes]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (in Russian)*
- Leskov, N. (1957). *Detskie gody [Childhood]. In Sobranie Sochinenii v 11 tomakh. (Vol. 5, 279–450). Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (in Russian)*
- Lotman, J. (1996). *Vnutri mysliazhchikh mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoriia [Inside the thinking worlds. Man — text — semiosphere — history]. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury. (in Russian)*
- McLean, H. (1977). *Nikolai Leskov: The man and his art. Boston: Harvard University Press. DOI: <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674180796>*
- Pecherskie antikii [Pechersk Antiquities]. (1958). In *Sobranie Sochinenii v 11 tomakh. (Vol. 7, 133–220). Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (in Russian)*
- Polishchuk, Y. (2021). Literaturnyi palimpsest Kyiva [Literary palimpsest of Kyiv]. *RICH teksty i vizii*. Retrieved from <https://chasopys-rich.com.ua/2021/02/04/літературний-палімпсест-києва/> (in Ukrainian)
- Shama, O. (2000). Trybunal atributiv [Tribunal of attributes]. *Krytyka*. IV (9), 27–30. (in Ukrainian)
- Sobolevska, H. (2013). Ukrains'ka tema v memuarystychnykh povistiakh M. S. Leskova 1870–1880 rr. [Ukrainian theme in the memoirs of M. S. Leskov in 1870–1880]. *Filologichni nauky. Literaturonnavstvo*. (13), 98–102. (in Ukrainian)
- Toporov, V. (1995). *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe [Myth. Ritual. Symbol. Image. Research in the field of mythopoetics: Favorites]. Moscow: Progress — Kul'tura. (in Russian)*
- Zhuzhgina, T. (2020). Ironiia i kontrasty v “Pecherskikh antikakh” N. S. Leskova: k probleme “Kyivskogo teksta” v russkoi literature [Irony and Contrasts in N. S. Leskov's Pechersk Antiquities: On the Problem of the Kiev Text in Russian Literature]. *Proza.ru*. Retrieved from <https://proza.ru/2020/07/06/473> (in Russian)

Література:

- Булкина, И. (2010). *Киев в русской литературе первой трети XIX века: Пространство историческое и литературное*. Докторская диссертация. Тартуский университет.
- Бураго, А. (2016). Семиотика города: Киев как текст культуры. *Вестник РУДН: Теория языка. Семиотика. Семантика*, (2), 35–40.
- Гундорова, Т. (2000). У колиці міфу, або топос Києва в літературі українського модернізму. *Київська старовина*, (6), 74–82.
- Евдокимова, О. (2000). «Юношеские воспоминания» Н. С. Лескова о Киеве («Печерские антики»). *Русская литература*, (1), 132–142.
- Жужгина, Т. (2020). Ирония и контрасты в «Печерских антиках» Н. С. Лескова: К проблеме «Киевского текста» в русской литературе. *Proza.ru*. Відновлено з <https://proza.ru/2020/07/06/473>
- Кучерская, М. (2021). *Лесков: прозванный гений*. Москва: Молодая гвардия.
- Лесков, А. (1984). *Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памяткам в двух томах*. Москва: Художественная литература.
- Лесков, Н. (1957). *Детские годы. Собрание сочинений в 11 томах*. (Том 5, 279–450). Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Лотман, Ю. (1996). *Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история*. Москва: Языки русской культуры.
- Печерские Антики. (1958). *Собрание сочинений в 11 томах*. (Том 7, 133–220). Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Поліщук, Я. (2021). Літературний палімпсест Києва. *РІЧ тексти й візії*. Відновлено з <https://chasopys-rich.com.ua/2021/02/04/літературний-палімпсест-києва/>
- Соболевська, Г. (2013). Українська тема в мемуаристичних повістях М. С. Лескова 1870–1880 рр. *Філологічні науки. Літературознавство*. (13), 98–102.
- Топоров, В. (1995). *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. Москва: Прогресс — Культура.
- Шама, О. (2000). Трибунал атрибутів. *Критика*. IV (9), 27–30.
- McLean, H. (1977). *Nikolai Leskov: The man and his art*. Boston: Harvard University Press. DOI: <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674180796>

Абрамян Ані Еріківна**Київський текст Миколи Лескова**

Анотація. 1849 року вісімнадцятирічній Микола Лесков переїхав до Києва, де провів наступні десять років свого життя. Через 34 роки він написав мемуари «Печерські антики» (1883), у яких розповів про архітектуру, культуру та мешканців Києва. Ця стаття вивчає текст Лескова — дія якого відбувається у Києві — поза його автобіографічною актуальністю. За розгляду через призму історичних та міфопоетичних образів Києва, що існували до та під час перебування Лескова в місті, мемуари розкривають ієрархію знаків, образів та архетипів. Цю ієрархію, а також роль Києва в її формуванні та розповсюдженні теоретизували та вивчали дослідники української літератури, які назвали цей культурний феномен Київським текстом. Деякі з атрибутів Київського тексту — це опозиції високе/низьке, сакральне/профанне, та форма/аморфність. Будучи на все життя захопленим Києвом, Лесков зробив свій внесок у літературну традицію Київського тексту дослідженням додаткових опозицій, таких як перетворення/традиція та офіційне/популярне. Таким чином, його мемуари «Печерські антики» надають нового історичного та культурного внеску в розуміння Київського тексту.

Ключові слова: Микола Лесков, Київський текст, місто як текст, мемуарний жанр.

УДК 791.4

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-1544-837X>ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-7303-0719>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.81-91>

ТРАГЕДІЯ ІНАКШОСТІ. ОСМИСЛЕННЯ ФІЛЬМУ ЛАРСА ФОН ТРІЄРА «НІМФОМАНКА»

Епштейн**Михайло Наумович**

Семюел Кендлер Доббс професор теорії культури та російської літератури, університет Еморі, Атланта (Джорджія), США, russmne@emory.edu

Mikhail N. Epstein

Samuel Candler Dobbs professor of Cultural Theory and Russian Literature, Emory University, Atlanta, GA, USA, russmne@emory.edu

Шелковая**Наталія Валеріївна**

кандидатка філософських наук, доцентка, Східноукраїнський національний університет ім. Володимира Даля, м. Сєвєродонецьк, shelkovaya@snu.edu.ua

Natalya Shelkovaya

Ph.D. (Philosophy), associate professor, Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Severodonetsk shelkovaya@snu.edu.ua

Анотація. У статті автори, використовуючи трансдисциплінарний метод дослідження з позицій культурології, мистецтвознавства, філології, філософії, релігієзнавства, психології та соціальної філософії намагаються осмислити та виявити головні сенси та символи фільму Ларса фон Трієра «Німфоманка», знайти головну мету цього фільму. Водночас М. Епштейн звертає увагу, перш за все, на аспект паталогічної чуттєвості головної героїні — Джо, її німфоманію і, апелюючи до жінки та чоловіка перед гріхопадінням у Біблії, яких Бог благословив плодитися та розмножуватися, показує незвичайний ракурс сексуальних стосунків, розкриває крок за кроком шлях до любові та святості через розпусту й робить шокуючий висновок, який також має право на існування, про очисну роль пекельної розпусти для набуття святості. Н. Шелковая звертає більше увагу на розкриття символів у фільмі: дерева, сухе листя, гора, підйом Джо в гору в пошуках свого дерева душі, число 8, подвір'я Селигмана як склеп, вихід сина Джо на балкон, соматичне пізнання себе. У підсумку автори приходять до спільного висновку, що фільм Ларса фон Трієра «Німфоманка» — не порнографічний, а глибоко філософсько-психологічний, що показує спотворений шлях до кохання, до Бога, до Неба, до Справжньої Любові у викривленому безчуттєвому суспільстві, врятувати яке від загибелі може тільки ірраціональна любов.

Ключові слова: німфоманія, любов, чуттєвість, безчуттєвість, маніакальна вітальність, символи, соматичне пізнання, постріл у темряві.

Постановка проблеми. Однією з рис сучасності, якої ніколи раніше не було, є потяг до екстриму, який знайшов своє відображення і в мистецтві. Що це? Бажання набути адреналіну, якого не вистачає багатьом, чи, навпаки, завдяки шоко-терапії набути здатності більш стримано сприймати стреси, які переповнюють життя сучасників? Але факт залишається фактом: найпопулярнішими й найкасовішими у світі стають фільми жахів та фільми, у яких перекручуються всі моральні норми суспільства. Найвідомішими серед них є фільми Стівена Кінга та Ларса фон Трієра. Цікаво, що фільми жахів, трилери Кінга та Ларса фон Трієра. Цікаво, що фільми жахів, трилери Кінга не мають негативного резонансу критиків, у той час як фільми Трієра, як правило, мають скандальний резонанс,

бо, на перший погляд, вони носять садистський та порнографічний характер. Але, на нашу думку, це *тільки* на перший погляд. Якщо зануритися в зміст, образи, вислови героїв фільмів, можна побачити їхню багату й глибоку символіку, що розкриває сутність людини, суспільства та сучасних екзистенційно-соціальних проблем. Понад це, саме шок від фільмів Трієра трансформує психіку людини (як у Давній Греції катарсис), вони розплющують їй очі назустріч справжнім причинам духовної та моральної кризи людини та суспільства. Але для цього потрібно *зануритися в символи* його фільмів. Саме це й зробили автори цієї статті, намагаючись розкрити символи фільму Ларса фон Трієра «Німфоманка».

Останні дослідження та публікації. Через світову популярність фільмів Трієра існує безліч великих та маленьких статей про нього та його фільми, зокрема його «Німфоманку». Але, як правило, вони носять оглядовий, поверховий, часто занадто емоційний та суб'єктивний характер. У наявних небагатьох спеціальних дослідженнях відбувається суцільно мистецтвознавчий аналіз. До таких досліджень, зокрема, можна віднести роботу Caroline Bainbridge «The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice» (Bainbridge, 2007). Особливу увагу в аспекті мистецтвознавчого аналізу дослідження творчості Трієра заслуговує книга Антона Долина «Ларс фон Трієр. Контрольні роботи» (Долин, 2015), у якій автор скрупульозно аналізує особистість Трієра, зокрема через багаточисельні інтерв'ю з ним, та творчість, причому не тільки своїми очима, а й очима акторів, які співпрацювали з Трієром. Іноді екстравагантність «Німфоманки» та інших фільмів Трієра стають підставою для розгляду його як представника культурного лібералізму, про що йдеться у статті Peter Schepelern «Lars von Trier and Cultural Liberalism» (Schepelern, 2014). Проте, усе частіше дослідники розуміють, що мистецтвознавчого аналізу недостатньо для усвідомлення сенсів фільмів Трієра, які носять глибоко культурологічний, філософський та психологічний характер. Тому з'являються роботи, у яких відбувається аналіз фільмів Трієра з позиції психоаналізу, наприклад стаття Буличевої А. Є. «Аналіз трилогії Ларса фон Трієра: “Антихрист”, “Меланхолія”, “Німфоманка”» (Буличева, 2015) та за баченням філософії, наприклад, дослідження Haro J. A., Koch W. H. «The Films of Lars von Trier

and Philosophy: Provocations and Engagements» (Haro, Koch, 2019). Але погляд на будь-який феномен з одного боку ніколи не буде адекватним, тим паче, якщо цей погляд абсолютизувати й видавати за єдиний та істинний. Крім цього, не можна забувати ноуменального пласта об'єктів дослідження та наявності метафоричного й символічного відображення дійсності, яке притаманне мистецтву. Тому в цій статті відбувається спроба авторів осмислити глибинні сенси та символи фільму «Німфоманка» з культурологічної, філологічної, філософської, психологічної та соціально-філософської позиції, використовуючи трандисциплінарний метод дослідження, що органічно поєднує всі ці підходи.

Мета статті: знайти глибинні сенси та розкрити символи, що використовує Ларс фон Трієр у фільмі «Німфоманка», які допоможуть виявити мету створення саме такого фільму й зрозуміти сучасній людині саму себе та причини трагедії сучасного бездуховного, безчуттєвого суспільства.

Виклад матеріалу дослідження.

Н. В. Шелковая. Фільм «Німфоманка» (Nymphomaniac) — еротична драма данського кінорежисера й сценариста Ларса фон Трієра, що вийшла 25 грудня 2013 року в Данії (на Різдво!).

Короткий зміст фільму. Пізній вечір. Літній самотній чоловік інтелектуал Селигман вийшов у магазин по продукти. Повертаючись з магазину, у дворі він побачив на землі побиту немолоду жінку. Селигман запропонував їй викликати швидку допомогу, відвезти до лікарні, але вона відмовилася і попросила лише чаю. Тоді він привів її до себе додому, поклав на ліжку й дав чаю. Розговорилися. Жінка (звали її Джо) сказала йому, що вона погана жінка, заслужила ці побої і почала розповідати йому про своє життя від двох до п'ятдесяти років: про свого доброго, люблячого батька-лікаря, який розповідав їй у дитинстві, що кожне дерево — це чиясь душа, і треба знайти своє дерево, свою душу (іл. 1). І Джо шукала своє дерево все життя, і знайшла його на вершині гори, що було засохлим, зігнутим, самотнім; про те, що з отроцтва вона була сексуально загостреною і в 15 років сусідський хлопець Джером на її прохання позбавив її цноти; про те, що, відчуваючи постійний сексуальний голод, вона вела інтенсивне сексуальне життя з чоловіками, які нескінченним потоком проходили крізь неї; про те, що вона з юності заперечувала



Іл. 1. Кадр з фільму «Німфоманка». Джо і тато

любов, але, врешті-решт сама покохала, причому того цинічного хлопця Джерома, який позбавив її цноти, жила з ним, народила від нього сина, але... одного разу вона відчула, що нічого не відчуває в сексуальному акті! Тоді вона звернулася до садиста, який відновлював її сексуальну чутливість... жорстоким побиттям, причому викликав її на ці «процедури» вночі, навіть у свята. Джером не витримав цього й пішов з сином від неї... Джо шукала роботу, але через її розгнуждане сексуальне життя її всюди звільняли, насамкінець, вона знайшла роботу з вибивання боргів з кредиторів, у якій став у пригоді її великий сексуальний досвід. Справи йшли успішно, але роки спливають... і бос порадив їй виховати наступницю, узявши дівчину з дитячого будинку. Вона взяла, виховала, але одного разу кредитором виявився Джером, і вихованка Джо, вибиваючи з нього борг, закохалася в нього й стала з ним жити. Джо вирішила його вбити. Пізно ввечері вона зустрічає Джерома і свою вихованку у дворі, що нагадує склеп, і стріляє в нього, але пістолет не вистрілює. Тоді Джером жорстоко її б'є і на її очах здійснює злягання з вихованкою Джо так само, як колись, у 15 років, з нею, і йде разом з вихованкою Джо. Там і знаходить її Селигман. Все це розповідає Джо Селигману, який, будучи, за його словами, сам незайманим, не тільки не засуджує її, але всіля-

ко обґрунтовує її вчинки. Джо перейнялася до нього щирою симпатією, зізналася, що він перший у її житті друг, і сказала, що вона докладе всіх зусиль, щоб стати на праведний шлях. Наприкінці своєї сповіді втомлена Джо просить залишити її в кімнаті, щоб поспати. Селигман іде. Але... через деякий час він повертається з оголеним низом, бажаючи злягтися з нею. Вона повертається в подиві: як, це він? Праведник? Незайманий? Селигман: «Але ж ви перетрачали тисячі чоловіків». Темрява. У темряві постріл...

Після перегляду фільму в думках один за іншим проносяться і застигають образи, сцени та епізоди, вирази облич, слова. «Німфоманка» Ларса фон Трієра, на мій погляд, геніальний твір, бо аналізує людську душу, сучасне суспільство й природу людини. Фільм дуже складний і неоднозначний, насичений символами, які передбачають серйозну роботу думки. Спробою осмислення ідей, образів і символів цього фільму є надане його обговорення.

«Німфоманка», звичайно, не порнофільм. Еротика тут лише на поверхні. Фільм дуже глибокий і сенсонасичений. Згадаймо бачення Джо в підлітковому віці Мессаліні і Вавилонської блудниці, коли вона лежала на траві. Що означає це бачення? Програму її життя? Чому вона це побачила, коли лежала на природі, на траві, а не в приміщенні, на

ліжку? А ці числа Фібоначчі: 3, 5, 8, кожне з яких має глибоку сакральну символіку, точніше $3 + 5 = 8$ — і це теж символічно. Починається її сексуальне життя числами Фібоначчі й закінчується цими числами. Чому?

А образи голих дерев — душ людей, як говорив батько Джо? І ці чорні бруньки на ясені. Чорні бруньки... І її зустріч зі своїм деревом... Але яким? І де? Дві гори, дві вершини. На одній — Джо, на іншій — її дерево. І ця метушня Джо по парку взад і вперед, взад і вперед і... вгору, до коханого. Два рази вгору... до коханого. І третій раз донизу...

Любов і ненависть. Життя та смерть. Чому Джо хотіла вбити коханого? Чому він її до напівсмерті побив? І де побив, у якому місці? Стіни, стіни, стіни... Могильний склеп? І ця сповідь самотньому чоловікові-незайманому... Чому квартира Селигмана нагадувала склеп і її оточував склеп? Ані неба, ані сонця не було видно з його вікон. Чому в нього, атеїста, на стіні висіла в центрі стіни ікона (не в куточку). І цей кінець... Коло замкнулося?

А ця дівчинка-підліток — чи не інкарнація Джо? А цей крик протесту проти чинної лицемірної моралі. «Ви — ненавидите свою щілину, а я люблю її!!!» — це крик її душі. Але чому у фільмі постійно фігурує це слово — «щілина»? І хіба це всі питання, образи й символи, над якими Трієр змушує (саме змушує!) задуматися кожного з нас?

Дійсно, Джо можна розглядати як дзеркало нашого лицемірного, розбещеного й жорстокого суспільства, суспільства, у якому люди катастрофічно швидко втрачають чутливість і потребують усе більш і більш гострих відчуттів (мурашки по шкірі пробігають, коли бачу нікому не потрібні смертельно небезпечні трюки на хмарочосах, у горах тощо) і стають, по суті, мазохістами. І що ж нас чекає? Кам'яний склеп без неба й сонця і... непроглядна темрява... Може, Трієр, як свого часу, Дж. Оруелл у «1984» і Є. Замятін у «Ми» волає до людей: «Подивіться на себе! На кого ви стали схожі! Прокиньтеся! Подумайте, куди ви стрімко несетеся?» Але чи почує цей заклик людство й кожний з нас?..

Так, звичайно, Джо хвора, серйозно хвора, як і сучасна цивілізація, але на глибинному рівні чи не звучить тут відома тема туги за расм, яку прекрасно проаналізували М. Еліаде в його роботі «Образи і символи» й М. Епштейн у його есе «Онтологія любові: Едем в Пісні Пісень»?

М. Н. Епштейн. Цей фільм свого часу так мене



Іл. 2. Шарлотта Генсбур

вразив, що я написав про нього есе «Маніакальна вітальність» (Епштейн, 2014). Про Ларса фон Трієра можна сказати: «злий геній». Абсолютно нещадний до своїх героїв і готовий розверзати пекельні безодні всередині них. Людина не просто поступається тиску зла, вона ним одержима, вона реалізує себе в злі й руйнуванні, що талановито показала головна героїня фільму — актриса Шарлотта Генсбур (іл. 2).

І в той самий час фільми фон Трієра, дивно співзвучні з «благою вістю» християнства, викликають свого роду апокаліптичний катарсис. Бог — не добра людина. Бог є любов, але він Живий, а не добрий. Трієр настільки радикальний у зображенні зла й жаху, що залишає місце тільки одному результату — ірраціональній любові. Ніщо не врятує нас від нас самих, жорстоких і хтивих. Вбивць і збоченців. На нас немає управи. Здоровий глузд безсилий. Мораль безсила. Церква безсила або корислива. Пекло — це не тільки інші: кожна людина — сама для себе пекло. Вона — маніяк, який шукає влади й насолоди, що перетворюють його на страждальця, жертву свого пороку. Немає нікого, хто був би нещаснішим за людину, що одержима своєю пожад-

ливістю, або злістю, або страхом. Вона захлинається в істеричі. Її трясє від огиди до себе, яку вона зганяє на інших. Залишається тільки знищити цей проклятий світ, де люди не вміють жити, не завдаючи пекельного болю собі й іншим.

Але коли світ повністю зійде в злі, спустошиться — тоді й починає звучати в Трієра ця кришталева нота: світ повинен початися знову, і початком цим може стати тільки любов. Усе інше приречене. Усе інше дуже раціональне. Людина — ірраціональна істота, шур під підлогою, що перегризає горло собі подібним. Ніщо раціональне її не врятує, навпаки, тільки погіршить її муки, оскільки послужить знаряддям ірраціональному злу. Єдине, що може врятувати від ірраціонального зла — хоча шанс на це мізерно малий — це ірраціональність любові. Підсвідомої, безпричинної. Усе інше — брехня і лицемірство.

Трієр дозволяє нам усвідомити, наскільки лицемірні й безпорадні саме ми, добрі люди, до яких майже кожен схильний — і небезпідставно — себе захищувати. Ми просто не сміємо досить глибоко зазирнути в себе, щоб побачити там пекло. У фільмі «Німфоманка» батько героїні, лікар і біолог, відкриває їй мудрість і таємничість дерев. Уже в лікарні, на смертному ложі, він переконує її, що не варто боятися смерті, згадуючи мудрість Епікура: коли є ми, немає смерті; коли є смерть, уже немає нас. Значить, зі смертю ми так чи інакше завжди розминемося.

Але незабаром німфоманка Джо чує страшний, нелюдський крик батька. Це випадок страху перед смертю. Він впадає в істеріку, він б'ється в конвульсіях, намагаючись вирватися з пастки смерті. І таким, нескінченно жалюгідним, вимазаним у власному лайні, він і помирає, мудрий і добрий лікар, батько, вчений. А його дочка, вислухавши настанови вмираючого батька й глибоко співчуваючи йому, хапає першого-ліпшого санітара, щоб негайно вдатися до судом насолоди в тій же лікарні, де корчиться від судом страху батько.

Персонажі Трієра ніби вивертаються назовні, щоб випробувати буття у всій повноті. Їм хронічно бракує сильних відчуттів: граничного болю, граничної насолоди, граничного сорому й безсоромності. У порівнянні зі звичайними людьми, вони сенсомани. Вони могли б сприймати повноту буття зсередини, як віру чи радість, але вони глибинно-поверхові люди, їм потрібно відчувати

глибину своєю шкірою. Це дивна духовна анемія в поєднанні з маніакальною потребою найгостріших відчуттів. Їм залишається здирати шкіру з себе й з інших, щоб пригорнутися до джерела болю або насолоди — і захлинутися. По суті, кожна їхня взаємодія зі світом є заповіданням рани собі й іншому, їхня плоть — узаємостра бритва. Можна сказати, що вони святі якоїсь ще невідомої релігії, у якій обожнюється гранична відчутність: не просто жити, а жити подвійно.

До цього зазвичай прагнуть художники, письменники — відмовитися від автоматизму в сприйнятті світу, не дізнаватися у всьому вже звичне, а бачити речі ніби вперше й передавати це бачення своїм глядачам і читачам. Але герої Трієра — це не літератори й художники, що відсторонюють світ, за В. Шкловським. Це художники свого власного життя, і насамперед — плотського. Вони не створюють творів мистецтва, вони тільки бажають упиватися життям, як у вірші Мандельштама оси, що смочуть земну вісь: «И не рисую я, и не пою, и не вожу смычком черногосым, я только в жизнь впиваюсь и люблю завидовать могучим, хитрым осам» (Мандельштам, с. 21). Німфоманія — лише одна з назв цієї маніакальної вітальності, пристрасної одержимості життям. Гострота відчуттів стає їхнім наркотиком, і щоб дія його не слабшала, вони весь час підвищують дозу.

Але коли пароксизм відчутності досягає межі, трієровських героїв осягає повна нечутливість, як під анестезією. «Я нічого не відчуваю», — раптом проривається в Джо в момент запеклого злягання з чоловіком, єдиним, кого вона по-справжньому кохає. Трієровські віталомани як би спалюють свою плоть у вогні найжорстокіших пристрасностей — і стають дивно безтілесними, ніби святі. Дивлячись на них, починаєш розуміти, чому Марія Магдалина та Марія Єгипетська досягли висот святості: вони пройшли через таку розпусту, яка не менше, ніж аскетизм, висушує плоть. Утримання може вести до загострення чуттєвості (згадаємо спокуси Св. Антонія), а розпуста — до її притуплення, але тільки у випадку надзвичайної, фанатичної зухвалості, ексцесу в самій розпусті. (Прикладом такого самоспалювання на вогні плотських пристрасностей можуть служити Свидригайлов і Ставрогин у Достоевського).

Ці сенсомани — мученики якоїсь лише їм зрозумілої віри, настільки ж чужі для обивателів, як і

справжні святі. І як святі, вони готові йти до кінця у своїй вірі. У них немає страху за своє життя, тому що життя, позбавлене гостроти його проживання, нічого для них не варте й рівнозначне смерті.

Зрештою, є в них і внутрішнє виправдання: адже людина з'являється на цей світ у плоті, вона оселяється не серед ангелів, а серед земних істот, і жити для неї означає відчувати, смакувати, плодити собі подібних. Перший заповіт, який Бог дав людині ще до її гріхопадіння: «Плодіться і розмножуйтеся, і наповняйте землю» (Бут. 1: 28). Тут нічого не говориться про утримання, про піст і молитву, про духовне зростання. Усі ці «заборонні» заповіді: «Не вбивай», «Не кради», «Не чини перелюбу» (Вих. 20) — будуть дані людині після гріхопадіння. Трієровські герої ніби ще не зрозуміли, що вони вже не в раю, і діють так, немов тільки що створені Творцем, щоб «плодитися і розмножуватися». Вони читають цей заповіт на «скрижалях» своїх генів, вони герої жорсткої вітальності, у якій є свій релігійний вимір, своє шаленство, вірність і жертвовність.

Поруч з ними більшість людей відчувають себе напівживими, ані холодними, ані гарячими, виправдовуючи свою млявість і апатію міркуваннями моралі, яка, мовляв, забороняє їм жити на межі дарованих людині сил. Майже всі ми лицеміри, на кшталт друзів Йова, що випрямляють невідомі їм шляхи Бога, який насправді нічого не знає про мораль, що нав'язується Йому людським боягузством. Фільми Трієра — це крик Йова, що роздирає на собі одяг, щоб показати Господу свої виразки: де твоє милосердя? Де твоя справедливість? Але Трієр іде далі: його герої не екзистенційні праведники, а маніяки, онтологічні лиходії, пожирателі чужих тіл і душ та винишувачі своєї власної душі.

Коли фільм закінчується, у тиші починає нечутно звучати музика якоїсь ірраціональної любові, яка охоплює все людство й, насамперед, найбільш занепалих, найзапекліших руйнівників. Після того, як диявол зробив усе, що зміг, що залишається робити Богу на пекельному дні створеного Ним світу? Любити самого диявола. Рятувати тих, хто гине й несе загибель іншим. На самому дні світу, у пекельній круговерті, куди провалюються трупи лиходіїв та їхніх жертв, у його буттєвій основі не залишається нічого, крім любові. Щемливої, розтоптані і згн'явленої... Любов, що згіджена в розпусті, розбещуванні, гвалтівництві й мазохізмі, — тільки вона все-таки несе в собі субстрат буття,

живу реальність, усе інше — або маніакальне бузвірство, або лицемірна прекраснодушність, боягузлива доброта, яка поспішає себе обілити й стягнути незаслуженої нагороди. Такий світ Трієра. І якщо після всіх перемог небуття залишається хоч один атом буття, то це любов, з якою може розпочатися нове створення світу, нова воля до життя — як після потопу, що очистив землю від гріха.

У людину закладено щось більше, ніж дозволяє її фізична оболонка. Назвемо це Ерос (за Платоном), або Обоження (за Отцями Православної Церкви), або Абсурд (за К'єркегором), або Надлюдина (за Ніцше), або Самогубство (за Камю). Один зі способів висловити це Більше — терзати свою фізичну оболонку в пошуках максимальної інтенсивності відчуттів. Вистрибувати з цієї оболонки не шляхом віри або творчості, а шляхом саморозтерзання, продовженого гедоністичного самогубства. Ось це шлях Німфоманії, шлях Трієра. Але важливо відчувати те Більше, що постійно терзає героїню і чого вона не в змозі висловити інакше, як нескінченністю болю і злягань. Це Більше — і є людина. Ось чому фільм глибинно людський, а значить, і надлюдський.

Н. В. Шелковая. Слухаючи вас, шановний Михайле Наумовичу, я думаю: «Ви маєте рацію. Бо кожний бачить якусь грань великої Таємниці, ім'я якої «Людина». Саме «Людина», не пів-людини — чоловік чи жінка, а цілісна Людина». Може, постійні звернення Джо до свого коханого: «Заповни всі мої дірочки!» — це прагнення до набуття повного злиття, і не тільки фізичного, а й психологічного, духовного. Може, це невичерпна жага набуття втраченої цілісності, андрогинності?

І цей образ гори й дерева Джо на горі (іл. 3). Дерево її батька — у лісі, на рівнині, дерево Джо — на горі. У лісі багато дерев, вони схожі чимось. А на вершині стоїть тільки одне дерево. Нескінченно самотнє, але... на вершині, майже на Небі... Джо піднімається на вершину гори. Гора — це символ осі світу, Axis Mundi. Вершина гори — місце зустрічі з Богом. Джо піднімається з землі до Неба. І лише піднявшись, бачить своє дерево. Де? Теж на вершині гори. Але... іншої гори. Між цими горами глибока прірва. Прірва розділяє Джо і її дерево. І дерево-то яке, воно засохло, зігнулося... Тобто Джо дереться вгору, але чи подолає вона прірву, щоб дістатися до свого дерева на горі?

Так, ви маєте рацію, Михайле Наумовичу —



Лл. 3. Кадр з фільму «Німфоманка». Джо та її дерево

це її збочений шлях до Бога, до Неба, до Справжньої Любові. Пам'ятаєте слова Христа «Численні гріхи її (Марії Магдалини — Н. Ш.) прощені, бо багато вона полюбила. Кому ж мало прощається, такий мало любить» (Лк.7: 47)? У людині з'єднані Небо і Земля, Добро і Зло, Божественне і Сатанинське, Любов і Ненависть, вульгарність і святість, нерозривно з'єднані в єдине ціле. У християнстві є положення: «Блажен винний». Чому? Бо у винного вже немає зарозумілості й пихатості. Мені знайомий стан, який зветься «у людину вселився сатана». Пам'ятаєте молитву фарисея і митаря? І хто ближче до Бога? Кожний іде до Бога. І Джо йде до Бога. Але шлях у кожного свій.

Ось симпатична вона мені... Хіба вона когось ненавидить, хіба вона знущалася над кимось? Вона була хвора, дуже хвора, але хвороба ця багато чому її навчила. Вона — інша. Не така, як ми. Вона живе в тому житті, де секс не гріх, а природний прояв. Так, ми, праведні(?), не мислимо сексу без кохання і називаємо такий секс хіттю. Але я не побачила похоті в жодному її статевому акті. Радше — цікавість. Згадайте вираз її обличчя, коли її «обробляли» два негри. І що вона потім сказала? «Я дізналася нове». Не сексуально нове, а нове в її організмі. Так, я згодна з Михайлом Наумовичем, що її шлях — це шлях «соматичного гнозису». До речі, у маленьких дітей аналогічне пізнання світу —

шляхом «соматичного гнозису». Шлях Джо — це шлях граничної щирості, повстання проти лицемірної моралі.

А число 8... це початок нового циклу (число 7 — повнота циклу). У 8-й главі фільму почався новий цикл життя Джо... вона піднялася на гору, у кров зранивши всю себе...

Пам'ятаєте її слова: «Убивати — це так природно». І вона має рацію. Адже, по суті, уся історія людства й історія всіх живих істот — це історія постійних мало- і багаточисленних вбивств. Убивати — це так природно. Парадокс полягає в тому, що якщо за щось вбивають одну людину — це злочин, а якщо ні за що — багатьох (на війні, під час революцій, під час міжцерковних розбірок з інакодумцями) — це героїство, праведність тощо. Джо природна з початку й до кінця. Це перше. А по-друге, вона вбивала не через почуття ненависті, а через почуття болю. Адже злість і агресія — це часто (або завжди?) інша сторона (маска) болю. Джо любила Джерома, і бажання його вбити — це прояв природної агресії кохаючого в такій ситуації (згадаймо Отелло). Що стосується вбивства Селигмана (Чи вбила вона його? Адже звук пострілу в темряві — не означає ще, що вона його вбила.) — це теж біль жінки, яку ошукали, адже вона прийняла його як єдиного й першого в житті друга, причому, друга в житті, де вона вже буде хороша

(згадайте її часті повтори: «Я — погана жінка»), а він...

Ось я думаю про постріл у кінці фільму, у 8-му (!) розділі оповіді. І мені видається, що це все ж початок нового циклу її життя. У кого вона стріляла? У Селигмана чи в себе? Мені бачиться, що в себе... Або в прямому сенсі (звідки ви знаєте, у кого вона стріляла, якщо постріл був у темряві?) — вона вбивала себе «стару», бо так жити вона вже не могла; або в переносному сенсі, стріляючи в Селигмана, вона тим самим вбивала себе колишню, ту, що доступна усім чоловікам і живе в стані постійного сексуального голоду. Темрява — це смерть. Але чия смерть і смерть чого? Безпросвітний песимізм, говорите? Але за ніччю настає день, а за смертю — народження. Щоб воскреснути духовно, треба померти фізично, і не обов'язково в прямому сенсі слова. Постріл у темряві — це вбивство, перш за все, Темряви в ім'я Світла.

Чомуś поки йшла мова про осмислення «низу». Давайте поглянемо вгору. А там — ліс, дерева, що оголили свої гілки-руки, які химерно вигнуті й тягнуться вгору, до неба; там дві гори, на одній з яких стоїть, піднявшись на неї, Джо, а на іншій — зігнуте її дерево, але і Джо, і дерево — на вершині гори, не в лісі. Чому Джо у важкі хвилини життя бігла до парку й там метушилася взад і вперед? Не пила, не колола наркотики, а тікала від людей до дерев, до парку. Чому її заспокоювало тільки споглядання гербарію з листя? Дерева, листя, парк, ліс, гори, гербарій — ці образи виникають знову й знову, знову й знову. Чому?

Так, гора — це місце зустрічі з Богом. Дерево — це символ життя. Засохле й зігнуте дерево на горі — «засохла» й «зігнута» зустріч з Богом. Немає для Джо життя ані в парку, ані в лісі (серед дерев-людей), ані на горі — з Богом. Це, по суті, трагедія нашого суспільства...

Джо... жінка це чи наша цивілізація? Джо кидається в парк до зелених дерев, Дерев Життя, вона біжить туди, але заспокоєння знаходить, тільки розглядаючи листя, що засохло, тобто померло. Чи не цивілізація це наша, яка кидається до Дерев Життя Всесвіту й не знаходить там собі місця, бо вона вже подібна до засохлого листя в гербарії, самотнього дерева на горі, що засохло.

І Джо-цивілізація кидається, страждає не ймовірно від самотності й нереалізованості в собі Справжньою Життя, хапається гарячково за ілю-

зорні чуттєві насолоди, які ще більше вбивають її, тим самим вбиває себе і... біжить від себе вниз по сходах. Униз... у пекло... Але хіба від себе втечеш? І якщо так, то куди?..

Мені бачиться, що це фільм про пізнання. Видів пізнання багато. Один з них — інтелектуальне пізнання. Але є й інші види, зокрема, сексуальне, з якого й починається Біблія. «І пізнав Адам Єву, жінку свою, і вона завагітніла, і породила Каїна» (Бут. 4: 1). Бувають маніяки інтелектуального пізнання, «книжкові черв'яки», вчені, вони живуть тільки цим видом пізнання, відчуваючи постійний інтелектуальний голод (думаю, інтелектуалам цей стан знайомий) і все інше для них — лише фон. До них належить Селигман. Джо ж являє собою маніячку сексуального пізнання, яким вона живе, відчуваючи постійний сексуальний голод.

Similis simili gaudet (лат. — «Подібне тяжіє до подібного») — це один із законів нашої світобудови. По суті, Джо та Селигман подібні, тому вона й відчула в ньому першого в житті справжнього друга, обидва вони — маніяки пізнання. І бажання Селигмана скоїти злягання з Джо наприкінці фільму — це теж його бажання розширення обшару свого пізнання. Як же так? Він помре, так і не дізнається, що відчуває чоловік під час парубання з жінкою. І він вирішив дізнатися це з жінкою, яка жила до цього цим видом пізнання. Вдивіться в його обличчя. У ньому немає похоті, сексуального бажання, але лише боязка спроба дізнатися про щось нове, і його млявий пеніс — це теж символ, символ того, що інтелектуальне бажання без сексуального — безживне, не дає життя. Тут має місце зустріч «мертвого» інтелектуального пізнання і «живого» сексуального пізнання. Невикорінна тяга до цілісного пізнання, зруйнованого Євою в акті первородного гріха.

«А постріл?» — запитаете ви. Постріл — це вбивство «або-або», тобто тільки інтелектуального або тільки сексуального пізнання, це вбивство сексу без кохання, без благословення Бога. Згадайте, що Бог благословив секс у Своему першому благословенні: «Плодіться й розмножуйтеся, і наповнійте землю» (Бут. 1: 28), це вбивство себе розщепленого, грішного, що відпав від цілісності богоподібності для воскресіння цієї цілісності, для «повернення до себе» первозданного. І моя, інтуїтивно вище сказана фраза: «У 8-му розділі фільму почався новий цикл життя Джо... вона піднялася

на гору, у кров зранивши всю себе...» — лише відкриває завісу темряви, яку опустив Ларс фон Трієр наприкінці фільму.

Крім того, є духовний закон, згідно з яким після покаяння приходить випробування того, у чому людина покалася. Якщо людина відкидає це випробування, відчуває в ньому гріх (не знає розумом, що це гріх, а відчуває гріховність цієї обставини всім своїм єством), значить, людина очистилася від цього гріха. Це й показано наприкінці фільму, можливо й екстремальним чином, але в цьому екстремумі дуже багато глибокої символіки. Мені іноді здається, що Трієр, як будь-який геній, завдяки натхненню Згори сам іноді не усвідомлює, чому він творить щось так чи інакше. Ним керує натхнення (Дух Згори). Життя — багатогранне й Трієр геніально це показав.

Адже є в цьому фільмі і світлий образ. Син Джо. Пам'ятаєте епізод, коли він вночі (образ і символ ночі) прокидається і встає з ліжечка (символ пробудження від ночі життя, від сну життя і «вставання», «піднімання») і бачить у вікні, що падає сніг. Він виходить на балкон, тобто зі штучної «клітки» виходить на волю, до життя, до божественної краси природи, символу небесної чистоти, до Живого, природного світу. Подібне тягнеться до подібного: чистота до чистоти, Життя до Життя, але й Смерть до... Смерті. Дитина забуває про землю і вже хоче вийти через балкон назустріч диву

життя, нічному снігу, що падає, він простягає рученята й уже майже летить, відірвавшись від землі (згадаймо епізод на початку фільму, коли Джо-підліток лігала над землею, але там був інший лет, але лет)... І тут малюка рятує тато, підхоплює його на руки й опускає з небес на землю. Людям місце на землі, але... піднімаючи руки, голову й душу до Неба, відкривши своє серце назустріч Диву природи, Небесній світобудові. І саме в цьому людина, як істота, яка стоїть на землі, але парить душею в Небі, реалізує себе як Людина, як Живе Дерево в лісі Дерев Життя Всесвіту.

Висновки. Фільм Ларса фон Трієра «Німфоманка», як будь-який геніальний твір, ставить більше запитань, ніж дає відповідей на них, більше того, кожний символ-епізод цього фільму багатозначний і багатоаспектний. І таке осмислення це показало. На багато питань, які були поставлені, так і не було надано відповіді. Та й ті відповіді-бачення, які тут представлені, звичайно, не є вичерпними, бо мета цього осмислення, як і будь-якого творіння, будити думку. Сподіваюся, що думку глядача «Німфоманки» ми розбудили.

Але головне, на наш погляд, зрозуміти, що «Німфоманка» не порнографічний, а глибоко філософсько-психологічний фільм, де йдеться про шлях до любові. Тому я повністю погоджуюся з М. Епштейном, що фільм глибинно людський, а значить, і надлюдський.

Література:

- Булычева, А. Е. (2015). *Анализ трилогии Ларса фон Триера: «Антихрист», «Меланхолия», «Нимфоманка»*. Відновлено з <https://supervis.ru/content/762393877-bulycheva-ae-analiz-trilogii-larsa-fon-triera-antihrist-melanholiya-nimfomanka>.
- Добровольский, В. Ю. (2018). Понятие интертекстуальности в кинематографе (на примере фильмов Ларса фон Триера). *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*, № 8–2(41), С. 250–258. DOI: <https://doi.org/10.28995/2073-6355-2018-8-250-258>
- Долин, А. (2015). *Ларс фон Триер. Контрольные работы*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Мандельштам, О. (1994). *Собр. соч.: в 4 т.* Т. 3. Москва: Арт-бизнес центр.
- Мариевская, Н. Е. (2014). Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения. *Вестник ВГИК*, № 4(22), С. 33–46.
- Эпштейн, М. (2014). Маниакальная витальность. *Частный корреспондент*. Відновлено з http://www.chaskor.ru/article/maniakalnaya_vitalnost_35131
- Bainbridge, C. (2007). *The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*. London & New York: Wallflower Press.

- Haro, J. A., & Koch, W. H. (2019). *The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagements*. Cham, Switzerland: Springer Nature. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-24918-2>
- Schepeleern, P. (2014). *Lars von Trier and Cultural Liberalism*. Retrieved from <https://www.dfi.dk/en/english/lars-von-trier-and-cultural-liberalism>

References:

- Bainbridge, C. (2007). *The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*. London & New York: Wallflower Press.
- Bulycheva, A. Ye. (2015). *Analiz trilogii Larsa fon Triyera: «Antikhrisť», «Melankholiya», «Nimfomanka»* [Analysis of the trilogy by Lars von Trier: "Antichrist", "Melancholia", "Nymphomaniac"]. Retrieved from <https://supervis.ru/content/762393877-bulycheva-ae-analiz-trilogii-larsa-fon-triera-antikhrist-melankholiya-nimfomanka> (in Russian)
- Dobrovolskiy, V. YU. (2018). Ponyatiye intertekstual'nosti v kinematografe (na primere fil'mov Larsa fon Triyera) [The concept of intertextuality in cinema (on the example of Lars von Trier's films)]. *Vestnik RGGU. Seriya «Literaturovedeniye. Yazykoznaneniye. Kul'turologiya»*, 8–2(41), 250–258. DOI: <https://doi.org/10.28995/2073-6355-2018-8-250-258> (in Russian)
- Dolin, A. (2015). *Lars fon Triyer. Kontrol'nyye raboty* [Lars von Trier. Control works]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye. (in Russian)
- Epstein, M. (2014). Maniakal'naya vital'nost' [Manic vitality]. *Chastnyy correspondent*. Retrieved from http://www.chaskor.ru/article/maniakalnaya_vitalnost_351311 (in Russian)
- Haro, J. A., & Koch, W. H. (2019). *The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagements*. Cham, Switzerland: Springer Nature. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-24918-2>
- Mandelshtam, O. (1994). *Jobr. soch* [Collected works] in 4 vol. Vol.3. Moscow: Art-beznes tsentr. (in Russian)
- Marievskaya, N. Ye. (2014). Vremya i smysl. Opyt temporal'nogo analiza kinoproizvedeniya [Time and Essence. Study of Cinema Product Temporal Analysis]. *Vestnik VGIK*. 4(22), 33–46. (in Russian)
- Schepeleern, P. (2014) *Lars von Trier and Cultural Liberalism*. Retrieved from <https://www.dfi.dk/en/english/lars-von-trier-and-cultural-liberalism>

Ілюстрації подані за джерелами:

- Іл. 1. Кадр з фільму «Німфоманка». Джо і тато. Відновлено з <https://kinoafisha.ua/ua/films/nimfomanka-cast-1#photos>
- Іл. 2. Шарлотта Генсбур. Відновлено з <https://www.kinogallery.com/image/people.php?id=2305&n=1&d=1>
- Іл. 3. Кадр з фільму «Німфоманка». Джо та її дерево. Відновлено з <https://snob.ru/selected/entry/80573/>

Illustrations taken from sites:

- Il 1. Kadr z fil'mu «Nimfomanka». Dzho i tato [Frame from the film "Nymphomaniac". Joe and father]. Retrieved from <https://kinoafisha.ua/ua/films/nimfomanka-cast-1#photos>
- Il. 2. Charlotta Gensbur [Charlotte Gainsbourg]. Retrieved from <https://www.kinogallery.com/image/people.php?id=2305&n=1&d=1>
- Il. 3. Kadr iz fil'mu «Nimfomanka». Dzho i yeye derevo [Frame from the film "Nymphomaniac". Joe and her tree]. Retrieved from <https://snob.ru/selected/entry/80573/>

Mikhail N. Epstein, Natalya Shelkovaya

The tragedy of otherness. Reflection on Lars von Trier's film "Nymphomaniac"

Abstract. The authors of the article, using a transdisciplinary method of research from the standpoint of cultural studies, art history, philology, philosophy, religious studies, psychology and social philosophy, try to comprehend and identify the main meanings and symbols of Lars von Trier's film "Nymphomaniac", to find the main purpose of this film. At the same time, M. Epstein draws attention, first of all, to the aspect of the pathological sensuality of the main character - Joe, her nymphomania and, appealing to a woman and a man before the fall in the Bible, whom God blessed to be fruitful and multiply, shows an unusual angle of sexual relations, gradually reveals stepping the way to love and holiness through debauchery and makes a shocking conclusion, which at the same time has the right to exist, about the purifying role of hellish debauchery for gaining holiness. N. Shelkovaya pays more attention to the disclosure of symbols in the film: trees, dry leaves, a mountain, Joe's climb up the mountain in search of his soul tree, the number 8, Seligman's yard as a crypt, Joe's son's exit to the balcony, somatic self-knowledge. As a result the authors come to the general conclusion that the film by Lars von Trier "Nymphomaniac" is not a pornographic, but a deeply philosophical and psychological film, showing a distorted path to love, God, Heaven, True Love in a distorted insensitive society, which only irrational love can save from destruction.

Keywords: nymphomania, love, sensuality, insensitivity, manic vitality, symbols, somatic cognition.

ЕСТЕТИКА МАРИНИ ДЕНИСЕНКО-САПМАЗ
У КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСАХ УКРАЇНИ
НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Берегова

Олена Миколаївна

докторка мистецтвознавства,
професорка, заступниця директора
з наукової роботи, Інститут
культурології Національної
академії мистецтв України,
м. Київ
beregova@ukr.net

Olena Berehova

Doctor of art studies, professor,
Deputy Director on Scientific Affairs,
Institute for Cultural Research of the
National Academy of Arts of Ukraine,
Kyiv
beregova@ukr.net

Анотація. Уперше в українській культурології здійснено спробу творчого портрету композиторки Марини Денисенко-Сапмаз, окреслено основні етапи становлення її творчої особистості, запропоновано панорамний огляд знакових у її мистецькій біографії творів. Аналітичні спостереження дозволили здійснити узагальнення стосовно орієнтирів її музичної естетики, серед яких — постмодерністський тип світогляду, схильність до комбінування неостилів, відкритість до технологічних експериментів і авангардні пошуки в різних техніках композиції, синтезування принципів європейського та східного музичного мислення, використання нових виконавських технік для інструментів та голосів, приділення великої уваги просторовим якостям тембру і звуку. Особливою ознакою естетики М. Денисенко-Сапмаз стає наявність у її творах українського національного елемента в різних аспектах від прямого цитування народного музичного епосу, авторських обробок українських колядок і щедрівок у ранньому періоді до більш опосередкованих форм роботи з фольклорним матеріалом у зрілому періоді творчості, як-от: стилізація, введення в партитуру специфічного українського інструментарію, особлива лірична інтонація, похідна від українського мелосу.

Ключові слова: творчість Марини Денисенко-Сапмаз, українська сучасна музика, жінка-композиторка, неостиль, культуротворення, українська діаспора.

Постановка проблеми. У середині 1980-х — на початку 1990-х років, практично одночасно з народженням незалежної України, в українську музику прийшло нове покоління композиторів, яке своєю творчістю сприяло створенню іміджу України як держави, що входить до європейського культурно-мистецького континууму й чий імена сьогодні є визначниками українського високого мистецтва у світі. Це Ігор Щербаков, Олександр Щетинський, Сергій Пілютиков, Олексій Скрипник, Олександр Козаренко, Микола Ковалінас, Володимир Рунчак, Іван Тараненко, Олександр Грінберг, Олександр Гугель, Андрій Карнак, Золтан Алмаші, Сергій Зажитько, Святослав Луньов, Ігор Гайденок, Іван Небесний тощо. Цей перелік чи не

вперше за всю історію української музики поповнився через розширення феміністичного дискурсу іменами талановитих жінок-композиторок Ганни Гаврилець, Кармелли Цепколенко, Юлії Гомельської, Вікторії Польової, Людмили Юріної, Алли Загайкевич, Ірини Алексійчук, Людмили Самодаєвої, Наталії Боевої, Мерзіє Халітової та ін.

До цього ж покоління належить і відома українська композиторка Марина Денисенко (нар. 1962, нині має прізвище Денисенко-Сапмаз). На формування її світоглядної парадигми вплинуло кілька чинників, зокрема традиції відомої музикантської родини¹ та освітнє елітне середовище престижних мистецьких навчальних закладів України, що сприяло входженню майбутньої композиторки до осередку авторитетних музикантів, які доклали багато зусиль до визначення засад національного культуротворення. Викладачами М. Денисенко були представники музичної еліти України: відома піаністка Олена Вериківська, у якої вона навчалася в Київському державному музичному училищі імені Р. М. Глієра (нині — Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра), та композитор, професор, ректор Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського Андрій Штогаренко, у класі композиції якого М. Денисенко закінчила навчання в 1985 році. Успішними були й роки її професійного вдосконалення на рівні післядипломної освіти в асистентурі-стажуванні Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського по класу професора Мирослава Скорика (1990), а навчання в аспірантурі цього ж закладу по класу професора Івана Котляревського увінчалася захистом кандидатської дисертації «Темброва модальність у композиції (на прикладах інструментальних творів українських композиторів останньої чверті ХХ ст.)» (2006).

Марина Денисенко є авторкою численних творів у різних музичних жанрах (симфонічні, камерно-інструментальні, камерно-вокальні, хорові, а також оркестрові перекладення, музика до театральних вистав та кінофільмів, дитячі пісні тощо), неодноразово презентувала свою творчість у конкурсах композиторів та фестивалях сучасної музики в Україні та за кордоном, лауреатка міжнародного конкурсу духових інструментів «Сурми» (1998, Рівне) у номінації «композиція». Має твори, опубліковані в нотних видавництвах Франції та Бельгії, записи творів на компакт-дисках та у

фондах Українського радіо. Авторські концерти музики М. Денисенко відбувалися в Канаді (1996), Російській Федерації (1998), Україні (2005). Понад три десятиліття М. Денисенко виховує нові покоління композиторів у мистецьких навчальних закладах, її науково-педагогічна діяльність була неодноразово відзначена як в Україні (грамота Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського), так і за кордоном (Golden Key International Music Festival, 2012, Нью-Йорк, США; Çocuklarla Piyano Senliği, 2014, Анталія, Туреччина). Крім музичного обдаровання, Марина Денисенко має поетичний дар, прекрасно володіє словом, має публікації віршів у літературних часописах, а 2015 року видала збірку поезій «Мандрівка». 2011 року композиторка переїхала до Туреччини, поповнивши когорту української музичної діаспори ХХІ століття. Нині викладає в тамтешніх приватних мистецьких школах музично-теоретичні предмети, фортепіано, історію мистецтва, працює концертмейстером з інструментальними та хоровими колективами, пише обробки українських і турецьких народних пісень, музику до театральних вистав, багато творів для дитячого репертуару. Активна творча, музично-громадська й просвітницька діяльність Марини Денисенко-Сапмаз сприяє розвитку та поглибленню культурних зв'язків України й Туреччини.

Незважаючи на очевидні здобутки й міжнародний резонанс творчості та педагогічної діяльності Марини Денисенко, її оригінальна та самобутня творча постать, на жаль, нечасто привертає увагу сучасних дослідників. Бажанням заповнити цю прикру прогалину зумовлена актуальність пропонуваної статті.

Аналіз останніх досліджень з обраної проблематики. Ім'я композиторки Марини Денисенко доволі часто згадувалося в українській періодичній пресі 1990-х — початку 2000-х років у зв'язку з прем'єрами її творів у програмах фестивалів Національної спілки композиторів України — Міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест» та Міжнародного форуму музики молодих. Існує також кілька наукових джерел, присвячених загальним тенденціям розвитку української композиторської школи та виконавства на сучасному етапі розвитку української академічної музики, у яких висвітлено окремі твори Марини Денисенко (Берегова, 1999; Берегова, 2013; Тимошенко, 2018; Дружба, 2002; Рікман, 2021; Сюта). Але в цілому

в музикознавчій літературі досі не існує окремої роботи, присвяченої винятково цій неординарній творчій постаті. На нашу думку, це є абсолютно несправедливим відносно значного творчого доробку композиторки, чия творчість є досить відомою й затребуваною як в Україні, так і за кордоном.

Мета статті — дослідити естетичні засади композиторської творчості Марини Денисенко-Сапмаз задля увиразнення уявлень щодо ролі культуротворчих процесів у період становлення та перших десятиліть існування України як незалежної держави.

Вклад основного матеріалу. Характеризуючи стиль композиторки, дослідник Богдан Сюта писав, що

«музика М. Денисенко носить яскраво виражений суб'єктивно-ліричний характер. Стилїстика більшою мірою експресіоністсько-романтична. У творах прагне до деталізації образів, чіткого опрацювання фактури, певного раціоналізму у використанні інструментів та оркестровці. Багато експериментує з музичною формою, веде пошуки в галузях просторового звучання тембрів» (Сюта).

А в «Енциклопедії сучасної України» у статті, присвяченій Марині Денисенко, зазначено, що її «композиторська творчість позначена впливом постмодернізму та неоімпресіонізму» (*Енциклопедія сучасної України*, 2017). Насправді у творчості Марини Денисенко можна знайти значно більше стильових і стилістичних впливів, що свідчить про зміну естетичних орієнтирів у різні періоди життєдіяльності мисткині.

Дивовижно, але тендітна, витончена, залюблена в поезію Марина Денисенко розпочала свій творчий шлях у музичному мистецтві з масштабних оркестрових творів крупних форм — написана ще в студентські роки «Музика для струнних» (1984), потім — Симфоніста (1986), Симфонічна поема «Пісня про Україну» (1986), Три симфонічні етюдів (1989, 1996, 1998). У середині 1980-х років намічається й інтерес композиторки до сфери камерно-вокальної музики, у її доробку з'являються такі знакові твори, як вокальний цикл на сл. Х. Р. Хіменеса (1986), «Дуети» на сл. Т. Шевченка для баритона, мецо-сопрано та камерного оркестру (1987), «Колискові пісні» для камерного оркестру

й мецо-сопрано на народні тексти (1987), хорові твори на вірші Г. Сковороди та інших українських поетів. Прискіпливий вибір текстів для кожного з цих творів означає «високий політ» молодой композиторки, яка практично одночасно звертається до лірики видатного іспанського поета першої половини ХХ століття Хуана Рамона Хіменеса — Нобелівського лауреата 1956 року з літератури², а також поезії Тараса Шевченка, Григорія Сковороди й народних текстів — вершинних виявів української поезії, своєрідних національних імагем.

Початок 1990-х років ознаменувався поворотом молодой композиторки до нового — постмодерного типу мислення, пошуку натхнення, творчих ідей і нових музичних концепцій у мистецтві попередніх епох. Так, визначальною рисою *Концерту для струнних та клавесину* (1990) Марини Денисенко стало поєднання необарокової та неоромантичної стилістики. Тричастинна композиція узагальнено-філософського змісту синтезує ознаки віртуозного музикування в традиційних виконавських практиках, характерних для концерто грассо, з неоромантичною екстатикою розімкнених асиметричних побудов. Ця дуалістичність проектується на особливості музичної мови, яка відзначена поєднанням індивідуально-авторських та стилізованих елементів. Відбір виразових засобів — складні асоціативні ряди, специфіка формування полішарової структурної ідеї тощо — спрямований передусім на відтворення нюансів людських почуттів у притаманному авторці експресивно-романтичному стилі. Поділ на три частини є умовним у цьому творі, оскільки загальний вектор драматургії спрямований до наскрізного розвитку (усі частини звучать *attacca*). Початковий емоційний сплеск струнного оркестру та наступні окремі фігурації скрипок на фоні решти струнних змінюються тривожним гулом віолончелей і контрабасів, що поступово затихає. Епізод із подовженими звуками струнних та окремими «вигуками» скрипок приводить до стилізованого фрагменту, звуковою квінтесенцією якого є тембр клавесину. Звучання цього інструмента вирізняється на фоні струнних специфічною тембровою барвою, яка відсилає слухача до епохи бароко — часу, коли цей інструмент і все сімейство попередників фортепіано активно використовувалися в європейській концертній практиці. Партія клавесину насичена то акордовими послідовностями, то «альбертєвими» басами, то окремими

звуками. Далі яскравий тембр клавесину ніби поглинається тривожною звуковою масою струнних, з якої виділяється новий тембр — скрипка соло. Монологічний «виступ» скрипки змінюється діалогами з другою скрипкою, альтом. Для монологічно-діалогічного розділу, у якому головною дійовою особою є партія скрипки, характерними є такі риси, як загальна статичність, зупинки руху (велика кількість пауз), повільні, ніби питальні фрази альту, на які накладаються довгі звуки струнних, їхня ж гра штрихами тремоло, пічкато за дуже низького рівня динаміки. Епізод «тихої» музики є досить розлогим у цьому творі. Композиторка демонструє велику винахідливість у доборі музично-виражальних засобів, які урізноманітнюють тихі звучання то «непевними» фразами низьких струнних, які збираються в загальний акорд із наступним низпаданням руху, то тривожним тремолованням клавесину, яке ніби передається всьому оркестрові, підсилюючи напругу, то алеаторичним пічкатним розділом на *ppp*, на фоні якого виникають ламентозні фрази віолончелей та фігурації клавесина. Усі технічні прийоми, застосовані в струнних та клавесина — тремоловання, поодинокі звуки, що тягнуться, пічкатне шерхотіння, посилення-приглушення звучності тощо — створюють яскраву звукову картину ночі. Доволі тривалий епізод «тихих» звучань виявляє одну з очевидних ознак авторського стилю Марини Денисенко — її схильність до мислення короткими фразами й розімкненими асиметричними побудовами. Лише наприкінці Концерту для струнних та клавесину є образно-змістова (не тематична!) арка до початку: в останньому розділі твору знову починається певне інтонаційне «ворушіння»: з'являються тривожні фрази скрипок і фігураційно-фоновий матеріал решти струнних, флажолети, хроматизовані фрази скрипок, які накладаються одна на одну. Востаннє виокремлюється тембр клавесина, але струнний оркестр ніби «скрикує», заглушаючи його, а потім і сам знищує себе в нестримному потоці висхідного тутійного глісандування.

Знаковим у творчості М. Денисенко став твір «Три фрагменти зі старовинної сюїти» для камерного ансамблю та контратенора (1991): другу редакцію цього твору (1994) було написано для самобутнього українського співака, Героя України Василя Сліпака³, тоді ще просто студента Львівського вищого державного музичного інституту імені

М. В. Лисенка (нині — Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка). На Марину Денисенко справив неабиякий вплив незвичайний тембр голосу цього виконавця — надвисокий тенор. Співак володів величезним діапазоном і мав унікальну здатність виконувати й баритонові, і сопранові партії. Твір М. Денисенко має присвяту Василеві Сліпаку, і саме в його виконанні разом із камерним оркестром «Українська спадщина» (художній керівник та диригент — О. Андреев) композиція прозвучала в камерному концерті 16 травня 1995 року в київському Будинку вчених у межах Четвертого міжнародного форуму музики молодих. Поетичною основою твору стали тексти французького поета 16-го століття Жоашена дю Белле — одного з найяскравіших представників літературної школи «Плеяда». Його поезії притаманні такі риси, як вишуканість, інтелектуалізм, строгість і довершеність форм, ліричність роздумів про самотнє серце поета. Музичне втілення пропонує занурення в дивовижний світ французького бароко. Ідучи шляхом стилізації, композиторка підкреслює насамперед сонорну декоративність та внутрішню гармонію, які концентруються в характерних інтонаціях епохи вкупі з незвичайним голосом. Окрім сольної та оповідної ролі, контратенор має й іншу функцію у творі — використовується як специфічне тембральне «вкраплення» в мозаїчний простір поліфонічної фактури/гармонії.

У наступні роки Марина Денисенко ще далі заглиблюється в малодосліджені пласти світової музичної архаїки, пробує знайти та реконструювати за допомогою сучасних оркестрових засобів найдавніші з зафіксованих в анналах історії музики зразки музичного епосу. Діалогічний перегук давнини й сучасності, спроба поєднати принципи музичного мислення Сходу й Заходу та акцент на вічній цінності музики як однієї з найдосконаліших форм соціальної комунікації стали естетичними орієнтирами твору «Найдовша сутра» для камерного оркестру (1993). Основним конструктивним принципом цієї композиції є колажність, гра цитат із найдавніших музичних творів, які були знайдені в Австралії, Полінезії, Сіамі, на острові Ява. До переліку цитат також увійшли найдавніші фрагменти європейського музичного мистецтва — григоріанського хоралу з Вінчестерського тропаря та української народної весільної пісні «Хилилася вишенька». Зразки музичної архаїки оброблені

сучасними прийомами, які використовуються в композиторських практиках кінця ХХ століття: це поєднання мікрополіфонічних засобів, поліритмічного накладання шарів, темброво-колеристичного забарвлення, вкраплення мінімалістичної техніки тощо.

Гра цитат як стилістичний принцип і чинник драматургічного розвитку стає визначальним і для іншого твору Марини Денисенко — «*Hora l'Italiano*» для струнного квартету (2003, версія для флейти, фагота і фортепіано — 2005). Одночастинна композиція сюїтного типу з контрастною послідовністю частин відтворює романтичне звучання улюблених італійських пісень та мелодій із повоєнних італійських кінофільмів.

Зацікавлення старовинною музикою в несподіваному стильовому симбіозі з романтичною естетикою є характерним для твору Марини Денисенко більш зрілого періоду творчості під назвою «*Романс-гокет*» для фагота соло (існує також авторська версія для фагота і фортепіано, 2008). Конструктивним принципом цієї композиції є суто постмодерністське поєднання непоєднуваного, у цьому випадку — романсу (жанр вокально-інструментального музикування, характерного для епохи романтизму) та гокету (техніка багатоголосної хорової композиції в музиці XIII–XIV століть). П'єса складається з двох контрастних частин — мелодійно-наспівної першої, у якій домінують традиційні для романтичної музики інтонаційні формули типу «питання — відповідь», «оспівування» опорних тонів, романсова мелодика, секвенційні побудови, імпровізаційність, метро-ритмічна свобода тощо та гокетної «рваності» фактури другої частини, активного використання в ній пауз, штриха стакато, ритмічної пульсації тощо. Н. Тимошенко акцентує в цьому творі увагу на тембральному протиставленні, яке, на її думку, є надзвичайно виразним щодо використання тембрових можливостей фагота:

«Співвідносячись з постмодерністськими тенденціями в музичному мистецтві, новаторське відкриття цього твору — в розширенні колористики фагота засобами використання жанрових модусів» (Морщакова, 2016, с. 378).

Неоархаїка Марини Денисенко 1990–2000-х років доповнюється експериментами з неостілями, багато творів мисткині означеного періоду

спираються на неокласичні, неоімпресіоністичні, неоекспресіоністичні образно-стилістичні моделі. Зокрема, неоекспресіоністичні риси з'явилися в музичній естетиці Марини Денисенко в період її захоплення творчістю американської поетеси Сильвії Плат, до якої композиторка звернулася однією з перших в українській музиці. Трагічний пафос світовідчуття поетеси, гостро емоційний стрій висловлювання, складні, часто парадоксальні асоціації та містична символіка картин природи викликали до життя яскраво експресивний вокальний цикл Марини Денисенко «*Осінь Жабка*» для голосу, флейти і фортепіано (1993), у якому образи природи, потрапляючи в духовні виміри свідомості людини, слугують розкриттю її складного внутрішнього світу. Характерні для поезії Сильвії Плат розшарування свідомості, дисгармонія, хвороблива гра уяви на фоні картин природи спричинюють появу химерно-абстрагованих музичних образів, часто — з трагічним відтінком, поліфонію шарів та лейтінтонаційний тип музичної драматургії. Основою мелодики та акордових конструкцій стають дисонантні інтервали (зокрема, тритон), дисонанс визначає і специфіку різних рівнів твору від полявищ у стилістиці до конфліктності змісту. Естетика «розладнаного розуму», що виникла на початку ХХ століття в експресіонізмі й була розвинута в авангардних творах середини століття, отримує «нове життя» в постекспресіоністичній музичній творчості кінця ХХ ст., до якої належить вокальний цикл Марини Денисенко.

Неоімпресіоністичний стильовий модус є одним із найулюблених у композиторки: чимало камерних програмних творів, зокрема, для духових або за участю духових, нагадують імпресіоністичні картини-замальовки (твори для духового квінтету «Без сонця», 2006; «Пейзажі», 2007; п'єси «У хмарах» для гобоя та фортепіано; «Колір піску» для кларнета і фортепіано тощо). Наприклад, композиція «*Колір піску*» розгортається як діалогічний дискурс двох музичних інструментів: монологічні «висловлювання» кларнета перемежуються з фрагментами звучання фортепіано, у якому домінує акордова фактура. Друга фаза розвитку цієї п'єси з безконфліктною драматургією є більш динамічною, її тон задає імпровізаційна каденція кларнета, у якій переважають токатність, синкопованість, риси віртуозності. Другий учасник ансамблю — фортепіано — неточно повторює деякі ритмо-інто-

наційні формули партії кларнета, ніби вступаючи з ним у гру.

Прагнення втілити в музиці власне філософське розуміння вічних духовних цінностей людства закономірно приводить Марину Денисенко до неокласичної стильової парадигми. У симфонічному етюді № 3 «*Amadeus — Ama Deum...*» (1998) витончені алюзії до музики Вольфганга Амадея Моцарта вкупі з колористичним трактуванням оркестру утворюють своєрідний діалог епох, у якому геніальна моцартівська музика є уособленням творчого стану як божественного начала в людині.

Елементи українського музичного епосу постійно присутні у звуковому спектрі музики Марини Денисенко. Проте її стиль помітно еволюціонує від прямого цитування в ранньому періоді творчості (наприклад, української народної пісні «Хилилася вишенька» у вже згаданому камерному творі «Найдовша сутра»), авторських обробок українських колядок і щедрівок («Щедрівка» для туби і фортепіано, «Два різдвяних канони» для флейти, фагота і фортепіано, обробка колядки «Павочка ходить» для фортепіано тощо) до більш опосередкованих форм роботи з фольклорним матеріалом, зокрема, таких, як стилізація, введення в партитуру специфічного українського інструментарію, особлива лірична інтонація, похідна від української пісенності тощо. У тричастинному квінтеті для дерев'яних духових № 1 «*Pentavox*» (2001) домінує лірична стихія. Наспівна повільна лірика в акордовому викладі першої частини змінюється токатністю другої, а в третій частині демонструються різноманітні виконавські техніки: короткі «рвані» фрази у високих духових на тлі протяжних звуків низького «дерева» чергуються з репетитивними фрагментами та перекличками інструментальних груп. Поява ліричної теми, яка нагадує українську народну танцювальну мелодію, повертає слухача в ліричну стихію, у якій кожний інструмент виспіває власну мелодію, ніби намагаючись «переспівати» всіх інших учасників ансамблю.

Низка творів у доробку Марини Денисенко пов'язана з колористикою українського народного інструментарію. Одним з найулюбленіших для неї стає тембр бандури, яку можна вважати українською культурною імагею. Цей інструмент присутній у таких творах композиторки, як сюїта для бандури, струнних та ударних «Серпень-серп» (1997),

дві п'єси для бандури та гітари «Середина шляху» й «Зима та Весна» (2000, остання представлена також в авторській версії для бандури і фортепіано). Зокрема, у п'ятичастинній Сюїті для бандури, струнних та ударних «Серпень-серп», пов'язаній з українською народною обрядовістю літнього циклу, спостерігається поетично-колористичне трактування бандури, яка використовується і як яскрава етнічна темброва барва, і як інструмент великих сучасних виконавських можливостей, на що вказують мінімалістичні звукообразальні ефекти голосів природи в другій частині сюїти «Попівна Калина», «острівці» контрольованої алеаторики в 3-й частині «Літа за водою», темброві ефекти тремоло, глісандо та інші шумові засоби, які наближають бандуру до функції ударних в останній частині «Серпень-серп».

П'єса «Зима та Весна» для бандури і фортепіано також демонструє схильність авторки до сучасних виконавських прийомів і технік композиції. За повної рівноправності партій обох інструментів вони можуть і гармонійно поєднуватися, і контрастувати в цьому творі, а їхні темброві можливості розширюються введенням нових виконавських технік (наприклад, гра по деці та струнах фортепіано, по корпусу бандури). Оригінальний тембровий ефект дають фрагменти, у яких застосовано техніку контрольованої алеаторики.

В останні роки Марина Денисенко захоплюється вивченням нової для неї турецької культури, яка змінила естетику та вектори її власних творчих пошуків. В одному з інтерв'ю композиторка поділилася своїми спостереженнями про турецьку культуру:

«Туреччина — така країна, де найбільше цінуються практичні навички. Мені було надзвичайно цікаво випробувати себе в «незнайомому знайомому», тому, що мені подобалося в дитинстві: підбирати пісеньки, оформляти їх в різних стилях і швидко реалізовувати. Виявляється, пам'ять живе: дитячі навички «проросли» крізь чагарники теорії і писаних структурувань (компонувань). «Усна» практика миттєвого творення в колективній імпровізації приносить таку радість, яку неможливо порівняти з класично підготовленим концертним виступом. Так що я тут, попри усі прикраси, іноді отримую істинно художню насолоду»⁴.

За словами композиторки, одним із найяскравіших музичних вражень останніх років стали відвідини репетицій хору Спілки творців «Аншо-яд», який виконує тюркю (сольні й хорові фольклорні пісні Анатолії) з оркестровим супроводом на традиційних турецьких інструментах. Марину Денисенко-Сапмаз вразив неперевершений досвід мистецтва вокального колорування в співі соло й хорового унісону — традиція, яка зберігається і розвивається в турецькій музичній культурі донині, особливо в електронній музиці.

В іншому інтерв'ю Марина Денисенко-Сапмаз підкреслила абсолютну осібність, окремішність турецької культури серед інших східних культур. На її думку,

«є абсолютно видатні роботи тюркологів, перекладачів і тлумачів Корану, так само як і науковців, які вивчають етрусків, мевляну, європоїдність Заходу Туреччини, румелі культуру, стосунки язичників і християн, вплив арабів на Середземноморську культуру, Османів — на європейське і турецьке бароко і таке інше. Мене це все дуже хвилює, і це дійсно цікаво; на жаль, часу вистачає тільки усвідомити те, що тут абсолютно осібна цивілізаційна "плата"»⁵.

«Турецький» період творчості Марини Денисенко-Сапмаз позначився написанням низки п'єс для фортепіано різної складності — з урахуванням особливостей культурних запитів, фестивалівних програм Анталі та можливостей учнів тамтешніх музичних курсів. Зокрема, *цикл Birsen (1, 2, 3); Selam; Şubat; Dandını (ninni); Tango; Halay 1; Halay 2* (2012) тощо. Деякі з цих п'єс згодом були використані в музичному оформленні спектаклю «Дезертир» за А. Фугардом, прем'єра якого відбулася в Києві, у центрі Театрального мистецтва (НЦТМ) імені Леся Курбаса 2016 року⁶. Марину Денисенко-Сапмаз зацікавив і турецький фольклор, у її доробку з'явилися обробки турецьких народних пісень для фортепіано 'Yagmur'; 'Yagmur yagıyor'; *Maçka yolları (türkü)*; окремі номери з балету «Keloğlan» (за мотивами турецького епосу) для фортепіано (2013), цикл обробок турецьких пісень для фортепіанного дуету «Adana'nın yolları taşlık»; 'Adana'ya gel İzmir'a gel'; 'Ayşe'nin elinde makas kınalar' (2019). Працюючи з хоровими колективами

Туреччини, композиторка написала низку обробок деяких турецьких та українських пісень для поліфонічного хору: «Mavroda'dan aldım sümbül (rumeli türküler)»; «Akdeniz marşı»; 'Antalya şarkısı', «Oü, дівчино красна», «Калина», «А я в батька росла», «Коліскова», «Пішла мати на село», «Ой, чий то кінь стоїть», «Ти ж мене підманула», «Павочка ходить», «Ішли дівки через двір», «Ой, чорна я си чорна», «Цвіте терен», «У сусіда хата біла» тощо.

Мисткиня створює кавер-версії популярних естрадних пісень Володимира Івасюка, Миколи Мозгового, Олександра Білаша, Платона Майбороди, Володимира Верменича, Джамали, Олександра Пономарьова, Костянтина Меладзе та інших українських композиторів, пише власні фортепіанні п'єси на теми джазових класичних стандартів, фортепіанні обробки сучасних псалмів, продовжує працювати в жанрі симфонічної музики. Зокрема, в останні роки вона написала «Akdeniz Universitesi Marşı» («Гімн Акденіз Університету») для симфонічного оркестру, симфонічний твір «Пісні про Україну» (2021).

Висновки. Естетичні засади творчості мисткині сформувалися під впливом як традицій української композиторської школи ХХ століття, так і сучасних західних і східних музичних практик, для яких принциповими є свобода самовираження та особистісна самореалізація. Водночас творча естетика Марини Денисенко-Сапмаз є похідною від таких рис української національної ментальності, як ліричність, щирість, кордоцентричність, поетичне світовідчуття. Також у музиці композиторки помітними є відсутність зайвого пафосу, афектних станів, візуалізації, театралізації та інших суто зовнішніх ефектів.

Твори Марини Денисенко-Сапмаз 1990–2000-х років, розглянуті в цій статті, засвідчили, що на рівні композиційних засобів її естетику визначають сюїтність, пейзажна картинність, схильність до творення невеликих контрастних темброво-звукових замальовок без тривалого музичного розвитку. У стильовому плані її музику вирізняють експерименти з неостілями, що підтверджують неокласицистські риси симфонічного етюдю № 3 «Amadeus — Ama Deum...», неоімпресіоністські засади камерних програмних творів для духових або за участю духових, неоекспресіоністські ознаки вокального циклу «Осінь Жабка» на вірші С. Плат, а також суто постмодерністське нашарування еле-

ментів різних неостилів у межах одного твору (наприклад, необароко та неоромантизму в Концерті для струнних і клавесину, неомедієвізму та неоромантизму в Романсі-гокеті для фагота соло тощо). На рівні стилістики М. Денисенко притаманне колористичне трактування оркестру та окремих інструментів, приділення великої уваги просторовим якостям тембру і звуку, особливе відчуття краси й поезії тембру (особливо духових інструментів), відкритість до технологічних експериментів і авангардні пошуки в різних техніках композиції, використання нових виконавських технік для інструментів та голосів, синтезування принципів європейського та східного музичного мислення.

Особливою ознакою естетики М. Денисенко стає присутність у її творах українського національного елемента в різних модифікаціях від прямого цитування народного музичного епосу, авторських обробок українських колядок і щедривок у ранньому періоді до більш опосередкованих

форм роботи з фольклорним матеріалом у зрілому періоді творчості, як-от: стилізація, уведення в партитуру специфічного українського інструментарію, особлива лірична інтонація, похідна від українського мелосу. Ця стильова ознака музики Марини Денисенко набуває особливого значення в нинішньому «турецькому» періоді її творчості, саме вона вирізняє композиторку з-поміж численної когорти українських музикантів, які нині мешкають і працюють у Туреччині.

Вагомі творчі здобутки Марини Денисенко-Сапмаз в різних жанрах, її нещодавні перемоги на престижних міжнародних композиторських конкурсах у США і Туреччині доводять, що українські жінки-композиторки здатні продукувати мистецькі твори високого гатунку і формувати самостійний, художньо вартісний доробок, який гідно репрезентує музичну культуру України та сприймається світовою культурною спільнотою як маркер української національної ідентичності.

Примітки:

- 1 Батько Марини Денисенко — видатний український композитор, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Геннадій Іванович Ляшенко; мати — піаністка Жанна Деонисівна Ляшенко.
- 2 Хуан Рамон Хіменес отримав найпрестижнішу у світі премію за «ліричну поезію, зразок високого духу й художньої чистоти в іспанській поезії» (цитата з Вікіпедії).
- 3 Яскравий життєвий і творчий шлях Василя Сліпака (1974–2016) трагічно обірвався під час війни на Сході України.
- 4 Інтерв'ю Марини Денисенко-Сапмаз авторці статті 30 квітня 2022 року (приватний архів О. М. Берегової).
- 5 Інтерв'ю Марини Денисенко-Сапмаз авторці статті 3 травня 2022 року (приватний архів О. М. Берегової).
- 6 Режисер Лариса Паріс. Художнє оформлення Семен Висоцький. Виконавці: Лариса Паріс, О. Вертинський та Юрко Яценко. Піаніст — Дм. Півненко.

Література:

- Берегова, О. (1999). *Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя*. Київ: НПУ. 141 с.
- Берегова, О. (2013). Камерна музика українських композиторів у контексті художньо-стильових процесів 1990–2000-х років. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 106: *Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Л. К. Каверіної: зб. ст.* Ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. С. 207–226.

- Дружга, І. (2021). *Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи*: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. 17.00.03 Музичне мистецтво. ХНУМ. 215 с.
- Енциклопедія сучасної України*. (2007). Денисенко Марина Геннадіївна. Відновлено з https://esu.com.ua/search_articles.php?id=21630
- Морщакова, Н. (2016). «Темброве» мислення Марини Денисенко: гра цитат, метафор і стилів у композиціях для фаготу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 114 «Композитори і музикознавці Київської консерваторії в 1941–2010 роках». С. 359–379.
- Рікман, К. (2002). К проблеме ладоинтонационной ситуационности в «Панегирике-1» для симфонического оркестра М. Денисенко. *Мистецтвознавчі аспекти славістики: наукові записки культурологічного семінару*. Вип. 2. Київ.
- Сюта, Б. (No date). *Українська музика молодшої генерації композиторів*. Відновлено з http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html
- Тимошенко, Н. (2018). *Фагот в українській камерній музиці кінця ХХ — початку ХХІ ст.: виконавські школи та композиторська творчість*: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 200 с.

References:

- Berehova, O. (1999). *Postmodernizm v ukrainskii kamernii muzytsi 80–90-kh rokiv XX storichchia* [Postmodernism in Ukrainian chamber music of the 80-90s of the XX century]. Kyiv: NPBU. 141 p. (In Ukrainian)
- Berehova, O. (2013). Kamerna muzyka ukrainskykh kompozytoriv u konteksti khudozhno-stylovykh protsesiv 1990–2000-kh rokiv [Chamber music of Ukrainian composers in the context of artistic and stylistic processes of the 1990-2000s]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 106: *Kulturolohichni aspekty suchasnoho mystetskoho dyskursu. Pamiati L. K. Kaverinovi: zb. st.* L. M. Mokrytska (Ed.). Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. P. 207–226. (In Ukrainian)
- Druzha, I. (2021). *Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy* [Contemporary bandura music: compositional searches and performance perspectives]: Ph.D. dissertation (Arts). 17.00.03 Musical art. KhNUM. 215 p. (In Ukrainian)
- Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. (2007). Denysenko Maryna Hennadiivna. Retrieved from https://esu.com.ua/search_articles.php?id=21630 (In Ukrainian)
- Morshchakova, N. (2016). «Темброве» мислення Марини Денисенко: гра цитат, метафор і стилів у композиціях для фаготу ["Timbre" thinking of Marina Denisenko: a game of quotes, metaphors and styles in compositions for bassoon]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Issue 114 «Композитори і музикознавці Київської консерваторії в 1941–2010 роках». P. 359–379. (In Ukrainian)
- Rikman, K. (2002). К проблеме ладоинтонационной ситуационности в «Панегирике-1» для симфонического оркестра М. Денисенко [On the problem of palm intonation situationality in "Panegyric-1" for symphony orchestra M. Denisenko]. *Mystetstvoznavchi aspekty slavistyky: naukovyi zapysky kulturolohichnoho seminaru*. Issue 2. Kyiv. (In Russian)
- Siuta, B. (No date). *Ukrainska muzyka molodshoi heneratsii kompozytoriv* [Ukrainian music of the younger generation of composers]. Retrieved from http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html (In Ukrainian)
- Tymoshchenko, N. (2018). *Fahot v ukrainskii kamernii muzytsi kintsia XX — pochatku ХХІ ст.: vykonavski shkoly ta kompozytorska tvorchist* [Bassoon in Ukrainian chamber music of the late XX — early XXI centuries: performing schools and composition]: Ph.D. dissertation (Arts). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 200 p. (In Ukrainian)

Під час підготовки до друку цього випуску «Культурологічної думки» стало відомо, що 15 липня 2022 року пішла з життя композиторка ДЕНИСЕНКО-САПМАЗ МАРИНА ГЕННАДІЇВНА, чийй творчості присвячено статтю, подану вище. Колектив Інституту культурології НАМ України висловлює щирі співчуття родині та близьким мисткині.

Olena Berehova

Maryna Denysenko-Sapmaz's aesthetics in the cultural creation processes of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries

Abstract. For the first time in Ukrainian musicology, an attempt was made at a creative portrait of the composer Maryna Denysenko-Sapmaz, the main stages of formation of her creative personality were outlined, a panoramic review of significant works in her creative biography was offered. Analytical observations allowed generalizations about the orientations of her musical aesthetics, including the postmodern worldview, the tendency to combine neo-styles, openness to technological experiments and avant-garde research in various composition techniques, synthesizing the principles of European and Eastern musical thinking, using new performing techniques, instruments and voices, paying great attention to the spatial qualities of timbre and sound. A special feature of M. Denysenko-Sapmaz's aesthetics is the presence of the Ukrainian national element in her works in various aspects from direct citation of folk music epic, author's adaptations of Ukrainian carols and Christmas songs in the early period to more indirect forms of work with folklore material in the mature period of creativity such as stylization, input of specific Ukrainian instruments to the score, special lyrical intonation which originated in Ukrainian songs.

Keywords: Maryna Denysenko-Sapmaz's works, Ukrainian contemporary music, female composer, neo-style, cultural creation, Ukrainian diaspora.

UDC 130.2+78(477)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-2342-014X>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.102-111>

THE ARCHETYPE OF THE TRICKSTER AND ITS EMBODIMENT IN THE ARTISTIC IMAGES OF GOAT AND MALANKA (ON THE EXAMPLE OF THE ORATORIO OF HANNA HAVRYLETS' «BARBIVSKA KOLYADA»)

Mariia Turchyna

graduate student,
Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music,
Kyiv,
marushka1513@gmail.com

Турчина

Марія Олександрівна

аспірантка,
Національна музична академія
України імені П. І. Чайковського,
м. Київ,
marushka1513@gmail.com

Abstract. The article analyzes the archetype of the trickster and its embodiment in the artistic images of Goat and Malanka in the oratorio «Barbivska Kolyada» by the modern Ukrainian composer H. Havrylets. The etymology of the concept of «trickster» and its meaning in both archaic mythological thinking and modern culture are considered. The archetype of the trickster has been found to be reflected in human consciousness and folklore through archetypal images of the trickster and the cultural hero, which can exist both syncretically and separately. The history of the oratorio of Hanna Havrylets «Barbivska Kolyada» is taken into consideration. The commonality of the features of Christmas carols and carnival from the standpoint of tricksterism is emphasized. It was found that Goat and Malanka embody both the traits of a trickster and a cultural hero, which testifies to the archaic, syncretic nature of these images. The characteristic trickster features inherent in the images of Goat and Malanka are analyzed: ambivalence, mediation, carnival, liminality, clownish behavior, playful and funny nature. The trickster functions - destructive, interpretive, creative — in the images of Goat and Malanka from oratorio of Hanna Havrylets «Barbivska Kolyada» are singled out.

Keywords: the archetype of the trickster, artistic image, Goat and Malanka, composer's work of H. Havrylets, oratorio «Barbivska Kolyada».

Formulation of the problem. In modern humanities, it is becoming increasingly important to address topics devoted to certain basics, prototypes, which permeate almost all spheres of human existence, namely — the archetypes, among which the trickster stands out. As a universal culture, the archetype of the trickster is present in mythology, folklore, fairy tales, it nourishes literature and art, in particular, music. It is no coincidence that the archetype of the trickster, which is characteristic of Ukrainian folk rites, is reflected in the images of Goat and Malanka by the oratorio of Hanna Havrylets «Barbivska Kolyada».

Recent research and publications. The archetype / image of the trickster is studied in various fields of humanities. Among the scientific developments and explorations are the following works of: D. Brinton (*Brinton, 1868*), F. Boas (*Boas, 1898*), P. Radin (*Радін, 1999*), M. Eliade (*Еліаде, 1987*), K. Kerényi (*Керенйі, 1999*),

C. Jung (*Юнг, 1991*), C. Lévi-Strauss (*Леві-Стросс, 2001*), A. Выконя (*Биконя, 2015*), S. Karpenko (*Карпенко, 2006*), Y. Meletinsky (*Мелетинский, 1994*), M. Bakhtin (*Бахтин, 1965*), M. Hrenov (*Хренов, 2007*), M. Lipovetsky (*Липовецкий, 2009*), A. Pelipenko, I. Yakovenko (*Пелипенко, Яковенко, 1998*), J. Chernyavska (*Чернявская, 2004*), V. Turner (*Тэрнер, 1983*) and others.

Attention is paid to studies devoted to the analysis of Ukrainian folk culture, rites of the winter cycle, in particular, «Goat Guiding» and «Malanka» presented by the works of O. Kurochkin (*Курочкин, 1995*), P. Smolyak (*Смоляк, 2010*), R. Pylypchuk (*Пилипчук, 2001*) and others.

Peculiarities of H. Havrylets's choral work are studied in the musicological works of T. Bahriy (*Багрий, 2013*), O. Bench (*Бенч, 2008*), I. Kokhanyk (*Коханик, 2006*), T. Maskovych (*Маскович, 2018*), I. Nyskoguz (*Нискогуз, 2014*), O. Korchova (*Корчова, 2008*), A. Lunina (*Луніна, 2012*), A. Lashchenko (*Лащенко, 2007*), Y. Puchko-Kolesnik (*Пучко-Колесник, 2009*), T. Nevinchana (*Невінчана, 2012*) and others.

The aim of the article is due to its scientific novelty, because for the first time the archetype of the trickster and its embodiment in the images of Goat and Malanka on the example of the oratorio of Hanna Havrylets «Barbivska Kolyada» became the subject of special musical and cultural analysis. The research methodology is based on scientific culturological, anthropological, philosophical, psychological and musicological explorations, as well as on comparative, cultural-anthropological and logical-analytical methods, which allows to consider this problem comprehensively.

Presentation of research material.

1. *The concept of «the archetype of trickster» and its significance in culture.* The emergence of ideas about the existence of the basics that determine human life not only on the physiological but also on the spiritual level occurs in the early stages of cultural development. Such primordial principles are the archetypes that permeate human existence, society, culture, and so on. They contain general superpersonal schemes, which are inherent in all mankind and accumulate information about human life, pass it on to descendants regardless of the will of the bearer. In modern scientific thought, the concept of «archetype» acquires the status of «metacategory», which provides translation and synthesis of various research paradigms.

Among the huge number of archetypes that exist in culture, there stands out the archetype of the trickster, which is present in almost all spheres of culture, and its reflection can be found in numerous images of mythology, folklore, literature and art. Trickster is one of the universal archetypes, which is the embodiment of all antisocial, infantile, unacceptable aspects of «Me», «Shadow» unconscious features of man and society. According to C. Jung, the archetype of the trickster is one of the extremely ancient archetypal structures of the psyche, which symbolizes the psychological childhood of the individual and is a «Shadow» of the individual. It forms a whole together with other provocateurs, «violators» of cultural and social rules, norms and taboos. The archetype of the trickster appears as a cultural universal (*Юнг, 1991*) — a universal prototype, expressed through the double symbolism of the cultural hero and his Shadow.

It should be noted that the archetype of the trickster is reflected in archaic mythology and folklore through archetypal images — the trickster and the cultural hero, which exist in syncretic unity. After all, often in myths, the characters that reflect the archetypal features of the trickster are characterized by both creative and destructive properties, the ability to cosmic chaos and bring disorder, thus transforming the world from ideal to the real one. The archetype of the trickster is present in the mythology and folklore of any nation, however, has its own unique versions, varieties and modifications. Trickster is a timeless prototype, from which, according to K. Kerényi, «all clownish creatures of world culture originate» (*Кереньи, 1991, С. 245*).

According to one version, the first to use the term «trickster» was the American anthropologist D. Brinton (*Brinton, 1868*) to describe a comic character who often appears in fairy tales and legends only of the indigenous peoples of North America. However, another American scientist F. Boas (*Boas, 1898*) denies this concept, emphasizing the widespread use of this image. The concept of «trickster» in its modern sense was introduced into the scientific thesaurus by the American anthropologist and folklorist P. Radin (*Радин, 1956*), who was in fact one of the first to carry out a fundamental culturological analysis of the trickster in the mythology of North American Indians.

Based on Y. Meletinsky's concept of the main images of archaic myths of «ancestors-demiurges-cultural heroes», emphasis is placed on the syncretism

of this image, which during historical development has become a separate character, in particular, a trickster and a cultural hero (*Мелетинский, 1994*). Usually, the trickster appears as a twin brother of a cultural hero. He may unsuccessfully imitate a cultural hero, be weaker than him, or even hostile to him. This combination is not accidental, because the double aspect of perception of the world existed in archaic times, when along with serious myths about the positive actions of the cultural hero there were also «reduced» ones, those that parody them, where the main character was a trickster.

In archaic myths, the trickster appears as an antisocial character who always tries to rebuild the social order. He ignores the rules established by society there, thus proving that there can be no understanding of order (Space), if it does not make a mess (Chaos). The actions of a trickster can be both charitable and insidious, he is always guided by his desires and instincts, depending on the situation in which he is, becomes the initiator of socio-cultural changes that look like damage. In his actions, the trickster can use deception, stunts, provocations, transformations, an infinite number of reincarnations and changes in appearance. He is immoral in terms of the dominant ethical system of the cultural hero and is on the border of the world of human society and the primitive world of wildlife. Therefore, from the point of view of a social person, he is ridiculous, meaningless.

However, the trickster is able to extract valuable things for people, which characterizes him from a positive side. Coincidence and spontaneity are characteristic of him, and thanks to his cunning or lucky chance in myths and fairy tales, he defeats monsters without doing anything heroic. He is able to organize and improve the world, «but with such mistakes and omissions that as a result nothing is perfect» (*Элиаде, 1987, С. 232*).

The archetype of the trickster embodies the features that indicate its ambivalence, because it can even combine polar properties — high/low; sacred/profane; transcendent/immanent, etc. Trickster is characterized by antisociality and immorality, clownish behavior, funny and playful nature. However, despite all the «negative» characteristics of this archetype, due to it there is a reversal / rearrangement / change of accents in stable axiological models, softening in the alienation of consciousness from certain fixed values, thus consciousness is freed from the existential experience of «truth» (*Пелитенко, Яковенко, 1998*).

The irony that accompanies the trickster becomes in modern conditions a way of psychological protection, adaptation to new changes in culture, by entering the space of new creativity, where the trickster is able to create new and unexpected combinations of situations, thus overcoming all the laws of rational thinking.

Another extremely important quality that is inherent in the archetype of the trickster — liminality — should be emphasized. According to culturologist M. Lypovetsky (*Литовецкий, 2009*), the trickster is able to turn situations around, undermine the structures of culture by «exposing» them and beat internal contradictions, blur opposition not from the outside but from within, thus bringing elements of chaos into the existing order, making the ideal world real. M. Hrenov (*Хренов, 2007*) calls the trickster a liminal archetype that is capable of transgression, because in an altered state of consciousness the trickster abandons the usual logic in order to achieve the desired results. Therefore, there is a violation of the structure of culture, the cultural role of man, his potential, because, as M. Hrenov notes, «if in relation to the “structure” of behavior a person occupies a low status, then, accordingly, in anti-behavior he will occupy a high status» (*Хренов, 2007, С. 89*). In this context, V. Turner points to the timelessness and non-status of the trickster as a liminal being:

«Liminal beings <...> can be represented as possessing nothing. They can dress up as monsters, wear only rags, or even walk around naked, demonstrating a lack of status, property, insignia, or secular clothing that indicates their place or role. Their behavior is usually passive or degraded <...>» (*Тэрнер, 1983*).

As a universal archetype, the trickster finds its vivid expression during the carnival, which dates back to the celebration of the ancient Greek Dionysians and ancient Roman Saturnalia and runs through the medieval carnival as a red thread to the modern carnival of the world as a whole. Carnival appears as a typical tricksteriade (*Бахтин, 1965*), characterized by ambivalence, dialogue, universal democracy, instantaneity and fluidity of the flow of life in the mutual transformations of life and death, irony, ridicule, informality, romantic utopianism, fearlessness, audacity, protest etc. The archetype of the trickster is the embodiment of the binary opposition of

everyday life and official seriousness. It is during the carnival that there is a temporary liberation from any rules laid down by society, because the carnival is a holiday, a liminal phase in the existence of mankind, during which status relations between people, contradictions, conflicts are abolished, attitudes to values and norms of life are transformed, the result of which (transformations) marginality becomes the center of sense-creating, anti-behavior becomes the norm. Trickster mixes / destroys everything with his behavior in order to create new combinations and possibly anomalies. But most often, everything new arises due to sacred sacrifice. Trickster can act as a victim, because in order for order to come, we must give up or sacrifice something. Most often it is the low, which due to its sacrificial nature in the liminal period reaches a high level.

According to its characteristic properties, the archetype of the trickster goes beyond any traditional understanding, it does not belong to the world of consciousness, because it is pushed into the realm of the unconscious. However, the features of this archetype are able to manifest themselves in human life in various images, characters of literature and art, culture in general. The archetype of the trickster is usually a mediator between worlds and social groups, it promotes the exchange between them of basic cultural values, their rethinking, often initiates a change in people's worldview and world perception. It also performs a neutralizing function, because it semantically recodes the main culturally significant opposition, passes through all possible semantic cultural values and measures, without stopping on anything seriously. As a mediator, the trickster is in a constant dynamic formation, provoking the search for new meanings in being, creating a single whole from double meanings.

Based on the work of researchers of the archetype / image of the trickster, let us highlight its main properties:

– *affective nature*. The actions of the archetype of the trickster are characterized by chance and spontaneity, because he is always guided by his instincts, and his main task is to satisfy his desires and needs;

– *ambivalence*. Archetypes have a dual nature (Юнг, 1998, с. 84, С. 501). On the one hand, the archetype is correlated with instincts and related states of affect, on the other — such acts of cognition

as insight, catharsis, intuition. In the process of transformation of the archetype of the trickster into the archetypal images — the trickster and the cultural hero — there is a combination of contradictory and polar features, which indicates its ambivalence.

– *invariance*, because the archetype of the trickster is capable of an infinite number of reincarnations, modifications, transformations, gender reassignment, etc. He is prone to disguise, has many «masks»;

– *communicativeness* is realized in the act of communication in the exchange of information between people, cultures through a developed and stable symbolic system. Thanks to it, there is a reversal / reassessment of basic cultural values, a change in worldviews, the formation of new cultural codes based on the combination / mixing / inversion of old ones.

– *mediation*. Trickster has a kind of marginal-mediator character (Леву-Спрос, 2001), as he often initiates a change in people's worldview and world perception. As a mediator between different semiotic cultural fields, the trickster is able to provide unlimited freedom in the culture of new meanings.

– *liminality*, which is directly related to the ambivalence of the trickster. Trickster deconstructs established cultural structures, he is able to bring elements of chaos in order, to transfer all cultural values from the realm of the ideal to the realm of the real. M. Hrenov points to the ability of the trickster to transgress, namely to overcome, destroy and mix structural boundaries, thereby creating new combinations and anomalies. Therefore, the archetype of the trickster is characterized by a destructive function, which provides an opportunity for further development of culture;

– *carnivalization*. The archetype of the trickster in its formation over time acts as an image of carnival culture, and the carnival itself becomes a typical tricksteriade.

– *creativity*. By violating and ridiculing the boundaries between oppositions, the trickster, as one of the leading cultural archetypes, carries out the so-called creative «explosion» (Чернявская, 2004). By creating a dynamic tension between the «permissible» and the «impermissible», the «sacred» and the «disgusting», he is able to create through outrage, thus becoming a cultural hero who creates new cultural values.

2. *Archetypal features of the trickster in the*

images of Goat and Malanka in the oratorio of Hanna Havrylets «Barbivska Kolyada». The archetype of the trickster as a mythological image is preserved in folk art in the form of traditions and rites, it still nourishes art and is filled with modern content in the works of prominent artists, writers and composers. In particular, one of the brightest embodiments of the archetypal features of the trickster are the images of Goat and Malanka from the oratorio of H. Havrylets «Barbivska Kolyada».

The name of the composer H. Havrylets became known in the 80s of the XX century, and her compositions are still heard in Ukraine and other countries. According to the Ukrainian musicologist O. Bench (*Бенч, 2008*), the artist's music is characterized by «living» musical intonations that creep into the depths of the listener's soul. Another Ukrainian musicologist and conductor A. Lashchenko notes that the compositions of H. Havrylets «gained the meaning of classics» (*Лащченко, 2007, С. 187*), they are performed by famous choirs, soloists and orchestras.

The oratorio of H. Havrylets «Barbivska Kolyada» was written for mixed and children's (female) choirs, soloists, percussion and folk instruments in 2010. This composition was ordered to the composer by a prominent Ukrainian modern conductor E. Savchuk, who was born in the village Barbivtsi (now Brusnytsia, Chernivtsi region), which determined the title of the composition and the local area from which the folk song material was taken. The oratorio includes sixteen samples of Ukrainian folk art, which are part of the winter cycle (carols, Christmas carols, Epiphany songs, Christmas carols, lyrical songs and theatrical plays «Goat Guiding» and «Malanka») and were recorded, deciphered and processed by T. Yevstafievich from fellow villagers (*Луїна, 2012*). Selected H. Havrylets's folk song material for the oratorio is reinterpreted in sound forms and becomes a means to build their own musical and dramatic construction.

It should be noted that H. Havrylets defines the genre of «Barbivska Kolyada» as an oratorio, however, not in its traditional sense (there is no end-to-end plot development), but by the main idea with which all actions are connected — the birth of the «main character» Jesus Christ. In chronological terms, this composition covers the celebration of Christmas carols, the origins of which date back to pre-Christian times, when mankind was characterized by mythological

thinking. After the adoption of Christianity, some pagan elements of Carol were replaced, and the holiday itself was partially assimilated with Christmas and Holidays, the celebration of which began after the winter solstice.

It should be noted that the «Christianized» Christmas Carol became the basis of the oratorio of H. Havrylets «Barbivska Kolyada». It involves both church and folklore, adapted to religious carols, Christmas carols. However, in this composition there are elements of pagan rites — «Goat Guiding» («Help us God...»), the character of Malanka («Oh, Chinchyk Vasylychuk»), the phrase «Oh, Give us God», which is homonymous with «Oh Dazhbog» and more. Based on the genre basis of each issue, the oratorio of H. Havrylets can be divided into three «festive» parts (*Нускогуз, 2014*): Christmas Eve (Christmas) — New Year (St. Basil the Great's Day) — Jordan (Epiphany).

«Barbivska Kolyada» includes two actions «Help us God...» and «Oh, Chinchyk Vasylychuk» which are based on theatrical and ritual actions — «Goat Guiding» and Malanka. Between these rites, you can draw a parallel with the carnival, as a certain theatrical action. It should be noted that the ritual actions «Goat Guiding» and «Malanka» are often accompanied by carnival laughter — the laughter of a clown-trickster, but this does not destroy its sacred meanings. On the contrary, when the pathetic pathos seriousness of the bourgeoisie in the image of the «mass man» (*Бахтин, 1965, С. 187*) discredits the truth, the noble frivolity of the game comes to the rescue, the creative potential of which is boundless. The game is never forced, even if it is a journey game or an initiation game. The game ambivalently combines the determinism of rules and free will of man, which turns the game into a topos of loneliness, which went beyond history (*Бахтин, 1965, С. 15*).

The rites «Goat Guiding» and «Malanka» use masks, make-up, disguise, props and upside-down clothes, which are considered a sign of belonging to the world of the dead, in which everything is upside down. The «otherworld» of Goat and Malanka points to the trait of mediation that is inherent in the archetype of the trickster. These images act as intermediaries between the world of the living and the dead, facilitate the exchange and translation of information between them. Goat and Malanka are characterized by ambivalence — a combination of opposite characteristics of both worlds: living / dead,

beautiful / ugly, good / evil, and so on. After all, these images are reduced characters not only in moral and value characteristics, but also in their origin (they are from the afterlife). But each of these characters has a sacred meaning — the more they make a mess in the house, the happier is the family that lives there.

As, in ancient times, only men were allowed to go to carols on New Year's Eve, the composer continues the ancient folk traditions using only a male choir. Both «Help us God...» and «Oh, Chinchyk Vasylychyk» do not start immediately with singing, but with an introduction-playing of elements of the rite. Between the soloist (who personifies the main representative of the carolers) and the choir (people) there is a dialogue, built on tradition — the question of permission to carol and the next positive answer. The arrival of carolers was considered a good sign that provided prosperity for the whole family in the new year. Thus, in the stage realization of this composition there is not only the performance of the action, but also the performance of the rite in its authentic form.

It should be noted that in the action «Help us God...» the not typical plot of a rite «Goat Guiding» is used. It lacks the traditional characters — Grandfather and Doctor, and the image of Goat acquires anthropomorphic features. Based on the text of the issue, we can assume that the image of Goat, as the embodiment of the archetype of the trickster, is gradually transformed into the image of the Hero-Savior (cultural hero). It sacrifices itself to save a person from starvation. Also, in the action «Help us God...» the journeys of Goat are introduced. It is known that in the ritual songs, the journeys have a symbolic meaning of the transition from one world to another (otherworld), which means death. The process of the Goat's journey through the «steep mountains», which are the border between the world of the living and the world of the dead, is also important. Therefore, in this issue there is a symbolic death when Goat leaves its master and the next resurrection — its return.

In this issue of the oratorio, Goat acts as a certain totem symbol, because despite all its brawls, it still ends up being the savior of people. In the plot № 10 «Help us God...» there is a certain rite of initiation. Goat's preparation for trials is accompanied by trials for other heroes, because they have to sacrifice it. Such sacrifices were usually associated with providing people with a good harvest.

Thus, the archetype of the trickster in the image

of Goat from the oratorio «Barbivska Kolyada» is presented as follows:

- Goat is weaker than the owner, it depends on him on the initial plot, which is inherent in the trickster in relation to the cultural hero;

- Goat has a funny nature, because all its brawls and parodies make a person laugh — it is embodied in the intonation of the actions, because the melody always revolves around one fretboard and at the end of each motif is a jump on the quart, which is very similar to Goat jumping in the owner's house;

- trickster's tricks, because Goat uses various tricks to get a reward;

- creating chaos, disorder in the house. Goat ends its «existence» in our world only with the advent of order;

- sacrifice, because Goat sacrifices itself to get good for man and thus save him;

- dualistic nature, ambiguity, contradictions in character, because by its nature the image of Goat embodies the ambivalent features of the archetype of the trickster.

«Oh, Chinchyk Vasylychyk» Christmas carol, which is used during malanking, namely on the Day of Basil the Great. In this issue, H. Havrylets uses a typical plot for Christmas. In «Oh, Chinchyk Vasylychyk...» Malanka is depicted at first as a caring housewife who cooks for her young boyfriend — Vasylych. Along with this, she is very clumsy — everything that Malanka does is not good. The last thing that didn't work out for her was the soiling of the apron that Malanka went to wash, as a result of which she got lost. But Malanka is found and the Christmas carol ends with wishes and congratulations on the New Year.

In «Oh, Chinchyk Vasylychyk...» a typical plot of the Malanka rite is used, as it depicts the traditional plot lines for malanking — the love line of Vasylych and Malanka, the grazing of kachurs and their loss, the wandering of the main character. Throughout the Christmas party, Malanka appears distracted and clumsy, she fails in all attempts to do something good. It can also be assumed that Malanka is no longer alive, because in the text she is always called a god. In this issue, H. Havrylets uses an authentic unadapted text with all the dialectisms, which emphasizes the ritual nature of this Christmas carol.

As in «Help us God...», in «Oh, Chinchyk Vasylychyk...», there are shown Malanka's journeys for her to do the housework, as a result of which she got

wet and died after the development of the plot line. However, as in the rite of «Goat Guiding», Malanka comes to life. One of the important features is also the «sending» of Malanka to the water, namely to the Dniester, which determines its local origin — «our Malanka floated on the Dniester water» and her inseparable connection with water. It is known that in the rite of «Malanka» according to pagan beliefs there is a cult of worship to the moon, as well as water and bread (various magical actions with a loaf of bread near wells and ponds).

If we consider Malanka as one of the reincarnations of the trickster, we can say that she has the features of this demonic-comic image, namely — awkwardness, comical behavior, unsuccessful imitation of the ideal. After all, in her actions Malanka seems to be trying to be a caring hostess, which she does not succeed. In «Oh, Chinchyk Vasylchyk...», Malanka acts in a reduced way in relation to the ideal hostess, who, although not in the plot as a separate character, but we understand what exactly and whom Malanka copies. As a trickster image, Malanka has a funny beginning, because her actions, parodies and copying are comical, especially if this rite is acted live. It is known that the magical function of laughter in both the rite of «Goat Guiding» and the rite of «Malanka» is to form a connection with the sacred, so that nature can replenish the forces for spring awakening and ensure a future good harvest.

Conclusions. The archetype of the trickster is an extremely ancient structure of the psyche, which reflects all the unacceptable aspects of humanity, pushed out of the realm of the conscious into the realm of the unconscious. In mythology, literature and art, the archetype of the trickster is a prototype, a model that is reflected through archetypal and artistic images — the trickster and the cultural hero. These images exist in inseparable connection, they are constantly transformed into each other, and their archetypal features are mixed. In archaic mythology, trickster characters are usually the personification of violators of established worldviews, and in literature and art they are deconstructors of the world, whose behavior is deviant in relation to the established world order.

It is determined that in «Barbivska Kolyada», H. Havrylets uses the rites of the winter cycle, which cover the celebration of the whole Kolyada: from carols to Jordan. Characteristic trickster features of the rites «Goat Guiding» and «Malanka» in many respects

coincide with the features of the carnival. In particular, disguises, masks, props are used, they reveal all the fantastic features that are not typical for everyday life, and in general everything that goes beyond the understanding of existing and non-existent. There is a «transformation» of a person into another person or animal. Goat and Malanka are archetypal trickster images of carnival culture. They are the embodiment of the binary position of everyday life and official seriousness, because during the carnival there is a temporary release from any rules laid down by society. Goat and Malanka destroy and mix everything in order to create new combinations and anomalies in the culture. In the oratorio of H. Havrylets, these images are duplicates of the main Character of a musical composition (or folk rite) Jesus Christ. Hence is the feeling of sacralization of what happens through sacrifice, death and resurrection.

Tricksterism in the rites of «Goat Guiding» and «Malanka» is considered: a) in terms of their important place in Ukrainian folklore, namely the transformation of pagan traditions and their assertion in the Christian paradigm; b) as a theatrical and entertainment play, folk drama; c) in terms of the authentic meaning of the folk rite. It is in these rites that the trickster archetype «transforms fraud and transgression into an artistic gesture of a special kind of performance, in which the pragmatics of the trick are reduced, and the artistic effect is brought to the fore» (Литовецкий, 2009, С. 236). Here you can see both the trickster carnival theatricality, which follows from the liminality, and the direct or indirect connection with the sacred context. Such qualities distinguish trickster images of Goat and Malanka from ordinary swindlers. The trickster does not belong to the world, he is separated from society, taken out of its borders. He can be seen as a character traveling between worlds, who constantly crosses borders, and the transition is in both directions.

Analysis of actions from «Barbivska Kolyada» of H. Havrylets, № 10 «Help us God...» (Goat) and №11 «Oh, Chinchyk Vasylchyk...» (Malanka) in the context of the archetype of the trickster allowed to single out:

– *destructive function* of the archetype of the trickster (due to violation of established rules, traditions and boundaries that exist in laughter culture), which provides an opportunity for further development of culture;

– *interpretive function*, as Goat and Malanka are in the role of mediator between different semiotic

fields. Mediation in this case allows trickster images to be given unlimited freedom in creating new meanings;

– the most important function in culture — that is *creative*. Usually «subversive» actions of trickster images of Goat and Malanka have a parody meaning and tend to «artistic gesture», «aestheticization of space», «performativity» and «theatricality» (Липовецький, 2009).

Undoubtedly, the approaches and methods of

research of the archetype of the trickster in culture on the example of Ukrainian folk artistic images of Goat and Malanka in the oratorio of H. Havrylets «Barbivska Kolyada» suggest further development and correction. The proposed culturological analysis is far from unique and indisputable, but we expect that the problem of tricksterism in modern life and work is relevant today and may be of interest to other researchers in this field.

Література:

- Багрій, Т. (2013). Творчість Ганни Гаврилець: від витоків до світового визнання. *Науковий вісник мелітопольського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка*. Вип. 2. 152–156.
- Бахтин, М. М. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература. 262 с.
- Бенч, О. (2008). Фольклорні архетипи у хорівій творчості Ганни Гаврилець. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Вип. 75. 57–70.
- Биконя, А. Г. (2015). *Типологія образу культурного героя в українських чарівних казках та японських міфопоповідях* (дис. канд. філолог. наук). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ.
- Карпенко, С. Д. (2006). Образ трікстера в українських народних анімалістичних казках. *Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства*. Т. XI. 575 с. С. 272–279.
- Кереньи, К. К. (1999). Трикстер и древнегреческая мифология. П. Радин. *Трикстер. Исследование мифов северо-американских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи*. 287 с. С. 241–265. Санкт-Петербург: Евразия.
- Корчова, О. (2008). Музика, написана серцем. *Музика*. № 2. 10–12.
- Коханик, І. (2006). Про детермінанти індивідуального стилю Анни Гаврилець. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: Музика ХХ століття: погляд із ХХІ*. Вип. 44. 167–179.
- Курочкін, О. (1995). *Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка»: з історії народних масок*. Опішне: Українське народознавство. 377 с.
- Лашченко, А. П. (2007). *З історії кийівської хорівій школи*. Київ: Музична Україна. 198 с.
- Леві-Стросс, К. (2001). *Структурная антропология*. Москва: ЭКСМО-Пресс. 399 с.
- Липовецький, М. (2009). Трикстер и «закрытое» общество. *Новое литературное обозрение*, (100), 224–245.
- Луніна, А. (2012). «Барбівська коляда» — візитівка Нового року. *Музика*. № 1. 4–7.
- Маскович, Т. (2018). *Хорівій твори Ганни Гаврилець у руслі «нової сакральності»* (дис. канд. мистецтвознавства): Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Одеса.
- Мелетинський, Е. М. (1994). *О литературных архетипах*. Москва: РГГУ. 136 с.
- Невінчана, Т. С. (2012). Українська музика в дорозі: з бесід та спостережень очевидця. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. № 4 (17). 19–34.
- Нискогуз, І. (2014). Особливості трактування українського фольклору в ораторії «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 32. 183–191.
- Пелипенко, А. А., Яковенко, І. Г. (1998). *Культура как система*. Москва: Языки русской культуры. 376 с.
- Пилипчук, Р. Я. (2001). *Зародки театру: ігри й обряди, скоморохи, літургійне дійство*. Я. Д. Ісаєвич (ред.). *Українська культура ХІІІ — пер. пол. ХVІІ століть* (Т. 2, С. 452–460), Київ.
- Пучко-Колесник, Ю. В. (2009). *Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен*. (дис. канд. мистецтвознавства): Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Радин, П. (1999). *Трикстер. Исследование мифов северо-американских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи*. Санкт-Петербург: Евразия. 288 с.

- Смоляк, П. О. (2010). Роль зимових календарних обрядів в українському театральному мистецтві. *Вісник Запорізького національного університету. Збірник наукових статей. Педагогічні науки*. 1(12). 51–56.
- Тэрнер, В. (1983). *Символ и ритуал*. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». 277 с.
- Хренов, Н. А. (2007). *Русский Протей*. Санкт-Петербург: Алетейя. 400 с.
- Чернявская, Ю. (2004). Трикстер, или Путешествие в хаос. *Человек*. № 3. 37–52.
- Элиаде, М. (1987). *Космос и история: избранные работы*. Москва: Прогресс. 312 с.
- Юнг, К. Г. (1991). *Архетип и символ*. Санкт-Петербург: Ренессанс. 300 с.
- Юнг, К. Г. (1998). *Психологические типы*. Москва: Университетская книга; АСТ. 528 с.
- Boas, F. (1898). Introduction. Teit J. *Traditions of the Thompson Indians of British Columbia*. (P. 3–17). Boston, New York.
- Brinton, D. (1868). *The Myths of the New World: A Treatise on the Symbolism and Methodology of the Red Race of America*. New York.

References:

- Bahrii, T. (2013). Tvorchist Hanny Havrylets: vid vytyokiv do svitovoho vyznannia [Creativity of Anna Gavrylets: from origins to world recognition]. *Naukovyi visnyk melitopolskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Serii: Pedahohika*. Issue 2. 152–156. (In Ukrainian)
- Bahtin, M. M. (1965). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa [Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow: Hudozhestvennaja literatura. 262 p. (In Russian)
- Bench, O. (2008). Folklorni arkhetypy u khorovii tvorchosti Hanny Havrylets [Folklore Archetypes in the Choral Work of Anna Gavrylets]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P. I. Chaikovskoho*. Issue 75. 57–70. (In Ukrainian)
- Boas, F. (1898). Introduction. Teit J. *Traditions of the Thompson Indians of British Columbia*. (P. 3–17). Boston, New York.
- Brinton, D. (1868). *The myths of the new world: A treatise on the symbolism and methodology of the red race of America*. New York.
- Bykonja, A. H. (2015). *Typology of the image of a cultural hero in Ukrainian fairy tales and Japanese myths. PhD dissertation (Philological Sciences)*. Institute of Art History, Folklore and Ethnology. M. T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv. (In Ukrainian)
- Chernjavskaja, Ju. (2004). Trikster, ili Puteshestvie v haos [Trickster, or journey into chaos]. *Chelovek*. (3). 37–52. (In Russian)
- Hrenov, N. A. (2007). *Russkij Protej [Russian Proteus]*. St. Petersburg: Aletejja. 400 p. (In Russian)
- Jeliade, M. (1987). *Kosmos i istorija: izbrannye raboty [Space and history: selected works]*. Moscow: Progress. 312 p. (In Russian)
- Jung, K. G. (1991). *Arhetip i simvol [Archetype and symbol]*. St. Petersburg: Renessans. 300 p. (In Russian)
- Jung, K. G. (1998). *Psihologicheskie tipy [Psychological types]*. Moscow: Universitetskaja kniga; AST. 528 p. (In Russian)
- Karpenko, C. D. (2006). Obraz triksteru v ukraïns'kykh narodnykh animalistychnykh kazkakh [The Image of a Trickster in Ukrainian folk animalistic fairy tales]. *Zbirnyk naukovykh prats Naukovo-doslidnoho instytutu ukrainoznavstva*. Vol. 11. 575 p. P. 272–279. (In Ukrainian)
- Keren'i, K. K. (1999). Trikster i drevnegrecheskaja mifologija [The Trickster and ancient Greek mythology]. In P. Radin. *Triksster. Issledovanie mifov severo-amerikanskih indejcev s kommentarijami K. G. Junga i K. K. Keren'i [Trickster. A study of the myths of the north American Indians with commentary by C. G. Jung and C. C. Kerényi]*. 287 p. P. 241–265. St. Petersburg: Evrazija. (In Russian)
- Kokhanyk, I. (2006). Pro determinanty individualnoho stylu Anny Harylets [On the determinants of Anna Harylets' individual style]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: Muzyka XX stolittia: pohliad iz XXI*. Issue 44. 167–179. (In Ukrainian)
- Korchova, O. (2008). Muzyka, napysana sertsem [Music written by heart]. *Muzyka*. (2). 10–12. (In Ukrainian)
- Kurochkin, O. (1995). *Ukrainski novorichni obriady: "Kozu" i "Malanka": z istorii narodnykh masok [Ukrainian New Year's rites: "Kozu" and "Malanka": from the history of folk masks]*. Opishne: Ukrainske narodoznavstvo. 377 p. (In Ukrainian)

- Lashchenko, A. P. (2007). *Z istorii kyivskoi khorovoi shkoly* [From the history of the Kyiv choral school]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 198 p. (In Ukrainian)
- Levi-Stross, K. (2001). *Strukturnaya antropologiya* [Structural anthropology]. Moscow: EKSMO-Press. 399 p. (in Russian)
- Lipoveckij, M. (2009). Trikster i "zakrytoe" obshchestvo [The Trickster and the "closed" society]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, (100), 224–245. (In Russian)
- Lunina, A. (2012). "Barbivska koliada" — vizytivka Novoho roku ["Barbivska koliada" business card of the New Year]. *Muzyka*. (1). 4–7. (In Ukrainian)
- Maskovych, T. (2018). *Choral Works of Anna Gavrilets in the Vein of the "New Sacredness"*. PhD dissertation (Art Criticism). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa. (In Ukrainian)
- Meletinskij, E. M. (1994). *O literaturnykh arhetipah* [On literary archetypes]. Moscow: RSUH. 136 p. (In Russian)
- Nevinchana, T. S. (2012). Ukrainska muzyka v dorozh: z besid ta sposterezhen ochevydtsia [Ukrainian music on the road: from eyewitness conversations and observations]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. 4 (17). 19–34. (In Ukrainian)
- Nyskohuz, I. (2014). Osoblyvosti traktuvannia ukrainskoho folkloru v oratorii "Barbivska Koliada" Hanny Havrylets [Features of interpretation of Ukrainian folklore in the oratorio "Barbivska Kolyada" by Hanna Gavrylets]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*. Issue 32. 183–191. (In Ukrainian)
- Pelipenko, A. A., Jakovenko, I. G. (1998). *Kul'tura kak sistema* [Culture as a system]. Moscow: Izdatel'stvo «Jazyki russkoj kul'tury». 376 p. (In Russian)
- Puchko-Kolesnyk, Yu. V. (2009). *The activity of the conductor-choirmaster as a socio-cultural phenomenon*. PhD dissertation (Art Criticism). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv. (In Ukrainian)
- Pylypchuk, R. Ya (2001). Zarodky teatru: ihry y obriady, skomorokhy, liturhiine diistvo [In embryos of theater: games and rites, buffoons, liturgical action]. In Ya. D. Isaievych (red.). *Ukrainska kultura XIII — per. pol. XVII stolit.* [Ukrainian Culture XIII — lane. sex. XVII century]. (Vol. 2, P. 452–460.). Kyiv. (In Ukrainian)
- Radin, P. (1999). *Trikster. Issledovanie mifov severo-amerikanskih indejcev s kommentarijami K. G. Junga i K. K. Keren'i* [Trickster. A study of the myths of the north American Indians with commentary by C. G. Jung and C. C. Kerenyi]. St. Petersburg: Evrazija. 288 p. (In Russian)
- Smoliak, P. O. (2010). Rol zymovykh kalendarnykh obriadiv v ukrainskomu teatralnomu mystetstvi [The role of winter calendar rites in Ukrainian theatrical art]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Zbirnyk naukovykh statei. Pedagogichni nauky*. 1(12). 51–56. (In Ukrainian)
- Tjerner, V. (1983). *Simvol i ritual* [Symbol and ritual]. Moscow: Glavnaja redakcija vostochnoj literatury izdatel'stva "Nauka". 277 p. (In Russian)

Турчина Марія Олександрівна

Архетип трікстера та його втілення в художніх образах Кози та Маланки (на прикладі ораторії Ганни Гаврилець «Барбівська коляда»)

Анотація. У статті проаналізовано архетип трікстера та його втілення в художніх образах Кози та Маланки в ораторії «Барбівська коляда» сучасної української композиторки Г. Гаврилець. Розглянуто етимологію поняття «трікстер» та його значення як у архаїчному міфологічному мисленні, так і сучасній культурі. З'ясовано, що архетип трікстера відображається в людській свідомості та фольклорі через архетипові образи — трікстера та культурного героя, котрі можуть існувати як синкретично, так і окремо. Розглянуто історію створення ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда». Підкреслено спільність рис Різдвяної Коляди та карнавалу з позиції трікстерства. Виявлено, що Коза та Маланка втілюють як риси трікстера, так і культурного героя, що свідчить про архаїчну, синкретичну природу цих образів. Проаналізовано характерні трікстерські риси, властиві образам Кози та Маланки: амбівалентність, медіаторство, карнавальність, лімінальність, блазнівська поведінка, ігрова та сміхова природа. Виокремлено трікстерські функції в образах Кози та Маланки з ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда» — деструктуруючу, інтерпретативну, креативну.

Ключові слова: архетип трікстера, художній образ, Коза та Маланка, композиторська творчість Г. Гаврилець, ораторія «Барбівська коляда».

УДК 003.6.079:008

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5010-0059>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.112-130>

СВІТЛООБРАЗ УКРАЇНИ НА ТЛІ ВІЙНИ: ЕКСТРАГРАФІТІЙНА ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ

Червонюк**Олена Анатоліївна**

провідна редакторка,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України,
м. Київ
lentochka0804@gmail.com

Olena Chervoniuk

leading editor, Institute for Cultural
Research of the National Academy
of Arts of Ukraine, Kyiv
lentochka0804@gmail.com

Анотація. Стаття досліджує тенденції у розвитку, трансформації, розповсюдженні/руйнуванні на теренах України такого мистецького руху як графіті чи стріт-арт на стінах-полотнах «до» і «після», що, на думку автора, відкриває нове розуміння для споглядача завдяки імплементації візуального через національну ідентичність. Протест на графіті чи стріт-арт минув, сьогоднішня привнесла нові відрази — до війни: міський простір заповнився написами, малюнками з глибоким патріотично-філософським підтекстом, націєтворчим наповненням та ідеєю світу без зла. На вцілілих стінах українського урбаністичного простору подекуди є змога вирізнити руку певного майстра — нещодавно засекреченого райтера. Нині графіті можна трактувати як незалежний комунікативний канал публічного простору, своєрідну «підсвідомість» міста. У полотнах/муралах з'явився особливий зміст і незвична філософія: вціліла стіна — врятовані життя. Культурну спадщину кожного народу становить, насамперед, його інтелектуальна складова, людський фактор, тому наразі визріла потреба зробити розвідку щодо відображення саме цієї тематики у творіннях райтерів, муралістів на теренах сучасного, охопленого війною міського простору. Виокремлюються, на наш погляд, із загального доробку вуличної картинної галереї зображення на стінах українських міст, підданих варварському руйнуванню, збережені/зруйновані, а також нові творіння «під кулями». Саме таке мистецтво відображає дух та нескореність нації.

Ключові слова: екстраграфітійність, імплементація, стріт-арт, графіті, райтер, публічний простір, мурал, війна.

Образи говорять голосніше від слів — перевершують гучні вибухи та обстріли. Зображення привертають увагу, постають як символи мирного життя. Перед райтерами на часі постає нова мета: відновлення до-простору, а до того — збереження в пам'яті «вуличних картин». Позитивні тенденції в розвитку, розширенні, популярності такого мистецького руху як графіті чи стріт-арт можна вбачати саме в екстраграфітійності (Лурье). Такі процеси сприятимуть піднесенню віри в звичайного споглядача завдяки імплементації візуального через відновлений урбанпростір. Графіті-арт постійно розвивається. Щодня в містах по всьому світу протягом ночі (а тепер і серед дня в містах України) з'являються свіжі шари фарби. У процесі постійного оновлення нові знаки та твори мистецтва



*Гл. 1. Мурал «Скрябін» у Харкові.
Творча група харківських митців «Kailas-V». 2018.*

наносяться на згасаючі привиди минулого графіті та зруйновані поверхні міста.

Ефемерні за своєю природою графіті — це вид мистецтва, який святкує зміни та живиться новими ідеями. Коли художники розгортають свої твори, настінні простори стають місцем розмноження нових форм, технік і тактик (Mathieson, & Tapies, 2009). Міський простір «до» заповнився написами, малюнками з глибоким наповненням та художньою цінністю. Графіті/мурали можна трактувати як незалежний комунікативний канал публічного простору (Станіславська, 2016, с. 127). Особливої уваги заслуговують полотна зі змістом, адже вони несуть у маси не лише інформацію — створюють картини мирного життя, стверджують невідворотність повернення до звичного людського щастя. Наразі визріла потреба зробити розвідку щодо відображення на стінах-полотнах «до» і «після», що, на думку автора, відкриває нове розуміння для споглядача завдяки імплементації візуального через національну ідентичність на відкритих міських полотнах. Запит на збереження культурного простору як показника мирного життя зростає, тому виникає



Гл. 2. Харків. Квітень 2022.



Іл. 3. Мурал «Дівчина «тримає» Україну в руках» у Виноградіві. Анастасія Худякова. Березень 2022.



Іл. 4. Зруйнований ракетою будинок на Закарпатті. Травень 2022.



Іл. 5. Мурал «Рукавичка» у Маріуполі. Міязакі Кенске з українськими дітьми. 2017.

потреба створення/відновлення відповідного графіті-продукту.

Вивченню питання визнання, продукування, збереження графіті-мистецтва присвячені роботи Л. Лернера, Н. Михеєвої, С. Паверса, І. Головахи, А. Русяєвої, О. Голуб, К. Станіславської та інших знаних вчених. Популяризацією цього мейнстримного явища хизуються багато періодичних видань. Сьогодні, у важкі часи не лише для України, але й для усього світу, мережа Інтернет рясніє новими творіннями урбанхудожників звідусіль. Саме завдяки стріт-арту відкриваються нові можливості для сучасної людини в межах урбанпростору, цей мистецький рух поєднує візуальну експресію з не менш гідною вербальною. Кожна з робіт обгрунтовано доводить, що графіті є цінним матеріалом для вивчення/збереження культурних надбань, активізації впевненості в майбутті, боротьби з пропагандистським ворожим засиллям (це масштабне малярство не заглушити кібератаками) тощо.

Нашою метою є проаналізувати питання екс-

траграфітіної імплементації світлообразу України на тлі війни в міському культурному фоні через візуальне втілення на збережених/відновлених стінах-полотнах масовому споглядачеві, вирізнити



Іл. 6. Зруйнована школа мистецтв у Маріуполі. Березень 2022.



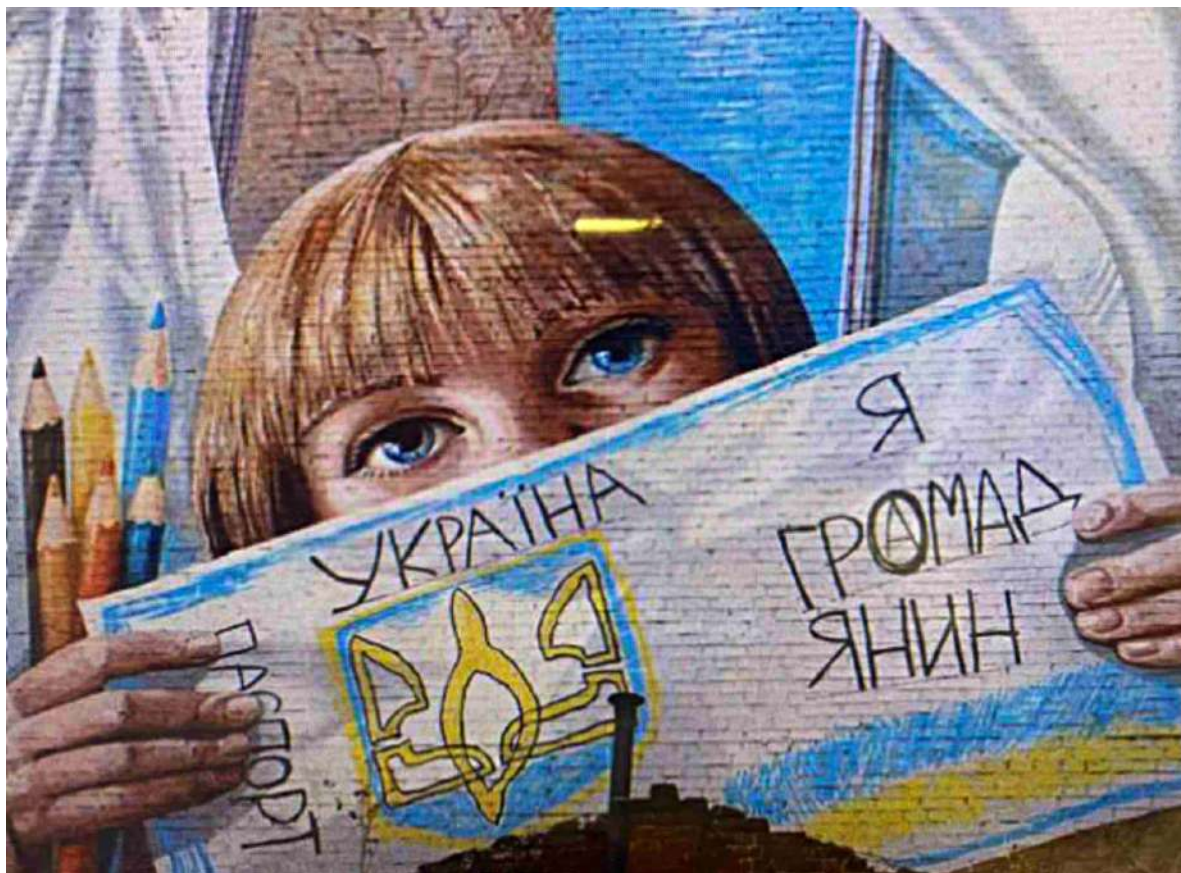
Іл. 7. Мурал «Мілана» в Маріуполі.
Саша Корбан. 2018.

збережені/новостворені об'єкти масової уваги в різних містах багатостраждальної держави, надати можливість порівняти «до» і «після». Дослідити діапазон розповсюдження/збереження/сплюндрування націєтворчих муралів-образів в українському урбанпросторі. Провести аналогії, що допоможуть затвердити ставлення до стріт-арту (саме зважаючи на військовий час та руйнування, що він несе) як до культурного осередку, що спрямовує до культурно-морального збагачення.

Наповнення культурного простору міст, містечок та селищ України змістовними настінними зображеннями стало звичним, не викликало подиву. Практично кожен пересічний українець перетинав міський простір як великий музей просто неба, що повсякчас поповнювався новими «експонатами». Звісно, що будь-яка свіжа робота збурювала емоцію захоплення, супротиву, можливо, відризи. Позитивним у розвиткові, розширенні, популярності такого мистецького руху «до» було привнесення нових знань споглядачеві за-



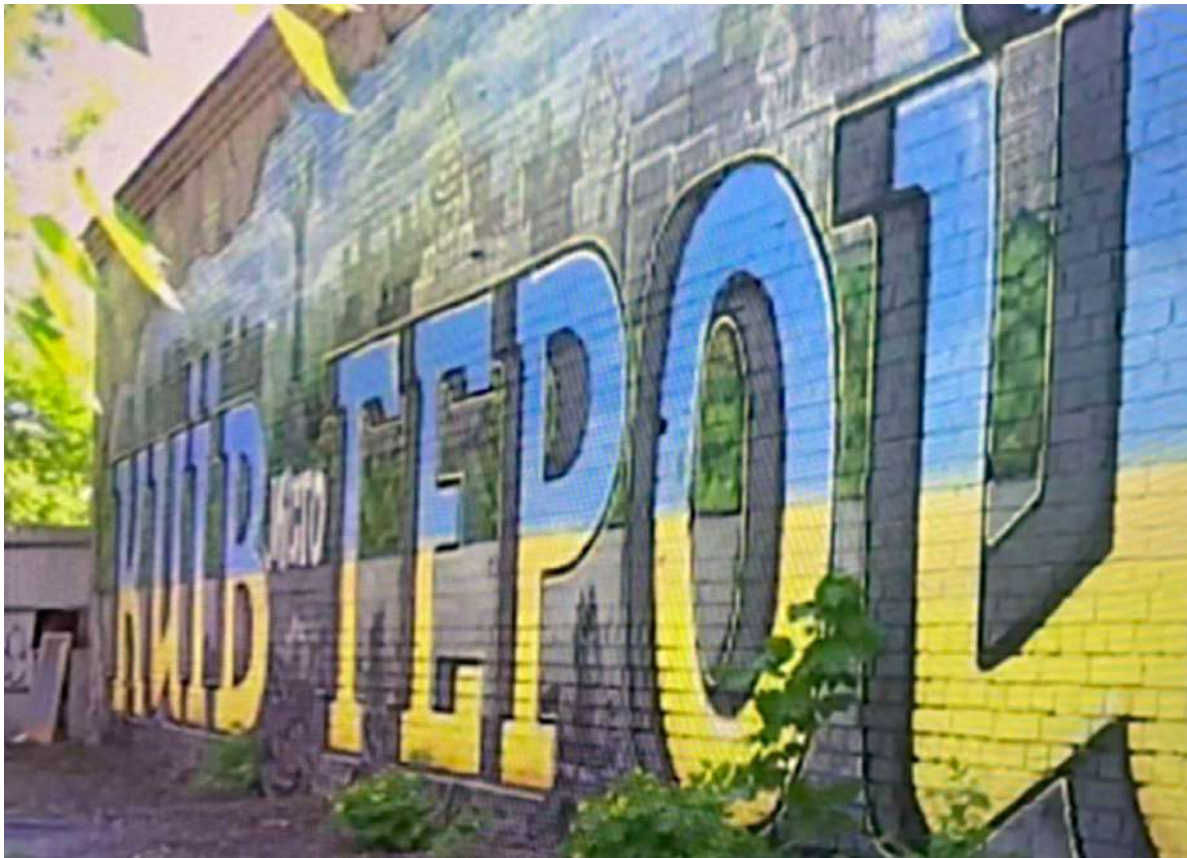
Іл. 8. Мурал «Rise up in the dirt» — «Піднятися з бруду» у Києві. ВКFoxx. 2017.



Іл. 9. Мурал «Маленький громадянин» у Києві. Катерина Рудакова. 2019.



Іл. 10. Мурал «Дівчина з маком» у Києві. Paint Hunters. Травень 2022.



Іл. 11. Мурал «Стіна Слави» у Києві. Максим Зайцев. Травень 2022.

вдяки імплементації візуального (Васьків, 2006, с. 35) через допитливість, а «після» стане засобом відновлення пам'яті, культуротворчим, націєзберігаючим інструментом. Відразу до графіті чи стріт-арту минула ще в мирний час: міський простір заповнився написами, малюнками з глибоким наповненням та художньою цінністю. Стало вражати різноманіття тематики та стилів, але вимушено це багатобарв'я звузилося: привертають увагу антивоєнні роботи, бо на часі. Засекречені райтери заявляють про себе, долучаються до загальнолюдської боротьби проти рашизму, що намагається поширитися світом. Український райтер та дослідник графіті Lodek вирізняє з-посеред цього явища стріт-арт (вуличне мистецтво), який «орієнтований на широку вуличну аудиторію і робиться переважно з наміром естетизувати простір, донести повідомлення» (Червонюк, 2017, с. 133). Також, за висловом Lodeka, графіті можна трактувати як незалежний комунікативний канал публічного простору, звалище витіснених офіційною

системою повідомлень, своєрідну «підсвідомість» міста (Парфан, 2009, с. 15).

Особливої уваги заслуговують полотна зі змістом, а на часі стали антивоєнні мотиви або ж сонячномирні, що створюють відчуття «до». Культурну спадщину кожного народу становить, насамперед, його інтелектуальна складова, людський фактор, а, за філософією райтерів, кожна стіна-картина — то втілення життя, так чи інакше дотичного до особистості, тому наразі визріла потреба зробити розвідку щодо відображення саме цієї тематики у творіннях райтерів, муралістів на теренах сучасного вцілілого/зруйнованого міського простору. Зосередимо свою увагу на тематичній підбірці, що об'єднує муралістів проти війни та насилля, відкритої музейно-стріт-артної інсталяції. Виокремлюються, на наш погляд, із загального доробку світлообразних творінь вцілілі полотна на сплюндрованих стінах українських міст, а також заслуговують особливої уваги мурали, створені чи й створовані «під кулями». Подекуди анонімність



Іл. 12. Мурал «Солдат зашиває прапор» у Києві на Оболоні. Саша Корбан. Березень 2022.

авторства не дає змоги назвати імена райтерів-воїнів, але за останніми тенденціями художники почали творити відкрито, з гордістю за свою країну, народ-націю.

Зробимо огляд мирних робіт «до», що розмістилися завдяки пензлю художників на стінах найбільших міст України, задля контрасту продемонструємо світліни руйнувань на теренах цих самих локацій. Харків, Маріуполь, Київ, Северодонецьк, Донецьк, Рівне... можна продовжувати цей перелік: саме ці міста у свідомості пересічного українця викликають асоціативні слова — обстріли, руйнування, людські страждання, а було інакше — яскраві муралі просто неба. І буде по-іншому зовсім скоро!

Харків. Мурал-портрет «до» з зображенням відомого українського співака, що був поборником справедливості, незалежності, волі України за життя, Кузьми Скрябіна (Андрія Кузьменка) 2018 року з'явився на стіні однієї з харківських будівель (іл. 1).

«Місцем для створення муралу на честь Кузьми Скрябіна ... не випадково обрано саме це, поряд з філармонією, бо колись тут відбувся перший у Харкові виступ музиканта спільно з великим симфонічним оркестром цього закладу культури. Портрет Кузьми тоді створив наш головний мураліст Андрій Пальваль, а всього у творчій групі чотири митці. Оцінювачі визначали різнобарвність зображення, на яке витрачено більше 200 балончиків фарб, та схожість з фотографією Кузьми, яка була зроблена під час його першої фотосесії в Харкові. Біля муралу весь час збиралося чимало шанувальників таланту Кузьми, лунали звуки гітари, слова його пісень. Але зображення під впливом погоди та сонця втратило свої кольорові відтінки. Тому ми вирішили повністю відновити мурал» (У центрі Харкова, 2021), — зазначила керівниця творчої групи харківських митців «Kailas-V» Яна Волк.

Така культурна інтеграція сталася не випадко-



Іл. 13. Будинок на Оболоні після влучання рашистського снаряда. Березень 2022.

во — музики в малярство, бо особистість Скрябіна непересічна — людина творча з вірою у свою націю. Зрозуміло, що зображення такого формату продовжило справу співака-патріота, почало виконувати культуротворчу націєзберігаючу функцію. Слова Кузьми-особистості не можна ні спростувати, ні доповнити:

«...треба сказати, щоб не забувати про те, що ця війна вже давно прийшла. Те, що її нема тут, не означає, що її нема. Вона є тому, що люди гинуть і з Кривого Рогу, і зі Львова, і з Миколаєва, і з Чернігова. Звідусіль...» (Потан вспомнил слова, 2022).

Сьогодні Харків перетворився на руїни, здається, що створювати муралі нема на чому та й не на часі, але... Як сказала Яна Вовк (цитата



Іл. 14. Відновлювальні роботи в зруйнованому будинку на Оболоні. Травень 2022.

вище), що зображення Скрябіна під дією сонця та вітру втратило фарби, але ми його відновимо. Переконана, що й зруйноване відновимо, і постануть нові муралі з зображенням нових героїв з попелу.

«На фото — найкращі виші нашої області та України. Але це лише приміщення, які цинічно зруйнували російські окупанти (іл. 2). Стіни — відбудуємо. А статус студентської столиці й наш науковий потенціал ми обов'язково збережемо!» (Орлова, 2022) — написав глава Харківської ОВА Олег Синьгубов.

Харків — Закарпаття. Навіть під обстрілами в Харкові продовжували творити невгамовні райтери. Анастасія Худякова виїжджала з міста лише на другий тиждень, а до того займалася улюбленою справою. Після переїзду на Закарпаття



Іл. 15. Мурал «Стара Юзівка» в Донецьку. Творче об'єднання «Добрі люди». 2012.

продовжила мистецький волонтерський спротив: у містечку Виноградіві коштом мисткині виник новий націєствердний мурал. Культурний рух не згасає під час війни — він розгорається з неймовірною силою. Під обстрілами дівчина займалася криптоартом, тобто створювала діджитал-роботи в межах благодійних аукціонів, так допомагала українській армії; зараз на більш безпечній локації охоплена масштабним задумом — створенням муралу, щоб підтримати дух українського народу, віру в нашу армію. До речі, саме цей мурал став першим в Україні після повномасштабного вторгнення. На полотні постала дівчина, яка «тримає» в руках Україну (іл. 3).

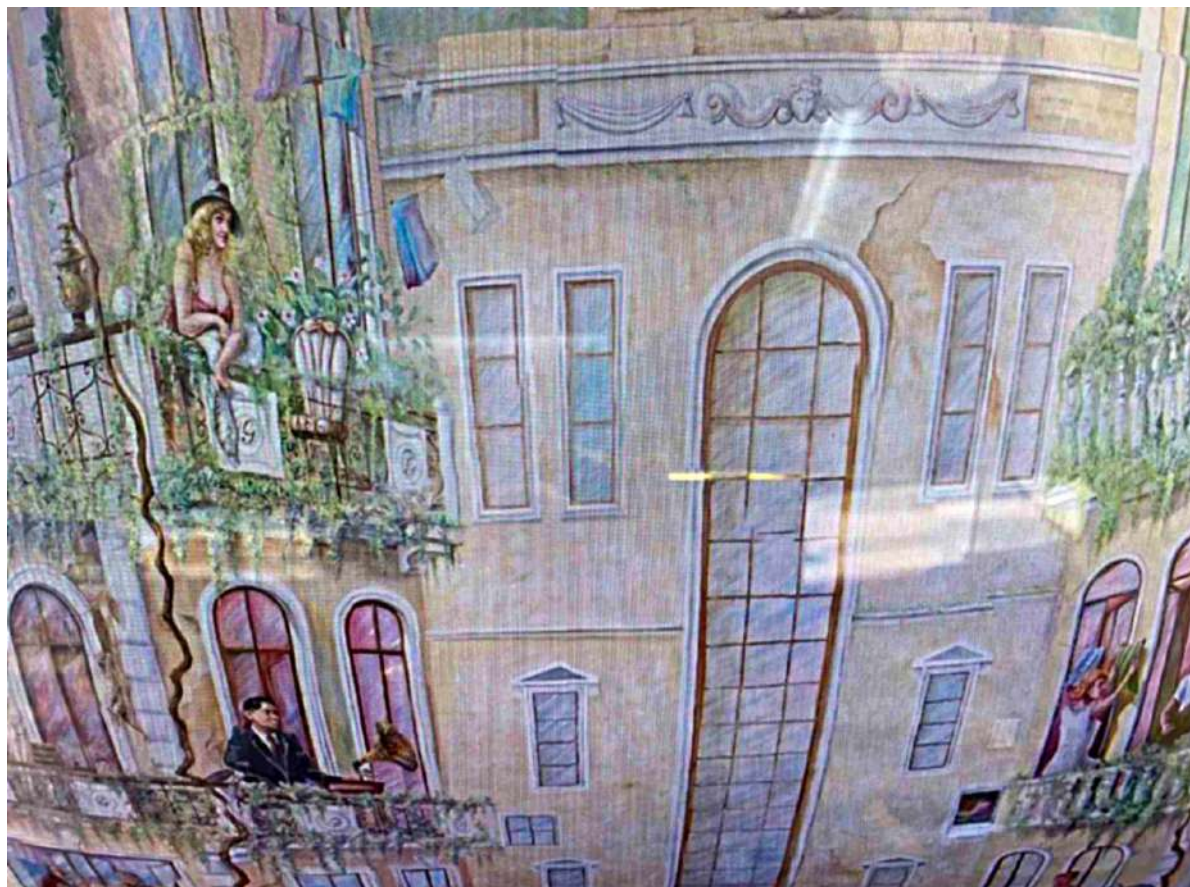
Лінія єднання Сходу та Заходу проходить через це творіння на заході країни мешканкою її східного регіону. Цей символ свободи, незалежності імплементує віру в світле майбуття завдяки екстраграфітійності. Крім того, цей мурал створений на будівлі, яка має з іншого боку встановлений пам'ятник партизанам періоду Другої світової війни, що теж символічно — підсилення заклику

до боротьби проти загарбників, культурний діалог мистецтв (скульптура — муралізм) (На Закарпатті харків'янка, 2022).

Вибух у селі Велика Бакта на Закарпатті про-



Іл. 16. Донецьк. Березень 2022.



Іл. 17. Мурал Zheneva Art Wall у Одесі. П'ятеро одеситів. 2014.

лунав на початку травня цього року (іл. 4). Зруйнований будинок, на якому ніколи не виникне мурал, але не втрачена віра у відновлення не лише стін, а й нових культурних надбань митців «країни-фенікс».

Маріуполь. На стіні однієї з маріупольських шкіл у 2017 році виник мурал «Рукавичка» (іл. 5), що символізував єднання всіх людей Донбасу, які постраждали від військової агресії країни-сусіда. Японський художник Міязакі Кенске створював це послання добра, світла та миру разом з постраждалими від війни дітьми на стіні, що була пошматована 2015 року ворожими кулями та снарядами. Рідні кожному українському серцю великодні писанки охороняють згуртованих у рукавичці людей. Діалог різновидів малярського мистецтва ми бачимо й тут — писанкарство та муралізм. Не випадково саме писанка обрана одним з елементів полотна — сакральний оберіг кожного українця.

«Я сподіваюся, що люди, які дивляться на цю картину, і які дивитимуться на неї з усього світу, молитимуться про мир в Україні. Цей мурал — символ добрих відносин України та Японії», — зазначив Коджі Тсутсуї, перший секретар Посольства Японії в Україні (На школі у Маріуполі, 2017).



Іл. 18. Одеса. Травень 2022.



Іл. 19. Мурал «Сміливий народ сміливої країни» в Рівному. Костянтин Качановський. Травень 2022.

Розбиті стіни школи мистецтв у Маріуполі... (іл. 6). Сотні загиблих мирних мешканців, які винні лише в тому, що ховалися від війни... Не буде прощення варварам та вбивцям. На місці зруйнованих стін у пам'ять про невинно загиблих будуть картини на відновлених будівлях, будуть пісні завдяки переможцям Євробачення з усього цивілізованого світу. Діалог мистецтв відбуватиметься, українська культура житиме завдяки українським оборонцям.

Маріуполь — Київ. 2018 року киянин Саша Корбан на маріупольській багатоповерхівці зобразив маленьку дівчинку (іл. 7), яку під час обстрілів

Маріуполя 2015 року ціною власного життя врятувала її мама.

Дуже символічно, що мурал знаходився на проспекті Миру.

Війна продовжується, калічить та забирає життя, сиротить дітей. Світлообраз України буде жити через зображення руками художників у наших люблячих серцях. Зараз здається, що не залишилося стін у сплюндрованому місті для нових робіт райтерів, але повстануть наші міста, відродять їх мирні люди зі всього світу. Шестирічна дівчинка Мілана стала символом нескореності, витривалості



Іл. 20. Рівне. Квітень 2022.



Гл. 21. Графіті «Розквітне моя люба».
Запоріжжя. Травень 2022.

для всіх знедолених через війну. Будуть полотна — будуть нові мурали, аби були люди.

Київ. 2017 року на будівлі управління поліції Печерського району Києва виникло нове зображення: людина допомагає квітці прорости крізь мотлох та бруд. Мурал має назву «Rise up in the dirt» — «Піднятися з бруду» (іл. 8). Робота створена райтеркою з Нью-Йорка ВКFoxh. Художниця прагне до яскравих потужних витворів, щоб спонукати споглядачів до роздумів. Абсолютно логічною була задумка авторки щодо розміщення муралу на офіційній установі, що основним своїм функціоналом має захищати будь-яке життя. Крім того, обов'язково спрацює імплементація візуального заради утвердження добра та миру, хоча райтерка тяжіє до думки про тимчасовість мистецьких витворів. На місці руйнацій будуть виростати нові й нові. Ідеєю до створення полотна слугували слова з пісні гурту «Voxtrot» «Rise Up in the Dirt» («Підвестися з бруду»): «Я можу бути квіткою, піднятися із бруду» («англ. I can be a flower, rise up in the dirt»). Знову мистецтво постає перед нами в діалозі, і це розмова трьох — пісня–мурал–людина. За



Гл. 22. Графіті «Обійми мене...». Запоріжжя. Травень 2022.

висловом одного з райтерів за ніком Гамлет: «Наш народ не ходить масово в галереї та музеї, а стріт-арт — це дійсно мистецтво для всіх» (Вовк, 2012).

Молоді художники роблять внесок не лише в розширення культурного фону міського простору, а й у перетворення його на націєтворчу відкриту аудиторію з людяності. Сьогодні вулиці Києва можна подекуди асоціювати з великим музеєм образотворчого мистецтва просто неба. Столиця, як і Харків донедавна, вражає величчю та якістю муралів. Райтерка Катерина Рудакова 2019 року прониклася історією маленького хлопчика з Криму, який намалював собі український паспорт і створила полотно «Маленький громадянин» (іл. 9) у центрі столиці України. «На цьому муралі зображена дитина, яка хоче мати національність, хоче мати громадянство», — сказав представник ООН в Україні Пабло Матеу, як повідомило Укрінформ (Будинок у Києві, 2019). Ми не бачимо на зображенні сумних дитячих очей, ми захоплюємося маленькою людиною, що мріє бути громадянином у своїй країні — позаду саме його рідна Україна Ластівчине гніздо в Криму. Посил столичної малярки через екстраграфітійність настільки потужний, що навряд чи залишився хоча б один байдужий споглядач. Таке мистецтво можна назвати місточком до вирішення гуманітарних проблем.

Війна не змогла зруйнувати мистецькі порухи, вона лише ще більше роздмухала творчий запал, змінила тематику, зіграла об'єднавчу роль. На стінах Києва почали зростати патріотичні полотна, художники продовжили творити, користуючись довоєнними запасами фарби. Підтримка оточення виявилася неабиякою, відбулася переоцінка цінностей, сусіди активно допомагають у створенні того, проти чого в мирний час «розпочали би війну». Так у Голосіївському районі з'явився патріотичний мурал (іл. 10) від Paint Hunters (Трифонов, 2022). Дівчинка з квіткою маку у волоссі, що намагається розрізнити шлях нашої держави в прийдешні роки, та прапор України на фоні військових подій символізують перемогу над ворогом. Життя поставило перед дівчиною вибір, і вона збагнула — боротись. У Солом'янському районі художник-мураліст Максим Зайцев практично під обстрілами створив Стіну Слави нашим містам-героям (іл. 11). Більшість його друзів (райтери хоч і анонімні, але мають свій вузький осередок спілкування) після 24 лютого продовжили малярство — хтось розфарбовував



Іл. 23. Графіті «Люблю тебе!»
Запоріжжя. Травень 2022.

авто для армійців, інші створювали полотна для аукціонів задля допомоги нашим воюючим. Таке мистецьке волонтерство розрослося на всіх теренах нашої багатостраждальної держави.

Київ — Донецьк. Мурал на столичній Оболоні виник під час жорстоких боїв саме неподалік — в Бучі, Ірпені, Гостомелі, Вишгороді... Донецький райтер Саша Корбан зобразив символічний образ воїна, що зшиває розірване жовто-блакитне полотно (іл. 12).

Ми відчуваємо, особливо ті, хто знає про походження автора, об'єднання всіх куточків держави — Київ і Донецьк разом були, спільні у своїх помислах зараз, нероздільні будуть. Мураліст зазначив:

«У мене немає слів. Скільки загинуло людей... скільки вбито невинних дітей... скільки скалічених душ... Завдяки неймовірним зусиллям наших воїнів ЗСУ, тероборони, волонтерів і всіх українців, які об'єдналися, ми стримуємо ворога, щоб він не зміг розірвати нашу рідну країну. І ми вистоїмо, ми переможемо!» (Марченко, 2022).



Іл. 24. Графіті «Ноте».
Запоріжжя. Травень 2022.



Іл. 25. Графіті «Мріяти».
Запоріжжя. Травень 2022.

Саша Корбан з Донецька в Києві хотів показати всім, що ми не дамо розірвати нашу Україну. Цей посыл відчуває кожен споглядач. Завдяки мережі Інтернет такі послання ширяться світом, небайдужих стає більше. У той самий час, як хлопець з Донбасу творив свій мурал, ворожий снаряд поцілів у будинок мами його чоловіка на Оболоні (іл. 13). Головне — люди, а будинок відновиться, що вже й відбувається (іл. 14). І будуть нові полотна, що нестимуть мир, спокій та надію в цей світ.

Донецьк. Той самий Саша Корбан до військового вторгнення рашистів творив малярські роботи на стінах рідного міста, як і інші райтери та групи художників. 2012 року на стіні будинку прокуратури Донецька виник мурал (іл. 15) із зображенням життя старої Юзівки (стара назва міста). Перехожі донеччани в трамвайній колії, старих домівках розпізнали Пожежний проспект. Скористалися можливістю відтворити історію молоді художники з творчого об'єднання «Добрі люди» (Вовк, 2012). На полотні збережений старовинний колорит, дух епохи. Цей екскурс в минуле допомагає багатьом повірити в майбутнє, особливо на тлі сьогоденного руйнування звичного мирного життя. Саме

в Донецьк війна прийшла вже дуже давно, вона зруйнувала багато доль людських, а не лише стін (іл. 16). Відбудуємо й розмалюємо!

Одеса. Стріт-арт впевнено крокував, крокує і надалі крокуватиме нашою країною, збагачуючи її культурний фон, розширюючи обрій знань абсолютно кожного зрячого українця. 2014 року Одеса, столиця гумору, відзначилася створенням фрески Zheneva Art Wall (іл. 17) завбільшки 317 квадратних метрів на стіні чотириповерхового будинку. Ця робота потрапила до Книги рекордів України. П'ятеро одеситів зобразили колоритний одеський дворик із затишними балкончиками та заквітчаними вікнами. «Мешканцями» творіння стало багато історичних особистостей та героїв художніх творів. Задля внеску в розвиток культури України художникам довелося перебороти негоду, страх висоти, забути про повноцінний сон... Робота ще не була завершена, та в дворик уже ходили екскурсії зі справжніми гідями. Звичайнісіньке житлове подвір'я перетворилося на музей просто неба. Не тільки одесити знайомилися з відомими особистостями, відбувалася імплементація не лише задля збагачення українського споживача культури, з муралом знайомили

іноземного туриста (зокрема німців) ще до завершення робіт, тому екстраграфітійне впровадження відбулося. Сьогодні одеський дворик з обличчями знаменитостей розширив свої межі до рівня культурного осередку (В одесском дворике, 2014). Настільки різноманітну палітру задумів українців не зможе зруйнувати жодна навала, лихо переборемо зі зброєю в руках — вогнепальною, мистецькою, словесною. Одеські дворики також зазнали руйнувань, та якщо одесити створювали свої шедеври попри негоду (іл. 18), то позитивне налаштування мешканців цього міста не можна знищити й обстрілами теж. Під смертоносний свист одесити воюють, волонтерять, творять. З усього того повсякчас виростає світлий, але мужній образ України.

Рівне. Подорож до Рівного завжди приваблювала, навіть зараз попри негаразди. Костянтин Качановський, місцевий художник-мураліст, на стіні цього легендарного міста виписав образи теперішніх героїв України: чоловіка, що привіз до багатостраждальної Бучі понад тонну борошна задля відновлення пекарні; лікарку, що допомагала породіллям на деокупованих територіях; хлопчика з кольорами українського стяга на долонях; песика-сапера Патрона та його наставника; військового, що боронив нашу землю (іл. 19). Напис «Сміливий народ сміливої країни» може сприйматися як лозунг, але то є кредо кожного українця. Західна Україна також гостро переживає нинішні події, долучається до загальної боротьби проти «орків» на всіх фронтах, хоча й на ті землі долітають ворожі «привіти» (іл. 20). Стане нам полотен, щоб писати, не зруйнувати ворогові волі.

Запоріжжя. У військовому шпиталі Запоріжжя не лише рятують поранених ліками, їм облаштовують атмосферний фон, розписуючи стіни такими лагідними, домашніми графіті. Місцеві художниці працюють на волонтерських засадах, це їхній внесок у нашу перемогу. На стінах з'явилися соняшники, як символ Іловайської трагедії — наші воїни в тому 2014 перетворилися на ці сонячні квіти, щоб

продовжити життя іншим українцям. І так багато світлих написів з пісень українських виконавців, і так багато рідних слів (іл. 21, 22, 23, 24, 25).

Візуалізація слова завжди була важливим інструментом у досягненні цілей, от і зараз, імплементуючи зображення, мисткині підтримують кожного у вірі. Згодом на зовнішніх стінах цієї медичної установи планується мурал, присвячений Юлії Паєвській, парамедику з позивним Тайра, що потрапила в полон до ворога під час порятунку наших бійців (Коваленко, 2022). На відновлених стінах сплюндрованого війною Запоріжжя, як на обличчі всіх міст України, будуть виплекані руками мистців нові мурали світла й відродження.

Вивести графіті на рівень позитивного сприйняття — це завдання не з легких, а долучити таке мейнстримне явище до створення культурного фонду країни — надзадача. За висловом В. Біблера, «культура є тією формою історичного буття людини, яка не зникає разом із зникненням цивілізації, а продовжує втілювати смисловий універсум досвіду спілкування, культурних контактів» (Біблер, 2018). Тому продукування витворів майстрів аерозолі чи пензля на відкриті поверхні імплементує культуру масовому споглядачеві теперішніх та прийдешніх поколінь. Саме екстраграфітійність спроможна вповні донести інформацію через візуальність, викликати думку, протест, спротив, гордість за державу, її людей, спровокувати позитивний потяг до пізнання. Дослідження зображень на стінах українських міст, підданих варварському руйнуванню, — від заходу до сходу, від півночі до півдня, збережених/зруйнованих, а також нових творінь «під кулями» у викладі сучасних райтерів на поверхнях міського простору — лише початок, адже стріт-арт буде крокувати українськими містами та містечками як окремий мистецький загін спротиву, боротьби засобом культурних надбань. Коли закінчиться війна, тематика полотен стане безмежною, бо світло безмежне — світлообраз України випромінюватиме добро «до», «тепер», «після».

Література:

- Біблер, Володимир. (2018). *Культура. Діалог культур*. Київ: Дух і літера. 368 с.
Будинок у Києві прикрасили муралом із Кримом та українським хлопчиком. (2019, 8 листопада). *Свіжі новини*

- Києва. 24tv.ua*. Відновлено з https://24tv.ua/kyivnews/budinok_u_kiyevi_prikrasili_muralom_iz_krimom_ta_ukrayinskim_hlopchikom_n1230880
- В одесском дворике открыли самую большую фреску страны. (2014). *Думская*. Відновлено з <https://dumskaya.net/news/odesse-posle-dvuh-mesyacev-raboty-otkryli-samuyu-037372/>
- Васьків, О. Г. (2006). Текстове послання візуальної комунікації у міському середовищі. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*. № 3. С.33–39.
- Вовк, Емма. (2012). *Вуличні художники радують око і встановлюють рекорди*. Відновлено з <https://ukr.segodaya.ua/lifestyle/fun/ukraina-v-graffiti-kakie-syuzhety-v-chesti-u-volnyh-hudozhnikov-641856.html>
- Коваленко, Богдана. (2022, 23 квітня). У Запорізькому військовому госпіталі завершили перший етап художнього розпису. *Індустріалка*. Відновлено з <http://iz.com.ua/zaporoje/u-zaporizkomu-viyskovomu-gospitali-zavershili-pershiy-etap-hudozhnogo-rozpisu>
- Лурье, М. Л. (No date). *Несколько замечаний о современных граффити*. Відновлено з <https://narfu.ru/upload/iblock/839/lure-m.l.-neskolko-zamechaniy-o-sovremennykh-graffiti-.pdf>
- Марченко, Марина (2022, 6 квітня). У Києві з'явився новий мурал про війну РФ проти України. *Comments.ua*. Відновлено з <https://kyiv.comments.ua/ua/news/society/art-and-culture/9072-u-kyevi-z-yavivsyua-noviy-mural-pro-viynu-rf-proti-ukraini.html>
- На Закарпатті харків'янка Анастасія Худякова створює перший в Україні мурал під час повномасштабної війни. (2022, 12 травня). *Інтерв'ю uzghorod.net.ua*. Відновлено з <https://uzghorod.net.ua/news/166366>
- На школі у Маріуполі японський художник намалював «рукавичку миру». (2017, 30 липня). *Нромадске*. Відновлено з <https://hromadske.ua/posts/na-shkoli-u-mariupoli-iaponskyi-khudozhnyk-namaliuvav-rukavychku-myru>
- Орлова, Віолета. (2022, квітень). *Боляче дивитися: у мережі показали, на що росіяни перетворили харківські виші*. Відновлено з <https://www.unian.ua/war/shcho-stalo-z-harkivskimi-vishami-pislya-navali-rosiyan-foto-novini-harkova-11802858.html>
- Парфан, Н. (2009). Інтерв'ю з Lodek`ом: «Ми тут і ми руйнуємо наш візуальний комфорт для ідіотів». *Український журнал*. № 7– 8. С. 15.
- Потоп вспомнил слова Кузьмы о войне в Украине: «Андрюха был прав»*. (2022). Відновлено з <https://tsn.ua/ru/ato/potop-vspomnil-slova-kuzmy-o-voyne-v-ukraine-andryuha-byt-prav-2038579.html>
- Станіславська, К. І. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*: монографія. Київ: НАКККіМ. 352 с.
- Трифоновна, Тетяна. (2022, 15 травня). У Голосіївському районі з'явився новий патріотичний мурал. *Наш Київ*. Відновлено з <https://nashkiev.ua/news/u-golosiivskomu-raioni-zyavivsyua-novii-patriotichnii-mural>
- У центрі Харкова відкрили оновлений мурал, присвячений Кузьмі Скрябіну. (2021). *Українформ*. Відновлено з <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3166427-u-centri-harkova-vidkrili-onovlenij-mural-prisvacenij-kuzmi-skrabinu.html>
- Червонюк, О. А. (2017). Збереження графіті-мистецтва як національного надбання: питання та відповіді. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*. № 12. С.131–137.
- Mathieson, Eleanor, & Tapies, Xavier A. (2009). *Street artists the complete guide*. London: Graffito Books. 207 p.

References:

- Bibler, Volodymyr. (2018). *Kultura. Dialoh kultur [Culture. Dialogue of cultures]*. Kyiv: Dukh i litera. 368 p. (In Ukrainian)
- Budinok u Kyievi prykrasylu muralom iz Krymom ta ukraïnskym khlopchykom [The house in Kyiv was decorated with a mural with the Crimea and a Ukrainian boy]. (2019, November 8). *Svizhi novyny Kyieva. 24tv.ua*. Retrieved from https://24tv.ua/kyivnews/budinok_u_kiyevi_prikrasili_muralom_iz_krimom_ta_ukrayinskim_hlopchikom_n1230880 (In Ukrainian)
- Chervoniuk, O. A. (2017). Zberezhennia hrafiti-mystetstva yak natsionalnoho nadbannia: pytannia ta vidpovidi [Preservation of graffiti art a national asset: questions and answers]. *Kulturolohichna dumka=The Culturology Ideas*, 12 (2), 131–137. (In Ukrainian)
- Kovalenko, Bohdana. (2022, April 23). U Zaporizkomu viiskovomu hospitali zavershyly pershyi etap khudozhnoho rozpysu [The first stage of artistic painting was completed at the Zaporizhzhya Military Hospital]. *Industrialka*. Retrieved

- from <http://iz.com.ua/zaporoje/u-zaporizkomu-viyskovomu-gospitali-zavershili-pershiy-etap-hudozhnogo-rozpisu> (In Ukrainian)
- Lure, M. L. (No date). *Neskol'ko zamechanij o sovremennyh graffiti [A few remarks on modern graffiti]*. Retrieved from <https://narfu.ru/upload/iblock/839/lure-m.l.-neskolko-zamechanij-o-sovremennykh-graffiti-.pdf> (In Russian)
- Marchenko, Maryna (2022, April 6). U Kyievi z'явиavsia novyi mural pro viinu RF proty Ukrainy [A new mural about the Russian war against Ukraine has appeared in Kyiv]. *Comments.ua*. Retrieved from <https://kyiv.comments.ua/ua/news/society/art-and-culture/9072-u-kievi-z-yavivysya-noviy-mural-pro-viynu-rf-proti-ukraini.html> (In Ukrainian)
- Mathieson, Eleanor, & Tapies, Xavier A. (2009). *Street artists the complete guide*. London: Graffito Books. 207 p.
- Na shkoli u Mariupoli yaponskyi khudozhnyk namaliuvav «rukavychku myru» [At the school in Mariupol, a Japanese artist painted a "glove of peace"]. (2017, July 30). *Hromadske*. Retrieved from <https://hromadske.ua/posts/na-shkoli-u-mariupoli-iaponskyi-khudozhnyk-namaliuvav-rukavychku-myru> (In Ukrainian)
- Na Zakarpatti kharkivianka Anastasiia Khudiakova stvorila pershiy v Ukraini mural pid chas povnomashtabnoi viiny [Anastasia Khudyakova from Kharkiv creates the first mural in Ukraine during a full-scale war in Transcarpathia]. (2022, May 12). *Interviu uzhorod.net.ua*. Retrieved from <https://uzhorod.net.ua/news/166366> (In Ukrainian)
- Orlova, Violeta. (2022, April). *Boliache dyvytysia: u merezhi pokazaly, na shcho rosiiany peretvorily kharkivski vyshi [It hurts to watch: the network showed what the Russians turned Kharkiv universities into]*. Retrieved from <https://www.unian.ua/war/shcho-stalo-z-harkivskimi-vishami-pislya-navali-rosiyan-foto-novini-harkova-11802858.html> (In Ukrainian)
- Parfan, N. (2009). Interviu z Lodek'om: «My tut i my ruiniemo nash vizualnyi komfort dlia idiotiv» [Interview with Lodek: "We are here and we are destroying our visual comfort for idiots"]. *Ukrainskyi zhurnal*, 7–8. P. 15. (In Ukrainian)
- Potap vspomnil slova Kuzmy o voine v Ukrainy: «Andryukha byl prav» [Potap recalled Kuzma's words about the war in Ukraine: "Andryukha was right"]. (2022). Retrieved from <https://tsn.ua/ru/ato/potap-vspomnil-slova-kuzmy-o-voine-v-ukraine-andryuha-byt-prav-2038579.html> (In Russian)
- Stanislavska, K. I. (2016). *Mystetsko-vydovyschni formy suchasnoi kultury [Artistic and entertaining forms of modern culture]: monohrafiia*. Kyiv: NAKKKiM. 352 p. (In Ukrainian)
- Tryfonova, Tetiana. (2022, May 15). U Holesiivskomu raioni z'явиavsia novyi patriotychnyi mural [A new patriotic mural has appeared in Holesiivskiy district]. *Nash Kyiv*. Retrieved from <https://nashkiev.ua/news/u-golosiiivskomu-raioni-z-yavivysya-novii-patriotichnii-mural> (In Ukrainian)
- U tsentri Kharkova vidkryly onovlenyi mural, prysviachenyi Kuzmi Skriabinu [An updated mural dedicated to Kuzma Scriabin was unveiled in the center of Kharkiv]. (2021). *Ukrinform*. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3166427-u-centri-harkova-vidkrili-onovlenij-mural-prisvacenij-kuzmi-skrabinu.html> (In Ukrainian)
- V odesskom dvoryke otkryly samuiu bolshuiu fresku strany [The largest fresco in the country was unveiled in the Odessa courtyard]. (2014). *Dumskaya*. Retrieved from <https://dumskaya.net/news/odesse-posle-dvuh-mesyacev-raboty-otkryli-samuyu-037372/> (In Russian)
- Vaskiv, O. H. (2006). Tekstove poslannia vizualnoi komunikatsii u miskomu seredovyshchi [Text message of visual communication in an urban environment]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstv*, 3. P. 33–39. (In Ukrainian)
- Vovk, Emma. (2012). *Vulychni khudozhnyky raduiut oko i vstanovliuiut rekordy [Street artists are pleasing to the eye and set records]*. Retrieved from <https://ukr.segodnya.ua/lifestyle/fun/ukraina-v-graffiti-kakie-syuzhety-v-chesti-u-volnyh-hudozhnikov-641856.html> (In Ukrainian)

Ілюстрації подані за джерелами:

- Іл. 1. Мурал «Скрябін» у Харкові. Творча група харківських митців «Kailas-V». 2018. Фото з екрана.
- Іл. 2. Харків. Квітень 2022. Відновлено з <https://www.unian.ua/war/shcho-stalo-z-harkivskimi-vishami-pislya-navali-rosiyan-foto-novini-harkova-11802858.html>

- Лл. 3. Мурал «Дівчина «тримає» Україну в руках» у Виноградіві. Анастасія Худякова. Березень 2022. Фото з екрана.
- Лл. 4. Зруйнований ракетною будинок на Закарпатті. Травень 2022. Фото з екрана.
- Лл. 5. Мурал «Рукавичка» у Маріуполі. Міязакі Кенске з українськими дітьми. 2017. Фото з екрана.
- Лл. 6. Зруйнована школа мистецтв у Маріуполі. Березень 2022. Відновлено з <https://ua.interfax.com.ua/news/general/816001.html>
- Лл. 7. Мурал «Мілана» в Маріуполі. Саша Корбан. 2018. Фото з екрана.
- Лл. 8. Мурал «Rise up in the dirt» — «Піднятися з бруду» у Києві. ВКFoxx. 2017. Фото з екрана.
- Лл. 9. Мурал «Маленький громадянин» у Києві. Катерина Рудакова. 2019. Фото з екрана.
- Лл. 10. Мурал «Дівчина з маком» у Києві. Paint Hunters. Травень 2022. Фото Червонюк О. А.
- Лл. 11. Мурал «Стіна Слави» у Києві. Максим Зайцев. Травень 2022. Фото Червонюк О. А.
- Лл. 12. Мурал «Солдат зашиває прапор» у Києві на Оболоні. Саша Корбан. Березень 2022. Фото Червонюк О. А.
- Лл. 13. Будинок на Оболоні після влучання рашистського снаряда. Березень 2022. Фото Червонюк О. А.
- Лл. 14. Відновлювальні роботи в зруйнованому будинку на Оболоні. Травень 2022. Фото Червонюк О. А.
- Лл. 15. Мурал «Стара Юзівка» в Донецьку. Творче об'єднання «Добрі люди». 2012. Фото з екрана.
- Лл. 16. Донецьк. Березень 2022. Відновлено з <https://apostrophe.ua/ua/news/society/accidents/2022-03-30/v-okkupirovannom-donetske-snaryad-popal-v-devyatiy-tajnyiy-jiloy-dom-foto-i-video-posledstviy/264332>
- Лл. 17. Мурал Zheneva Art Wall у Одесі. П'ятеро одеситів. 2014. Фото з екрана.
- Лл. 18. Одеса. Травень 2022. Відновлено з <https://www.turan.az/ext/news/2022/4/free/Worldwide/ru/4085.htm/001>
- Лл. 19. Мурал «Сміливий народ сміливої країни» в Рівному. Костянтин Качановський. Травень 2022. Фото з екрана.
- Лл. 20. Рівне. Квітень 2022. Фото з екрана.
- Лл. 21. Графіті «Розквітне моя люба». Запоріжжя. Травень 2022. Фото з екрана.
- Лл. 22. Графіті «Обійми мене...». Запоріжжя. Травень 2022. Фото з екрана.
- Лл. 23. Графіті «Люблю тебе!» Запоріжжя. Травень 2022. Фото з екрана.
- Лл. 24. Графіті «Номе». Запоріжжя. Травень 2022. Фото з екрана.
- Лл. 25. Графіті «Мріяти». Запоріжжя. Травень 2022. Фото з екрана.

Olena Chervoniuk

Fair image of Ukraine against the background of war: extra-graffiti's implementation

Abstract. The article examines trends in the development, transformation, spread/destruction of such an artistic movement in Ukraine as graffiti or street art on the walls "before" and "after", which, according to the author, opens a new understanding for the viewer through the implementation of visual via national identity. The protest against graffiti or street art is over, today it has brought new reflections — to the war: the urban space is filled with inscriptions, drawings with deep patriotic and philosophical connotations, nation-building and the idea of a world without evil. On the surviving walls of the Ukrainian urban space, one can sometimes distinguish the hand of a certain master — a recently classified writer. Today, graffiti can be interpreted as an independent communication channel of public space, a kind of "subconscious" of the city. The paintings/murals have a special meaning and an unusual philosophy: the surviving wall is saved lives. The cultural heritage of each nation is, first of all, its intellectual component, the human factor, so now there is a need to explore the reflection of this topic in the works of writers, muralists in modern, war-torn urban space. In our opinion, images on the walls of Ukrainian cities subjected to barbaric destruction, preserved/destroyed, as well as new creations "under the bullets" stand out from the general work of the street art gallery. It is this art that reflects the spirit and indomitability of the nation.

Keywords: extra-graffiti, implementation, street-art, graffiti, writer, public space, mural, war.

ЧОТИРИ- ТА ВОСЬМИЧЛЕННІ СТРУКТУРИ З РОМБОМ У ЦЕНТРІ В ГЕОМЕТРИЧНИХ ОРНАМЕНТАХ ВИШИВКИ ПОДІЛЛЯ

Причепій

Євген Миколайович

доктор філософських наук,
професор, Інститут культурології
Національної академії мистецтв
України, м. Київ
sharapann@ukr.net

Yevhen Prychepii

Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, Institute for Cultural
Research, National Academy
of Arts of Ukraine, Kyiv
sharapann@ukr.net

Анотація. Предметом дослідження є структури геометричних орнаментів, у центрі яких розміщено ромб, а на периферії — четвірка або вісімка символів (іл. 7, 8, 14). У статті стверджується, що такі структури передають умовно об'ємний Космос: ромб у центрі структури позначає підземелля, а чотири (вісім) символів на периферії позначають сферу життя і водночас четвірку богинь або вісімку божеств (четвірку богинь і четвірку богів) цієї сфери. Розглянуто принципи конституювання символів, що позначають богинь. Вони формуються з двох ромбів, що позначають сідниці й голову, та символів — умовних рук між ними. Виділено та проаналізовано три орнаментальні типи богинь, що сформовані за допомогою умовних рук: богиня в позі «руки в боки», богиня в позі «оранта» і богиня з руками у формі «сердечка». Розглянуто зразки орнаментів, які притаманні цим позам. Богиня у формі серця ідентифікується як богиня вульви, богиня з руками на стегнах — як богиня голови, а богиня оранта — як Велика богиня. Автор схильний вважати, що за цими позами приховуються три богині первісної міфології.

Ключові слова: структури орнаментів, поза богині, богиня «руки в боки», богиня-«оранта».

Постановка проблеми. У геометричних орнаментах жіночих сорочок Поділля та інших регіонів України зустрічаються фігури, утворені з чотири- і восьмичлених структур з ромбом у центрі (іл. 7, 8, 14, 16, 19), семантика яких, як і більшості фігур цього орнаменту, втрачена. Враховуючи те, що це географічно досить поширені орнаментальні фігури (вони наявні в орнаментах народів північної Африки та Європи й Азії (Амброз, 1965), а також те, що це одні з основних фігур геометричних орнаментів, можна вважати, що визначення їхньої семантики внесе свій вклад у розуміння геометричних орнаментів узагалі. Вивчення орнаментів, архаїчної символіки, казок, міфології важливе для розуміння первісного світогляду давніх людей, що склав підвалини культури сучасного людства. Його дослідження — це усвідомлення людством самого себе.



Іл. 1.



Іл. 2.

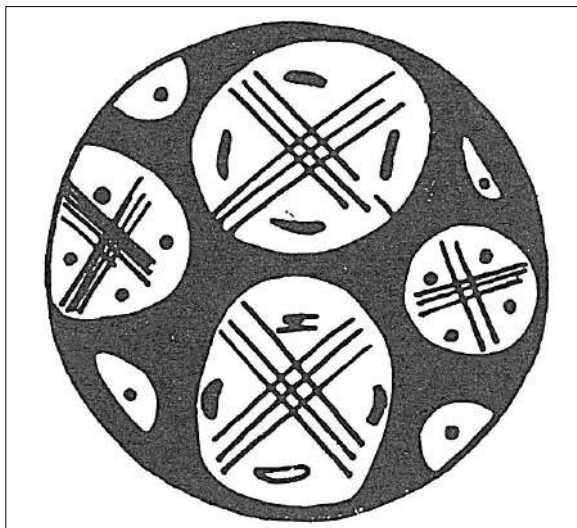
Останні дослідження та публікації. Предметом нашого аналізу є орнаментальна структура з ромбом у центрі й чотирма або вісьмома символами на периферії, що в літературі отримала назву «ромба з крючками». Структуру з ромбом у центрі й «крючками» на периферії досліджував російський археолог А. К. Амброз (1965). «Одиничний ромб, — писав він, — був символом плодючості. Судячи з його місця в різних композиціях, він міг означати землю, рослину й жінку одночасно» (с. 20). Про композицію «ромба з крючками» він зазначав, що за нею приховується «нерозчленований і всеохоплюючий образ: мати — земля — рослина» (с. 21). Він також відмічав, що «ромб з крючками» був символом матері — землі плодючої, знаком плодючого поля» (с. 22). Його інтерпретація як самого ромба, так і композиції «ромба з крючками» і зараз визнається більшістю вчених на пострадянському просторі.

Українські орнаменти зі структурою, що має ромб у центрі й «крючки» на периферії останнім часом описувались Кара-Васильєвою Г. (1983), Булгаковою-Ситник Л. (2005), Селівачовим М. (2005) та ін. Вони дали класифікацію низки фігур, які ми відносимо до цієї структури, зафіксували, що «крючки», які входять до складу цієї структури, у народі носять назву «баранячих різок». Що стосується конкретно вирізної восьми- і чотиричленної структури, то її семантика, наскільки нам відомо, не була предметом спеціального дослідження названих та інших авторів.

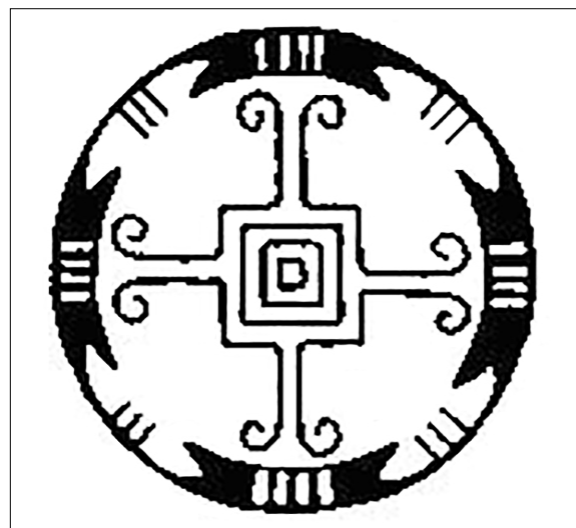
Ми (Причепій, 2018, с. 97–99; Причепій, 2020) запропонували свою інтерпретацію ромба. Автор уважає, що цією фігурою в первісній символіці позначались переважно жіночі сфери Космосу (підземелля, сфера життя і небеса), а також жіночі частини Тіла Богині (сідниці й вульва, живіт і груди, голова), які ототожнювались зі сферами Космосу. Сенс конкретного символу ромба, на нашу думку, визначається структурою символів, у яку він включений. Найбільш широке значення цього символу — божество і його сфера, дещо звужене — жіноче божество і його сфера. Що стосується семантики комплексу символів з ромбом у центрі й «крючками» на периферії, то він буде предметом аналізу цієї статті.

Мета статті в тому, щоб вирізнити основні типи чотири- та восьмичленних структур з ромбом у центрі, що зустрічаються в геометричних орнаментах українських жіночих сорочок Поділля, та розглянути ймовірні інтерпретації семантики цього комплексу символів.

Метод дослідження. Автор аналізує орнаменти за допомогою структурного методу, суть якого полягає в тому, що досліджується не окремий символ (елемент), а структура, усталене утворення, у якому певний символ займає певне місце серед інших символів. Тому велика увага приділяється знаходженню структур у світогляді давніх людей, які, зокрема, втілені в орнаментах. Структурний метод задає певні семантичні межі інтерпретації окремого символу. На наш погляд, проникнення в



Лл. 3.



Лл. 4.

сенса символу через аналіз його місця в структурі дозволяє розкрити первинний сенс цього символу, який мало залежить від його інтерпретації окремим суб'єктом.

Виклад матеріалу дослідження. У статтях (Причепій, 2019; Причепій, 2020), що надруковані в «Культурологічній думці», ми розпочали дослідження семантики геометричних орнаментів у руслі ідей авторської концепції праміфу. Нами ідентифіковано образ богині-олена, проаналізовано символи ромба й косоного хреста. Тут на продовження цієї теми ми проаналізуємо семантику геометричних орнаментів, утворених з восьми- або чотиричленних структур, у центрі яких знаходиться ромб.

Сім сфер Богині-Космосу. Перш, ніж переходити до аналізу орнаментів, до складу яких входять вищезазначені структури, коротко викладемо нашу концепцію праміфу, на якій заснована наша інтерпретація цих структур. Ми вважаємо, що первісні людські спільноти мали певне загальне уявлення про світ. Відомий російський дослідник архаїчної символіки Б. А. Фролов (1981, с. 83) писав:

«Нам може здатися незвичним, що в льодовикову епоху люди йшли в пізнанні світу не тільки від частини до цілого ..., але й від певного образу Всесвіту як цілого до його частин».

Є багато підстав уважати, що цей світогляд

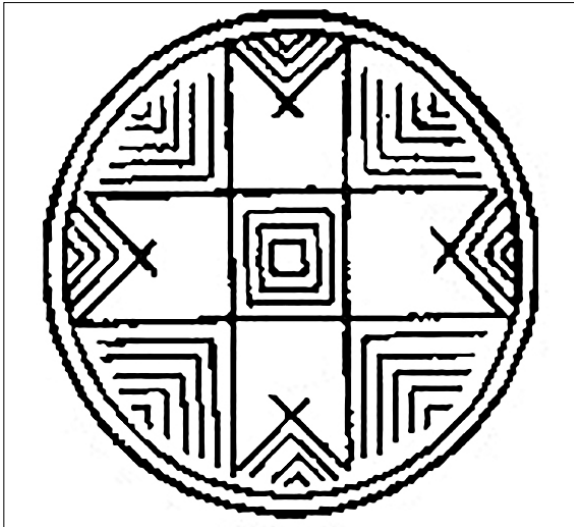
(принаймні основні його ідеї) був спільним для всіх чи більшості людських спільнот. Вчені, що досліджували архаїчну символіку, міфологію і казки (М. Еліаде, В. Пропп, А. Голан та ін.), не раз відзначали наявність спільних ідей, сюжетів, символів у народів, що ніколи не контактували між собою. Ми спробували відтворити це своєрідне «духовне яйце», умовно назвавши його праміфом. Для подальшого дослідження для нас важливі такі ідеї праміфу:

1/ ототожнення Космосу й Тіла Богині;

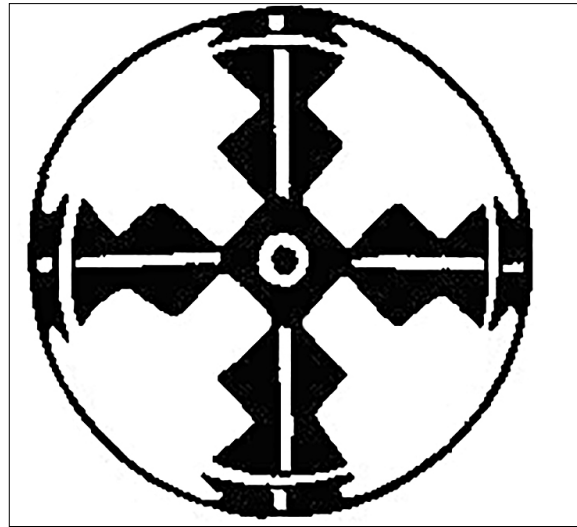
2/ поділ Космосу й Тіла Богині на сім сфер — sph (від лат. sphere — сфера).

Цей поділ набув такого вигляду: до 1 sph відносились ноги Богині й підземні води Космосу; до 2 sph — сідниці (вульва) Богині — підземелля; до 3 sph — пояс Богині й поверхня землі; до 4 sph — живіт Богині і сфера життя Космосу; до 5 sph — шия Богині й піднебесся; до 6 sph — голова Богині й планетні сфери (сім планет); до 7 sph — коси (череп) Богині й зоряне небо Космосу. Парні сфери (2, 4, 6 sph) були жіночими (основними), непарні (1, 3, 5, 7 sph) — чоловічими (неосновними), останні часто випускались, і Богиня та Космос набували вигляду тричленної структури. Завдяки ототожненню Тіла Богині й Космосу можна було передавати сфери Космосу через зображення частин Тіла Богині (Причепій, 2018, с. 23–45).

Восьмичленна структура. Крім семичленної структури, в символіці та орнаментах значне місце посідала восьмичленна структура. Семичленна



Лл. 5.



Лл. 6.

передавала вертикальний вимір Космосу. Моделлю її може бути, наприклад, триповерховий будинок, у якому три житлові приміщення передають жіночі сфери (сфери богинь), а чотири площини (підлоги й стелі), що розділяють їх, — чоловічі (сфери богів). На відміну від семичленної, восьмичленна структура передавала цикли. А цикли (круги) природніше передаються чотирма або ж вісьмома символами (божествами). Прообразом такої структури може бути круглий дім з чотирма житловими приміщеннями (парадними). Ці приміщення символізують чотирьох богинь, а перестінки між ними — четвірку богів. Виникає питання, звідки взялась четверта богиня, якщо в первісній сімці була тільки трійка богинь? У вертикальній моделі Космосу Велика Богиня ділилась на сімку божеств. Ця сімка божеств (від ніг до голови), якщо їх скласти разом, утворювала восьмого члена пантеону — саму Велику Богиню. Звідси походить рівність сімки й вісімки в первісній міфології (7=8). Де є сімка (божеств), там присутня і вісімка — Велика Богиня. (До речі, ця близькість сімки й вісімки зафіксована в українській та російській мовах — «ві-сім» буквально значить присутність вісімки в сімці. Це саме в російській — «во-сємь»). Для передачі циклу сімка перетворювалась на вісімку: восьмий член (Велика Богиня), який потенційно був присутній у сімці, набував актуальної присутності. Сімка ставала вісімкою. Велика Богиня, що зливалась з сімкою божеств, відокремлювалась від неї і фігурувала як восьме божество. Восьме божество в круго-

вій моделі Космосу було потрібне для позначення симетричного поділу круга.

Восьмичленна структура стала широко застосовуватись в орнаментах гончарних виробів неоліту й пізніших епох. Космос на цих виробах набував умовно об'ємного характеру. Він передавався круглими смугами, які по вертикалі розташовувались одна над іншою на горщику. Вертикальне розташування смуг передавало порядок розміщення сфер Космосу, а круглість смуг надавала можливість виражати чотири просторові орієнтири: північ — південь, захід — схід. Крім цього, на круглій смузі можна було передавати цикли планет, розбивши їх на чотири чи вісім фаз. Унаслідок цього на горщиках за допомогою круглих смуг, розміщених по вертикалі, можна було передавати сім сфер Космосу (від підземних вод до неба) і водночас через поділ сфер виражати просторові та часові орієнтири.

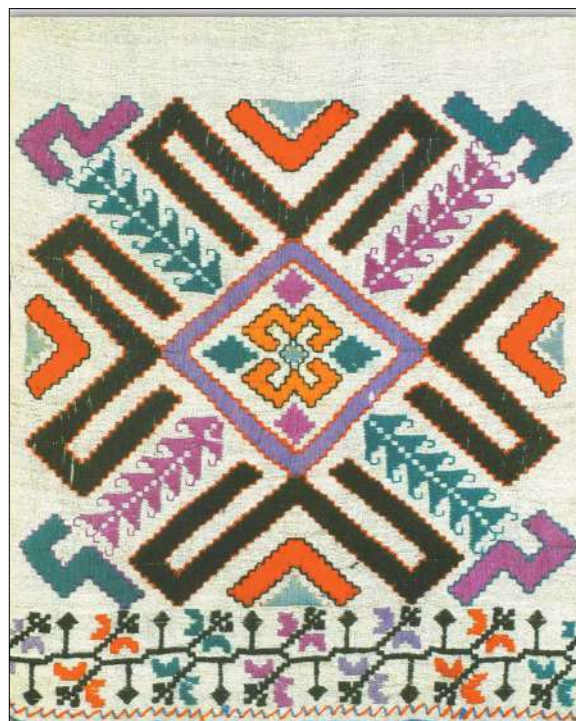
Очевидно, поширення такого умовно об'ємного типу моделювання Космосу в орнаментах на гончарних виробах зумовило перенесення цієї моделі й на площинні орнаменти, зокрема орнаменти у вишивці. Якщо спроектувати три жіночі смуги (чотири чоловічі сфери, як привило, випускались) з горщика на площину, то вони матимуть вигляд трьох концентричних кругів, які можна трансформувати в ромби. Звідси, на наш погляд, походить чотири- й восьмичленна структура, у якій ромб у центрі виражає підземелля, а чотири символи на периферії — сферу життя. (Третя сфера — небеса — часто взагалі відсутня).

4/8-членні структури в архаїчній символіці.
Чотири- і восьмичленні структури, які є предметом нашого дослідження, зустрічаються вже в символіці на трипільських артефактах. Вони переконливо свідчать про те, що вісімка символізувала вісім божеств первісного пантеону, а четвірка представляла його жіночий склад (у цьому випадку боги-чоловіки не брались до уваги). Так, на цій трипільській мисці (іл. 1) по кругу розміщена вісімка образів, за якими, на наш погляд, прихована вісімка божеств. Це один із небагатьох випадків, коли вісімка має антропоморфну подоби. Боги зображені у вигляді облич. Чоловічі особи можна ідентифікувати по ротах, що мають вигляд місяця-серпика, який є чоловічим символом. Він іноді фігурує замість рогів бика. Останній у архаїчній символіці втілював чоловіче божество. Облич з ротом-місяцем чотири, і на вигляд вони однакові.

Образи богів перемежовані фігурами іншого типу. Дві, що позначені хвилястими лініями, розташовані навпроти одна одної. Іншу пару богинь утворює подібна фігура без хвилястих ліній і розташований навпроти неї видовжений ромб. Ромб, включений у цю четвірку символів, є додатковим аргументом для ідентифікації цієї четвірки як богинь. Ромбом, як правило, позначали богинь. Логічно допустити, що ромбом (відмінним від інших образів символом) позначена Велика Богиня. Три інші — її умовні Дочки.

Цю ж вісімку представлено на мисці (іл. 2; 4 тис. до н. е.) з с. Кошелівка. Тут восьмичленна структура передана чотирма променями хреста, на яких розміщені місяці-серпика, і чотирма фігурами, що розміщені між променями. Останні дещо нагадують фігури з попередньої миски, але вони однакові й менш виразні. Виходячи з ідентифікації місяця-серпика як символу богів чоловічої статті, ми вважаємо, що промені хреста символізують богів, а фігури між променями — богинь.

Вісімку богів зображено й на мисці з с. Раковці (іл. 3). Тут чотири великі овали, що перехрещені косими хрестами, перемежовані чотирма малими фігурками з крапками — «очима». Цікаво й те, що великі овали діляться на свої менші вісімки. Це свідчить, що вони є символами богинь. (У первісній міфології кожна з богинь могла ділитись на вісімку божеств меншого рангу). Отже, у трипільській символіці вісімка символів, що розміщені по периметру круглих виробів чітко ділиться на дві



Іл. 7.

четвірки, і є достатньо підстав для ідентифікації одних як символів богинь, інших — богів.

Про існування культу вісімки божеств в неолітичних культурах Старої Європи свідчать і фігурки, які археологи знаходять у модельках святилищ. В одному з них (Греція, Larisa, Thessaly; поч. 5 тис. до н. е.), яке складалось із двох камер, знаходилося вісім фігурок. Ось як описує їх М. Гімбутас (2001):

«Найбільша фігурка в лівій камері святилища (імовірно головна Богиня) була акуратно помічена трьома лініями між грудьми й на обличчі та шевроном на спині. Три інші, дещо менші фігурки (нижчі в ієрархії?) були позначені так само. Решта погано збереглась, але очевидно належала до цієї ж категорії» (р. 89).

Вона також зазначає, що в лівій камері разом з Богинею знаходилась мала фігурка.

Прикметним є те, що кількість фігурок в обох камерах вісім. Варто вважати, що найбільша фігурка уособлює Велику Богиню, а три дещо менші, помічені такими ж символами фігурки, є богинями 2, 4, 6 sph. Очевидно й те, що фігурка, яка знаходилась в окремій камері з Богинею, є богом 7 sph. Бог зоряного неба (7 sph) разом з Великою Богинею є



Лл. 8.



Лл. 9.

батьками інших членів первісного пантеону. Також є підстави вважати, що чотири фігурки (включно з богом 7 sph), що погано збереглись, були богами-чоловіками. Характерним є те, що погано збереглись саме чоловічі фігурки. Нехтування символами, що позначали богів-чоловіків, як і неякісне формування фігурок богів свідчить про панування культу Богині. У цілому варто відзначити, що й кількість богів у святилищі, і їхній розподіл на групи цілком відповідають концепції 1 + 7 богів, яка склалась на основі інтерпретації символів.

Інтерпретація чотиричленної структури А. Голаном. Символам з чотиричленною структурою на археологічних артефактах приділив значну увагу відомий дослідник А. Голан. У його книзі «Міф і символ» міститься низка зображень таких структур. Ми відібрали ті, що відносяться до неолітичної доби (іл. 4, 5, 6). Прикметно, що деякі з них містять ромби і квадрати в центрі.

Оскільки символи в цих структурах часто утворюють фігури, що мають вигляд хреста, то А. Голан (1994, с. 104) ідентифікує їх як хрести. Дослідник зазначає:

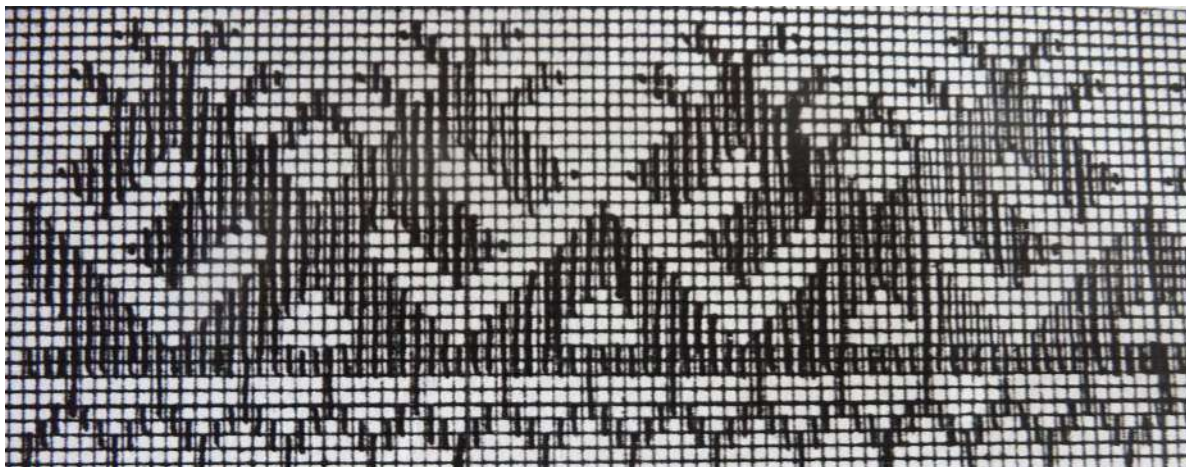
«Матеріали епохи неоліту містять велику кількість хрестів, а також надають дані для того, щоб трактувати хрест як знак чотирьох головних напрямів горизонту...»

Водночас він визнає, що такі уявлення мали під собою міфологічний підтекст:

«Поняття "чотири сторони світу" для людей давніх епох, — пише він, — не було виразом просто орієнтуючих напрямів; воно пов'язувалось з фантастичними уявленнями про будову світу. За давньоєгипетськими мі-

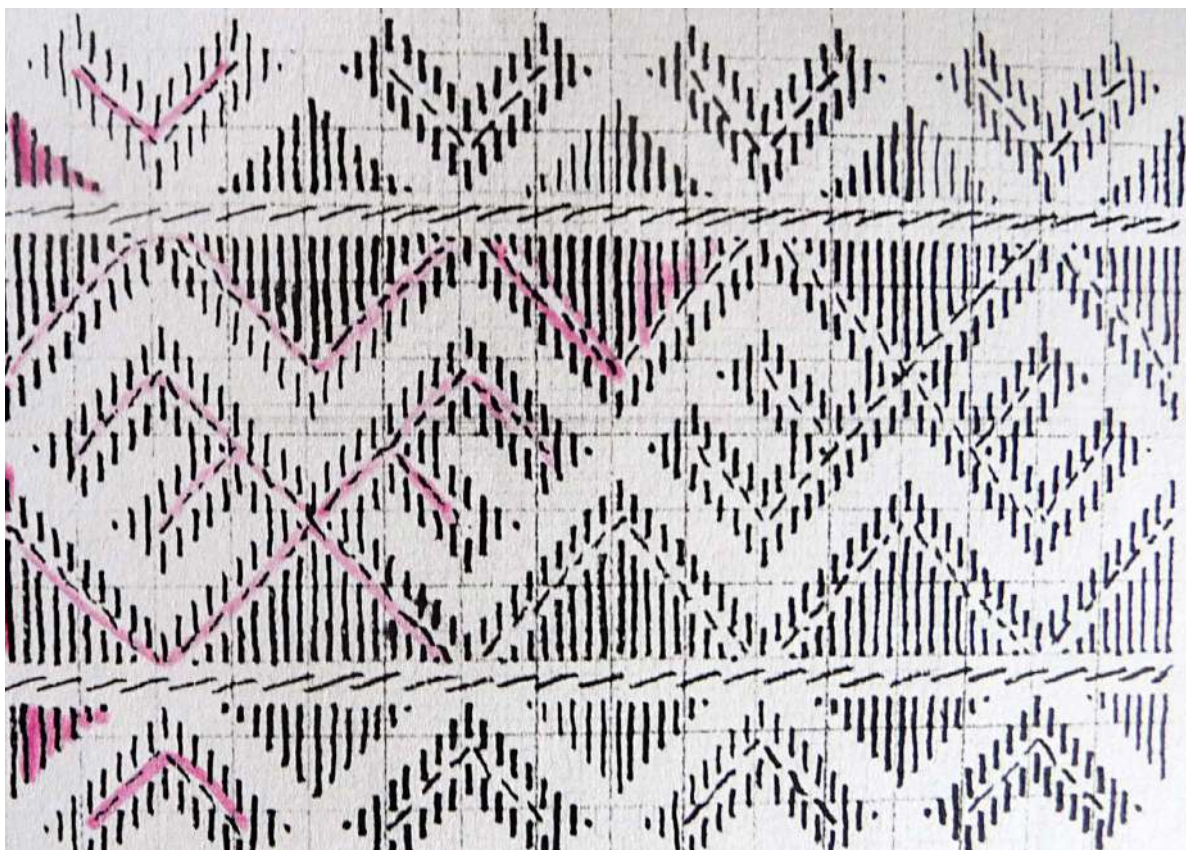
фами, у бога неба Гора було чотири сини, які іноді йменувались "чотирма стовпами світу"... У міфології майя небо спирається на чотири кутові стовпи (крім п'ятого, що знаходиться в центрі)» (там само).

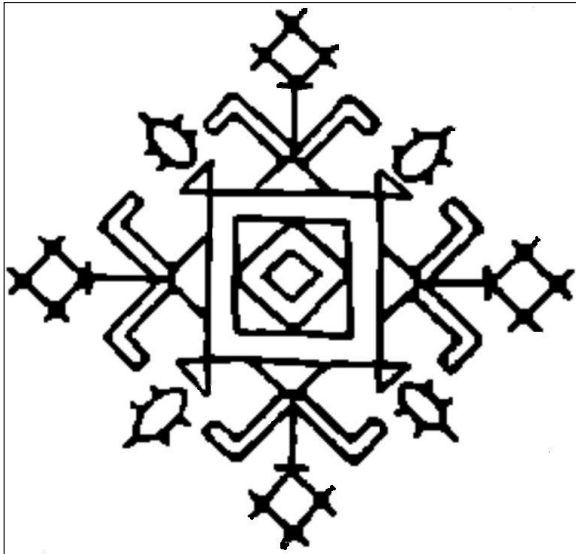
А. Голан, отже, зводить семантику символів, що входять до складу чотиричленних структур (тобто хреста) до передачі чотирьох напрямів горизонту і, хоча він висловлює думку про зв'язок чотирьох напрямів з божествами, але божества не приймаються до уваги під час тлумачення ним цих структур. На наш погляд, така інтерпретація збіднює їхній зміст. Автор, зокрема, не звертає уваги на ромби й чотирикутники (часто концентричні), що розміщені в центрі. На противагу до такого підходу ми вбачаємо в цих структурах модель Космосу, яка передає не тільки чотири просторові напрями, а й поділ його на сфери — небеса, які символізують ромб або концентричні квадрати в центрі, і землю, що розміщена на периферії. (У символіці Малої Азії круги чи ромби на периферії передавали землю, а ці самі фігури в центрі символізували небеса). За символами хрестоподібної структури, на наш погляд, прихована четвірка божеств (у чотиричленній структурі це божества жіночого роду), які передають Космос. Так, на іл. 6, на наш погляд, схематично зображені чотири жіночі фігурки, голови яких спрямовані до центру, а нижні частини тулуба на периферію. Ромбик у центрі передає злиті в єдине чотири голівки богинь, що символізують небеса, а периферія символізує землю. (У трипільців є керамічні вироби, у яких чотири богині стоять по колу, а їхні голови злилися в суцільну посудину, що символізує небо). На іл. 4 і 5 в центрі розміщено концентричні прямокутники, що символізують поділ неба на сімку або трійку небес. Це ще один

*Лл. 10.*

аргумент на користь думки, що в центрі цих структур знаходяться небеса, оскільки концентричними кругами чи ромбами часто позначали небесні сфери. Отже, ці структури символів постають не просто як позначення чотирьох сторін горизонту, а як

схематична картина Космосу (від землі до небес), що передана за допомогою чотирьох богинь. Вони могли позначати й просторові орієнтири, але це було похідне їхнє значення, яке, ймовірно, пізніше могло стати домінантним. Однак у первісній сим-

*Лл. 11.*

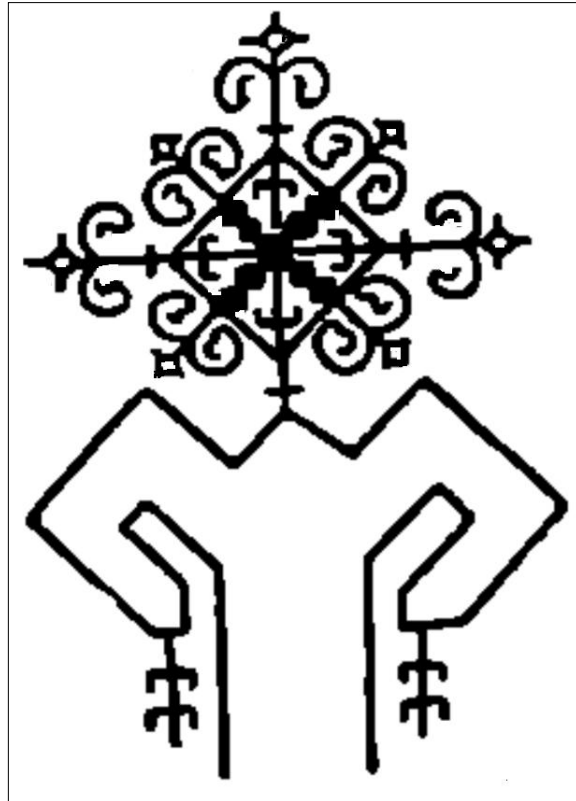


Іл. 12.

воліці чотири богині (й утворена ними структура), розміщені по колу, символізували, насамперед, об'ємний Космос.

Восьмичленні структури (4 чоловічих і 4 жіночих символи) в орнаментах. Сформувавшись в архаїчній символіці чотири- й восьмичленні структури трансформувались в орнаментах. Подібні структури з ромбом у центрі досить поширені в орнаментах жіночих сорочок Поділля. Як уже було зазначено, чотири- й восьмичленна структура передавала круговий Космос. Правда, на відміну від архаїчної символіки, у якій небо зображалось у центрі, а земля на периферії, у вишивці центральний ромб, як правило, символізує землю (підземелля), а периферія — сферу життя і небеса.

Прикладом восьмичленної структури з ромбом у центрі може бути орнамент подільського рушника з с. Дмитрашківка (іл. 7, Вінниччина). Тут у центрі структури зображено ромб (підземелля). Очевидно, фігурки в ромбові, судячи з ромбиків-голівків, їх мало бути чотири, символізують чотирьох богинь підземелля за умови, що четвірка богів випущена. (У структурах, що передавали об'ємну модель Космосу, кожна з жіночих сфер — підземелля, сфера життя і небеса ділились на четвірку або вісімку членів-божеств). По периметру ромба розміщена восьмичленна структура. Вона складається з чотирьох променів, утворених з шевронів, що відходять від боків ромба. Шеврони, як правило, символізують богів-чоловіків. Звідси виснову-



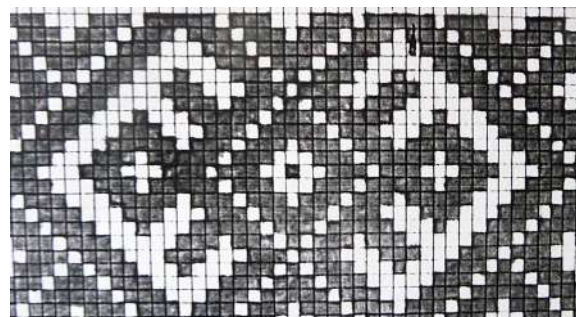
Іл. 13.

ється, що чотири фігури, розташовані по прямому хресту, можуть позначати богинь. Ці фігури складаються з ромба (підземелля) внизу, з «крючків», що відходять від кутів ромба, яких у народі (Селівачов, 2005, с. 197; Кара-Васильєва, 1983, с. 65) називають «баранячими різжками» або «оленячими рогами», і шевронів з трикутниками, що розміщені між «різжками». На наш погляд, ці символи — ромб внизу, «баранячі різжки» й трикутник між ними — разом узяті складають богиню. (Шеврон нижче трикутника — чоловічий символ, що в такому випадку позначає шию богині, ми не приймаємо до уваги, на інших подібних орнаментах він відсутній). Ромб є сідницею, «баранячі різжки» передають умовні руки богині в позі «руки в боки» (про правомірність такої ідентифікації мова йтиме пізніше) і трикутник між ними (на інших візерунках цього типу (іл. 8) замість трикутника по горизонталі містяться ромбики) — голову. Це богиня сфери життя (4 sph) Космосу.

Варто відзначити специфіку конституювання жіночої фігурки (богині) цієї сфери. Окремо зображена богиня, як правило, передавалась трьома



Лл. 14.



Лл. 15.

ромбами (ромб-сідниці, ромб-живіт і ромб-голова), що символізують три жіночі сфери Космосу, а в цьому випадку фігурка богині повинна передавати другу жіночу сферу — сферу життя. Вона, отже, має складатися з двох ромбів — нижнього ромба (сідниць — підземелля) і верхнього ромба (у цьому випадку трикутника), який тут символізує голову. Незвичність конструювання богині цієї сфери полягає в тому, що жіночу фігуру варто утворити з двох ромбів, тоді як за правилом вона повинна складатися із трьох ромбів. За цих обставин для надання богині антропоморфної подоби важлива роль відводилась умовним рукам. Звідси наявність умовних рук під час конституювання богинь цього типу й різних поз богині в орнаментах, які формувались за допомогою рук. Розглянемо деякі з цих поз богинь, що утворені за допомогою умовних рук в орнаментах вишивки Поділля.

Чотиричленна структура з богинями в позі «руки в боки». Чотиричленні структури утворилися із восьмичленних внаслідок ігнорування чотирьох чоловічих символів, що перемежували жіночі. Один з найпоширеніших варіантів цієї структури включає ромб, розміщений у центрі, від чотирьох кутів якого відходять «баранячі ріжки». Таку структуру можна бачити на середній смузці вставки цієї сорочки (іл. 8, с. Голубече, Вінниччина). Для нас у цьому орнаменті важливим є те, що між «ріжками», розташованими по горизонталі, містяться ромбики — «голівки» богинь. Це свідчить про те, що й у вертикальних фігурок трикутники заміщують ромби-голівки. Ромб у центрі цієї структури символізує підземелля, чотири богині, утворені зі спільного ромба в центрі та «баранячих ріжок» і ромба (трикутника) між ними, символізують богинь сфери життя.

Існує варіант цієї структури (іл. 9), у якому

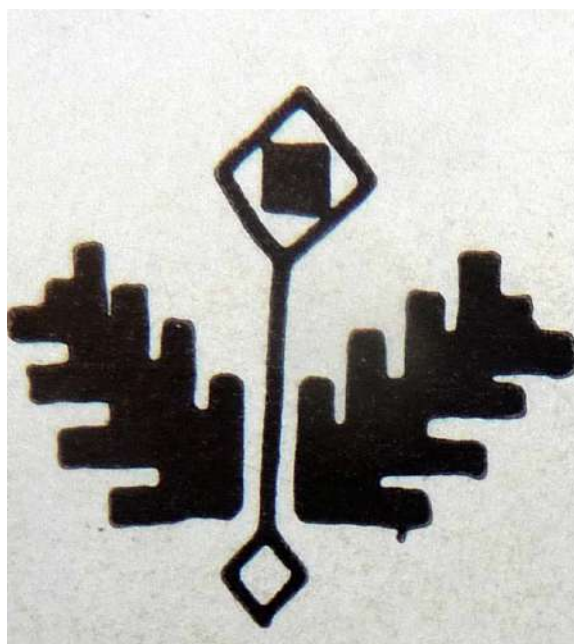
кожна з умовних рук складається з подвоєних «ріжок». Так, на наш погляд, підкреслено те, що це образ «богині-оленя» (символом, подібним до латинської літери F, в орнаментах позначали «богиню-оленя» (Причепій, 2019)). У цій структурі цікаво те, що середній ромб, що символізує сферу підземелля, також поділений на чотиричленну структуру, тобто передає четвірку богинь цієї сфери. Інший важливий момент — різна спрямованість «ріг-рук» відносно голівки-ромбика, що розміщений між ними: вертикальні (верхні й нижні) «роги-руки» спрямовані від ромбика, горизонтальні до ромбика. На наш погляд, вертикальні фігурки передають позу богині «руки в боки», а руки горизонтальних фігурок утворюють умовне «серце» (про нього мова йтиме пізніше).

Цікаво, що образ «богині-оленя» з чотиричленної структури зустрічається і як окремий орнамент (іл. 10, Східне Поділля). Основними складовими цього образу є ромб-голівка, розміщений у верхів'ї перетину «ріг», і сідниці — трикутник, розміщений при перетині «ріг» внизу, а також дві умовні руки, які утворені з «рогів». Дещо відмінний варіант цього образу представлений в уставці (іл. 11, Вінниччина). Ми умисно зупинились на цих образах. Якщо вони наявні в чотиричленній структурі й зустрічаються як окремі образи, то це свідчить, що наша ідентифікації їх як богинь у чотиричленній структурі має підґрунтя.

Чотиричленна структура з ромбом у центрі й «баранячими ріжками» на периферії символізує дві сфери Космосу — підземелля (ромб у центрі) і сферу життя на периферії. Сфера небес у цій моделі відсутня. Однак існують чотиричленні структури орнаментів, які передають усі три жіночі сфери. Виразним прикладом такої структури може бути цей орнамент з чуваської вишивки (іл. 12, XIX ст.)



Лл. 16.



Лл. 17.

Тут, у центрі, зображені ромб і квадрат, а на периферії чотири/восьмичленна структура, аналогічна до структур з української вишивки. На наш погляд, ромб тут символізує підземелля, квадрат — сферу життя, а чотири жіночі фігурки (ромби голівки й «баранячі ріжки» — руки) передають четвірку богинь небесних сфер. Тут відмінність ромба, квадрата й чотирьох жіночих фігурок покликана передати відмінність трьох жіночих сфер Космосу. Ми навели цей приклад з чуваської вишивки зі статті А. К. Амброза, щоб продемонструвати слушність нашої концепції, згідно з якою чотири/восьмичленна структура передає сфери Космосу. Інший приклад з цієї ж статті (взятий з російської вишивки — іл. 13) підтверджує нашу здогадку про те, що за «баранячими ріжками» приховуються руки богині. У цій антропоморфній фігурці рукам надана форма «баранячих ріжок». Ромб-голова богині тут, як і на чуваському орнаменті, передає три жіночі сфери, кожна з яких представлена чотирма богинями. Так передано три основні небесні сфери, кожна з яких поділена на четвірку богинь. Образ очевидно символізує богиню неба, оскільки ромб розміщений на голові.

Чотиричленна структура з богинями в позі «оранта». Інший варіант чотиричленної структури з ромбом у центрі можна бачити на уставці

цієї сорочки зі Східного Поділля (іл. 14). Тут, у великому ромбові, розміщена фігурка, яку в народі називають «восьмиріжкою». У центрі останньої міститься ромбик, від кутів якого відходить вісім променів. На периферії між чотирма парами променів розміщені чотири ромбики. Структура з ромбиком у центрі й чотирма ромбиками на периферії аналогічна до попередньої структури з чотирма фігурками в позі «руки в боки». Ми вважаємо, що ромбики на периферії, як і в попередній структурі, символізують голівки богинь сфери життя, а ромб у центрі — їхні сідниці і сферу підземелля. Відмінність властива лише умовним рукам, які не загнуті «крючками». Засновуючись на тому, що аналогічні промені з «крючками» раніше були ідентифіковані як «руки в боки», прями промені ми визначили як руки, підняті вгору (до голови богині). Позу богині з піднятими вгору руками прийнято називати «оранта» (лат. «та, що молиться»). У цій структурі, як і в попередній, ромбик у центрі символізує підземелля, чотири ромбики на периферії — сферу життя. Однак, на відміну від попередньої, ця структура включена у великий ромб. Він, очевидно, символізує третю жіночу сферу Космосу — неба. Таким чином, великий ромб з «восьмиріжкою» символізує всі три сфери Космосу. Розглянута чотиричленна структура («восьмиріжка») є однією з



Лл. 18.

найпоширеніших в українській народній вишивці. Варто однак зазначити, що вона існує у варіанті, коли чотири периферійні ромбики відсутні. Ми схильні вважати, що це спрощений варіант структури з ромбиками. Структура без ромбиків на периферії втрачає сенс.

Яскравий зразок пози «оранта» можна бачити на уставці жіночої сорочки з Волині (іл. 15). Тут, у середині великого ромба, по горизонталі розташовані три ромби, середній з яких більший від крайніх. Середній ромб є спільною сідницею (підземеллям), а два крайніх — головами богинь сфери життя. Очевидно, що промені з обох боків від «голівок» символізують руки в позі «оранта». Імовірно й по вертикальній лінії зображені дві богині в позі «оранта», але тут ромбик-голова усічений і умовні руки передані не так виразно.

Структура з чотирьох богинь у позі «оранта» й ромбом у центрі, на наш погляд, може бути ключем для інтерпретації цього орнаменту подільського рушника (іл. 16). Концентричні ромби в центрі очевидно передають семичленну структуру підземелля. Від кутів ромба в чотири боки відходять фігури,



Лл. 19.

що завершуються восьмикутною зіркою. Вона, як і ромб, може передавати голову Богині. Між ромбом і зіркою розміщені два з'єднані кружочки (чи ромбики?). Їхнє середнє місце між зіркою — головою і ромбом-сідницями, а також їхня сполученість дають підставу ідентифікувати їх як груди богині. По обидва боки від зірки йдуть дві умовні гілки, що очевидно символізують руки богині в позі «оранта». Тут, на відміну від образів богині на орнаментах сорочок, які склалися з двох жіночих символів (ромбика-сідниць і ромбика-голови), присутні три основні складові, з яких конституюється образ Богині-Космосу: ромб у центрі символізує підземелля і сідниця Богині, два сполучені символи передають умовні груди і сферу життя та восьмикутна зірка символізує голову й небеса.

Мотив «оранта» досить поширений в українській народній вишивці. У полтавській вишивці (Кара-Васильєва, 1983) образи цього типу фігурують під назвою «ляльки» або «п'яні баби» (с. 64, іл. 21–26). Деякі з цих образів (іл. 17, 18) утворені за правилами, згідно з якими конституювалась богиня в позі «оранта». Вони складаються з ромбика внизу (сідниця) і ромбика-голівки, а також умовних рук (гілок-ріг), спрямованих догори. Варте уваги й те, що ці образи, які мало подібні до людини, носять назви, які стосуються жінки. Ці назви очевидно є відлунням у народній пам'яті того, що за ними приховані давні богині. І якщо ми зараз на основі знання символіки реконструюємо їх як образи богинь, то ці назви є дотичним свідченням правильності нашої реконструкції.



Лл. 20.

У цілому можна сказати, що чотиричленна структура з богинею в позі «оранта» конституюється за тим же правилом, що й структура з богинею «руки в боки». Відмінність стосується тільки символів, що передають руки.

Чотири богині в позі «руки в боки» й чотири — в позі «оранта». Цікаве поєднання богинь у позах «руки в боки» і «оранта» можна бачити на орнаменті з Житомирщини (іл. 19). Цей орнамент утворений способом поєднання *позитиву* — фігур, утворених кольором ниток, і *негативу* — фігур, утворених білим тлом полотна. Вишитий нитками рисунок (позитив) являє собою четвірку богинь у позі «руки в боки» (чорний ромб у центрі — спільна сідниця, чотири аналогічні ромби на периферії — голівки богинь і «руки в боки», розміщені між ромбами). Фоновий рисунок (негатив) являє собою четвірку богинь у позі «оранта». Білий ромбик, що розміщений у середині чорного ромба в центрі, представляє спільні сідниці білих фігурок. Такі самі ромбики в периферійних ромбах — голівки й білі промені, що проступають між «руками в боки», передають руки в позі «оранта». Цей орнамент можна інтерпретувати таким чином, що богиня в позі «оранта» є проявом богині «руки в боки», і навпаки. (У будь-якому разі присутність

«теологічної» ідеї єдності богинь цих двох поз виглядає природною).

Для нас у цьому орнаменті важливим є поєднання в чотиричленній структурі богині з «баранячими ріжками» й богині в позі «орната». Якщо взяти до уваги, що «баранячі ріжки» часто трактують як роги оленя, а ці роги були визначені нами (Причепій, 2019) як характерна риса «богині-оленя», то такий орнамент можна розглядати як поєднання «богині-оленя» і богині в позі «оранта». У зв'язку з цим цікаво порівняти цей орнамент із рисунком з архаїчної Греції. На ньому зображена жінка, побіля якої розміщено двоє дітей (очевидно дочок) і двоє звірів (іл. 20). П'ятірка цих істот очевидно є трансформованою сімкою первісних божеств. Жінка-Матір є Великою Богинею. Від її голови відходять роги (вона, отже, є «богиня-олень»), і її руки зображені в позі «оранта». Мимоволі виникає думка, що між архаїчним малюнком Богині з Греції і орнаментом з Поділля існує певна спорідненість.

Богиня з руками в позі «сердечка». До орнаментів з ромбом у центрі й чотиричленною структурою на периферії належить також орнамент, у якому умовні руки, що підняті вгору й спрямовані до голови, утворюють фігуру, що має вигляд «сер-



Іл. 21.

дечка». Цю фігуру можна бачити на орнаменті подільського рушника (іл. 21), де від кутів ромба-підземелля в чотири боки відходять умовні руки, які загнуті до середини. Про те, що це умовні руки, ми висновуємо за аналогією з попередніми структурами такого типу, у яких від кутів ромба відходили «крючки»-руки. У цьому орнаменті замість ромба-голівки, що розміщувався між «руками», зображена жіноча фігурка. Однак це не змінює семантики цієї структури, оскільки ромбик і жіноча фігурка позначають одне й те саме — богиню сфери життя (другу богиню на периферії від центрального ром-

ба-підземелля). Імовірно, до цього типу відносяться і горизонтальні фігури з раніше розглянутого орнаменту (іл. 9), де до голови спрямовані здвоєні крюки «ріг»-рук.

Цікаву думку з приводу фігури «сердечка» висловив А. Голан:

«...Нинішній графічний символ любові у вигляді серця пронизаного стрілою, має досить давнє походження: серцеподібний елемент — це жіночі стегна, а стріла — це фал. Таким чином "серце, пронизане стрілою" символізувало спочатку не духовне почуття любові, а ті-



Лл. 22.

лесний зв'язок бога й богині, що забезпечував життя природі» (с. 169).

Аналогічну думку стосовно жіночих фігурок, руки яких над головою утворюють сердечко, висловила М. Гімбутас. Стосовно іл. 22 вона зазначає:

«Зображення танцюючих фігурок, подібних до пісочних годинників з руками над головами в супроводі голих чоловіків-самців, були знайдені в печері Магурата в північно-західній Болгарії (4500–4000 р. до н. е.). ... Деякі автори розглядають ці фігури як "траурні", що, на мій погляд, не відображає їхнього реального значення. ... Вони свідчать про енергетику ритуалу регенерації, а не плачу й голосіння» (р. 242).

Пояс на талії фігурок вона трактує, як пояс незайманості. Якщо взяти думку А. Голана, що фігура, утворена руками, символізує стегна жінки, тоді інтерпретація М. Гімбутас виглядає досить слуш-

ною. Не заперечуємо, що ця сама ідея притаманна й орнаментальним фігурам з «сердечком».

Що стосується семантики вирізнених «поз» богинь («руки в боки», «оранта», «сердечко»), то вона автору не до кінця зрозуміла. Ми схильні вважати, що таким способом передавалася відмінність чотирьох богинь первісного пантеону — Великої Богині й трьох дочок. Богиня з руками у формі «сердечка» очевидно є богинею 2 sph (підземелля і сідниці-вувли Великої Богині). Така інтерпретація збігається з думками А. Голана й М. Гімбутас стосовно цього символу. Богиня в позі «руки в боки» радше за все є грізною богинею (6 sph), що втілювала голову, виявом якої в грецькій міфології була Афіна. Важче визначитись з богинею в позі «оранта». Нею може бути Велика Богиня, яка позначалася косим хрестом. (У цій позі промені між ромбом-сідницею і ромбиком-головою утворюють косий хрест). Фігура з архаїчної Греції (іл. 20), яку ми ідентифікували як велику Богиню, мала руки в позі «оранта». У такому випадку не з'ясовано за-

лишається поза, якою позначалась богиня живота й грудей (4 sph).

Опосередковано про правдоподібність запропонованої інтерпретації свідчить певна збіжність «поз» богинь з дамами в картах Таро. Раніше (Причепій, 2018, с. 121) ми висловили здогадку, що чотири богині праміфу знайшли своє відображення в картах Таро, де вони виступають у вигляді чотирьох дам різної масті (чирва, бубен, піка й хрест). Богині з руками у формі «сердечка» відповідає дама чирва, богині в позі «руки в боки» — дама піка. Її символ (піка) на деяких зображеннях цілком збігається з формою рук цієї богині. Символ Великої Богині (косий хрест) подібний до символу дами хрест. Не виявленою залишилась «поза» богині 4 sph, якій у картах Таро відповідала дама бубен (ромб).

Наша думка, згідно з якою за «позами» богинь приховуються чотири богині первісного пантеону, потребує ще додаткового дослідження. Якщо ж вдасться підтвердити цю здогадку, то вона означатиме важливий крок у проникненні в семантику орнаментів, оскільки умовні руки, що

позначають «пози» богинь, відіграють у них значну роль.

Висновки. На основі аналізу архаїчної символіки було показано, що за восьмичленною структурою приховується четвірка богинь і четвірка богів первісної міфології, а за чотиричленною — четвірка богинь. Виходячи з цього, чотиричленну структуру орнаментів з ромбом у центрі було ідентифіковано як кругову модель Космосу, у якій ромб символізує підземелля (сідниці богині), а чотири символи (ромбики) на периферії передають сферу життя (і голівки богинь). Ідентифікація ромба в центрі як сідниць богині, а ромбиків на периферії як голівок дозволила вбачати в символах, що розташовані між ними (у «баранячих ріжках», «сердечку» й прямих променях), умовні руки богині. Різні форми рук були кваліфіковані як чинники, що конституюють різні «пози» богинь — «руки в боки», оранта і «сердечко». Автор висловив здогадку, що «пози» богинь можуть символізувати богинь первісного пантеону. Ми вважаємо, що їхнє дослідження відкриває шлях для проникнення в семантику низки орнаментів.

Література:

- Амброз, А. К. (1965). Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками»). *Советская археология*, № 3.
- Булгакова-Ситник, Л. (2005). *Подільська народна вишивка. Етнографічний аспект* (з іл.). О. Козакевич (ред.). Львів: Інститут народознавства НАН України.
- Голан, А. (1994). *Миф и символ*. 2-е изд. Москва: Русслит.
- Кара-Васильєва, Т. В. (1983). *Полтавська народна вишивка*. Київ: Наукова думка.
- Причепій, Є. М. (2018). *Богиня-Космос і сімка божеств первісних міфологічних уявлень*. Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Причепій, Є. М. (2019). Образ «богині оленя» в геометричних орнаментах жіночих сорочок Поділля. (С. 110–127). *Культурологічна думка*, 16. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.110-127>
- Причепій, Є. М. (2020). Ромб і косий хрест у архаїчній символіці й народних геометричних орнаментах. (С. 116–129). *Культурологічна думка*, 17. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.116-129>
- Селівачов, М. (2005). *Лексикон української орнаментики*. Київ: Ант. 399 с., з іл.
- Фролов, Б. А. (1981). *О чем рассказала сибирская мадонна*. Москва: Знание.
- Gimbutas, M. (February, 2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson. Fig. 7, 11, 12.

References:

- Ambroz, A. K. (1965). Rannezemledelcheskii kultovyi simvol ("romb s kriuchkami") [Early agricultural cult symbol ("rhombus with hooks")]. *Sovetskaia arkheologia*, № 3. (in Russian)
- Bulhakova-Sytnyk, L. (2005). *Podilska narodna vyshyvka: Etnohrafichnyi aspekt [Podoian Folk Embroidery:*

- Ethnographic Aspect*. O. Kozakevych (Ed.). Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. (in Ukrainian)
- Golan, A. (1994). *Mifi i simvol [Myth and Symbol]*. 2nd edition. Moscow: Russlit. (in Russian)
- Kara-Vasyliieva, T. V. (1983). *Poltavska narodna vyshyvka [Poltava Folk Embroidery]*. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
- Prychepii, Ye. (2018). *Bohynia-Kosmos i simka bozhestv u pervisnykh mifolohichnykh uiavlenniakh [Goddess-Cosmos and the seven deities of primitive mythological ideas]*. Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. (in Ukrainian)
- Prychepii, Ye. (2019). Obraz «bohyni olenia» v heometrychnykh ornamentakh zhinochykh sorochoch Podillia [The image of the "deer goddess" in the geometric ornaments of women's shirts of Podillya]. (P. 110–127). *The Culturology Ideas*, 16. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2>. 110-127 (in Ukrainian)
- Prychepii, Ye. (2020). Romb i kosyi khrest v arkhainii symbolitsi i narodnykh heometrychnykh ornamentakh [Rhombus and oblique cross in archaic symbolism and folk geometric ornaments]. (P. 116–129). *The Culturology Ideas*, 17. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.116-129> (in Ukrainian)
- Selivachov, M. (2005). *Leksykon ukrainskoi ornamentiuky [Ukrainian Ornamentation Lexicon]*. Kyiv: ANT. (in Ukrainian)
- Frolov, B. A. (1981). O chom rasskazala sibirskaiia madonna. Moscow: Znanie. P. 112. (in Russian)
- Gimbutas, M. (2001, February). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.

Ілюстрації подані за джерелами:

- Амброз, А. К. (1965). Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками»). *Советская археология*, № 3.
- Булгакова-Ситник, Л. (2005). *Подільська народна вишивка. Етнографічний аспект* (з іл.). О. Козакевич (ред.). Львів: Інститут народознавства НАН України.
- Голан, А. (1994). *Миф и символ*. 2-е изд. Москва: Русслит, (іл. 4, 6).
- Кара-Васильева, Т. В. (1983). *Полтавська народна вишивка*. Київ: Наукова думка.
- Мицик, В. Ф. (2006). *Священна країна хліборобів*. Київ: Такі справи. 264 с.: іл.
- Причепій, С. М., & Причепій, Т. І. (2007). *Вишивка Східного Поділля* (з іл.). Київ: Родовід, (іл. 22, 23).
- Причепій, С. М. *Архів автора*.
- Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson, (fig. 2, 11, 12).

Illustrations taken from books:

- Ambroz, A. K. (1965). Rannezemledelcheskii kultovyi simvol ("romb s kriuchkami") [Early agricultural cult symbol ("rhombus with hooks")]. *Sovetskaia arkheologia*, № 3. (in Russian)
- Bulhakova-Sytnyk, L. (2005). *Podilska narodna vyshyvka: Etnografichnyi aspekt [Podoian Folk Embroidery: Ethnographic Aspect]*. O. Kozakevych (Ed.). Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. (in Ukrainian)
- Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson, (fig. 2, 11, 12).
- Golan, A. (1994). *Mifi i simvol [Myth and Symbol]*. 2nd edition. Moscow: Russlit, (in Russian), (fig. 4, 5, 6).
- Kara-Vasyliieva, T. V. (1983). *Poltavska narodna vyshyvka [Poltava Folk Embroidery]*. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
- Mytsyk, V. F. (2006). *Sviashchenna kraina khliborobiv [The sacred land of farmers]*. Kyiv: Taki spravy. 264 p.: il. (in Ukrainian)
- Prychepii, Ye. *Arkhiv avtora [Author's archive]*.
- Prychepii, Ye., & Prychepii, T. (2007). *Vyshyvka Skhidnoho Podilla (z il.) [Embroidery of Eastern Podillia (illustrated)]*. Kyiv: Rodovid. (in Ukrainian)

Yevhen Prychepii

Four- and eight-membered structures with a rhombus in the center in the geometric ornaments of Podillya embroidery

Abstract. The subject of research is the structure of geometric ornaments, in the center of which there is a rhombus, and on the periphery there are eight or four symbols. (figure 7, 8, 14). It is stated in this article that these structures symbolise the Cosmos of the ancient people: rhombus in the centre of structure denotes the dungeon and four (eight) symbols on the periphery denote a certain sphere of life.

Structures with four symbols on the periphery, which are more common in ornaments, denote the four goddesses. The principles of constitution of these goddesses are considered. Their images are formed from two rhombuses—a common rhombus, which denotes the dungeon (or vulva of the goddess), and a separate rhombus-head. The rhombus and rhombuses are connected by symbols, which are popularly called "ram horns" and "hearts". The author identifies them as the "hands" of the goddess and believes that they are used to form the "poses" of the goddesses.

Three ornamental types of goddesses with different poses have been identified: the goddess in the "hands on hips" pose, the goddess in the "oranta" pose, and the goddess with hands in the shape of a "heart". The samples of ornaments, which are inherent in these poses, are considered. The heart-shaped goddess is identified as the vulva goddess, the hands-on-hips goddess as the head goddess, and the oranta goddess as the Great Goddess. It is argued that the study of the "poses" (hand shapes) of conventional figurines of goddesses can open up a new perspective in understanding the semantics of ornaments.

Keywords: structures of ornaments, pose of the goddess, goddess "hands on hips", goddess-"oranta".

УДК 719:353.1 (477)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-2066-8097>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.148-157>

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ОХОРОНИ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ НОВИХ ВИКЛИКІВ СУЧАСНОСТІ

Міщенко

Марина Олексіївна

кандидатка юридичних наук,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України, м. Київ,
mishchenko_m@ukr.net

Maryna Mishchenko

Ph. D. (Law), Institute
for Cultural Research,
National Academy
of Arts of Ukraine, Kyiv,
mishchenko_m@ukr.net

Анотація. У статті проаналізовано особливості охорони об'єктів культурної спадщини різних регіонів України в умовах нових викликів сучасності, зокрема, військового вторгнення росії на територію нашої держави.

Визначено, що в більшості з аналізованих областей кількісний показник пам'яток належить до тих факторів, які впливають на реалізацію та варіативну складову комплексу заходів з охорони культурної спадщини. Водночас велика кількість об'єктів культурної спадщини не є запорукою ефективної реалізації означених заходів уповноваженими органами місцевої влади та належного рівня розвитку пам'яткоохоронної сфери.

Охорона об'єктів культурної спадщини нашої держави в умовах військової інтервенції цілковито залежить від базового критерію — того, у якому регіоні вони знаходяться — умовно «безпечному» чи на тимчасово невідконтрольній території, а також чи є реальна можливість вжити нагальних охоронних заходів. Водночас одним із дієвих способів охорони пам'яток можна вважати їхній «фізичний» захист у межах тих населених пунктів, де для цього наявні необхідні умови.

Варто більш ґрунтовно дослідити ініціативи зарубіжних партнерів щодо оцифрування об'єктів культурної спадщини України. Оскільки названа діяльність спрямована не лише на механічне збереження інформації про них, вона також може сприяти подальшому відновленню пам'яток, пошкоджених в умовах війни.

Ключові слова: охорона культурної спадщини, об'єкти культурної спадщини, пам'ятки національного значення, пам'ятки місцевого значення, охорона об'єктів культурної спадщини.

Постановка проблеми. Беззаперечним є той факт, що наша держава багата на унікальні пам'ятки, водночас кожного року загальне число офіційно облікованих об'єктів культурної спадщини зазнає змін. Означений показник залежить від багатьох факторів, зокрема рівня злагодженості роботи уповноважених органів та посадових осіб, відповідальних за формування та наповнення Державного реєстру нерухомих пам'яток України (далі — Реєстр), загального дотримання норм пам'яткоохоронного законодавства в межах держави, реальної кількості об'єктів культурної спадщини та рівня їхньої збереженості, можливості залучення представників громадськості до реалізації державних програм щодо їхньої охорони тощо.

Разом з цим щоденно зростає число факторів ризику, які

або вже сприяють руйнівному впливу на національне культурне надбання, або найближчим часом, цілком імовірно, можуть становити загрозу не лише для його офіційного статусу, але й фізичного існування як такого.

З урахуванням зазначеного, а також з метою ґрунтовного дослідження сучасного стану та перспектив пам'яткоохоронної діяльності нашої держави, варто зосередити увагу на її регіональних особливостях.

Нині дія галузевого законодавства про охорону культурної спадщини, як і більшості інших нормативно-правових актів, відповідно до Конституції України, обумовлена реалізацією територіального принципу їхньої дії в просторі – вона поширюється на всю територію нашої держави. На підтвердження цього в преамбулі до Закону України «Про охорону культурної спадщини» наголошено на обов'язку держави забезпечувати охорону об'єктів культурної спадщини в межах *усієї її території*. З цього твердження висновується, що всі наявні складові діяльності щодо охорони пам'яток, які закріплено на нормативному рівні, однаковою мірою повинні оприявлюватися в межах кожного регіону України.

Отже, у контексті загальної проблематики, яка виникає у зв'язку з практичним здійсненням пам'яткоохоронної діяльності, варто визначити найбільш результативні методики, які максимально сприятимуть збереженню національних культурних надбань, а їхнє подальше використання буде однією з ланок на шляху до реалізації загальної мети – подальшого об'єднання та розвитку української нації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На цей час публікаційна активність у проблемному полі питань, пов'язаних із дослідженням регіональних особливостей охорони об'єктів культурної спадщини не є значною.

Загалом переважають наукові розвідки стосовно особливостей здійснення державного управління сферою охорони національних пам'яток, зокрема, в контексті адміністративно-територіальної реформи нашої держави. Для прикладу, названу проблематику досліджували Архипова Є., Болбас О., Сухенко С. Також наявний науковий доробок як щодо загальних питань правової охорони об'єктів культурної спадщини, так і особливостей їхньої охорони нормами окремих галузей права в Україні та за її межами (Акуленко В., Кудерська Н., Кулакова Н., Курило Т., Мазур Т.).

Наявні наукові напрацювання в царині історичної генези пам'яткоохоронної діяльності та її

окремих складових, витоків формування охорони пам'яток у межах міст або ж певних регіонів України. Зокрема, у цьому проблемному полі працювали Андрес Г., Бадяк В., Вечерський В., Заремба С., Максим'як Л., Омельчук Б., Прибега Л., Худолей О.

У контексті досліджуваної проблематики варто зосередити увагу на монографії Поливач К. А. «Культурна спадщина та її вплив на розвиток регіонів України». Авторка, власне, розглянула культурну спадщину як відповідний ресурс для суспільства та фактор впливу на соціально-економічний розвиток регіонів. Очевидно, було використано підхід, відповідно до якого першочерговою є саме роль спадщини в процесах становлення окремих регіонів, а не діяльність останніх у контексті її охорони.

Разом із цим, фактично відсутні наукові напрацювання щодо культурологічних аспектів діяльності, пов'язаної з охороною об'єктів культурної спадщини з огляду на дійсний стан національної сфери культури та наявні перспективи її розвитку, а також практичні напрацювання щодо того, як необхідно здійснювати охорону об'єктів культурної спадщини з урахуванням особливостей певних регіонів.

Також не проводились комплексні дослідження з питань охорони об'єктів культурної спадщини України в умовах глобальних викликів сучасності, зокрема, загальносвітової пандемії, реальних загроз техногенного чи природного характеру, збройних конфліктів, що обумовлено відсутністю відповідних практичних напрацювань.

Враховуючи все вищевказане, *метою статті* є дослідження особливостей пам'яткоохоронної діяльності в межах різних регіонів нашої держави шляхом визначення найбільш результативних практик з охорони об'єктів культурної спадщини в умовах нових викликів сучасності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Початково головна ідея статті була пов'язана з тим, щоб з огляду на певні фактори — поширення загальносвітової пандемії, актуалізація інших загроз сучасності (катастрофи природного, техногенного характеру, деструктивне ведення господарської діяльності тощо) та нерівномірного кількісного розподілу об'єктів культурної спадщини в межах країни — дослідити як власне здійснюється охорона національних культурних надбань у різних частинах України, а також визначити відповідні методики, які з практичного боку є більш придатними до використання в умовах обмежених можливостей.

Загалом наративи стосовно теоретичних та

практичних складових діяльності, пов'язаної з охороною об'єктів культурної спадщини, формувалися щонайменше впродовж тридцятирічної історії нашої держави. Разом із цим, від 24 лютого 2022 року, коли розпочалася військова інтервенція росії на територію України, першочерговими стали не лише питання захисту суверенітету та територіальної цілісності, збереження життя і здоров'я, недоторканності та безпеки людей, але й захисту культурної спадщини як невід'ємної складової національної культури та підґрунтя для самовизначення української нації саме *в умовах агресивної війни*. З огляду на це, вектор наукового пошуку було дещо змінено, а саме: його було зміщено в бік розгляду актуальної, а не можливої небезпеки, а також перенесено смислові акценти від кількісного показника пам'яток національного або місцевого значення як визначального фактору для реалізації охоронних заходів у окремих областях до оцінки можливостей здійснювати невідкладну охорону об'єктів культурної спадщини через реальну загрозу.

Загалом змістовий контекст поняття «охорона об'єктів культурної спадщини» на цей час першочергово формується з огляду на норми Закону України «Про охорону культурної спадщини». Зокрема, у його тексті хоча безпосередньо й не міститься відповідна дефініція, однак визначено сутність охорони культурної спадщини. А останню, як висновується зі змісту ст. 1, законодавцем було означено саме як сукупність об'єктів.

Отже, охорона об'єктів культурної спадщини є

«системою правових, організаційних, фінансових, матеріально-технічних, містобудівних, інформаційних та інших заходів з обліку (виявлення, наукове вивчення, класифікація, державна реєстрація) запобігання руйнуванню або заподіяння шкоди, забезпечення захисту, збереження, утримання, відповідного використання, консервації, реставрації, ремонту, реабілітації, пристосування та музеєфікації об'єктів культурної спадщини» (Про охорону культурної спадщини, 2000).

Під час дослідження цього поняття науковці також переважно виходять з того, що воно являє собою поєднання, сукупність певних складових. Зокрема, Кот С. І. визначив охорону пам'яток історії так культури як «комплекс заходів, що здійснюються на державному або громадському рівні...» (Кот, 2010, с. 728).

Разом з цим, наявні наукові публікації, автори яких фактично ототожнюють охорону та збереження названих об'єктів, поєднуючи ці види діяльності: «Процес збереження та охорони культурної спадщини...» (Литовченко, 2014). Уважаємо, що таке поєднання видається не досить доречним, оскільки змістовно охорона включає в себе й реалізацію функцій захисту як такого. Тому, коли йдеться про аналіз складових пам'яток охоронної діяльності, краще відмовитись від ототожнення загальних та спеціальних понять.

Уже неодноразово наголошувалося на тому, що видовий та кількісний склад об'єктів національної культурної спадщини нашої держави, як і їхній матеріально-технічний стан, украй різноманітний. Включно до 23 лютого 2022 року *актуальний перелік* відповідних об'єктів, яким у встановленому порядку було надано статус «пам'ятка місцевого значення» та «пам'ятка національного значення» розміщувався на офіційному сайті Міністерства культури та інформаційної політики України (далі — Міністерство) у розділі «Нерухома культурна спадщина».

Варто зазначити, що на початку календарного року візуальна складова Державного реєстру нерухомих пам'яток України (далі — Реєстр) на вищеназваному ресурсі зазнала змін. Так, якщо попередньо його структура включала в себе «Реєстр пам'яток місцевого значення» та «Реєстр пам'яток національного значення» (*поза те, що законом не передбачено створення означених реєстрів — існує єдиний Державний реєстр нерухомих пам'яток України*), то нині відповідна інтернет-сторінка містить «Перелік пам'яток національного значення» та «Перелік пам'яток місцевого значення», за переходу на кожний з яких, відкривається власне сам перелік, складові якого розміщено в алфавітному порядку відповідно до кількості регіонів України. За натискання на назву кожного на екрані відображається таблиця з опорним набором характеристик об'єкта.

Певним досягненням можна вважати те, що на початковому етапі створенням цифрового реєстру нерухомих культурної спадщини та з метою подальшого моніторингу стану наповнення електронного реєстру нерухомих об'єктів культурної спадщини означений сайт доповнено інтерактивною мапою, де зазначено кількість об'єктів, які вже було внесено до нього.

Ґрунтовне дослідження матеріалів з Реєстру обумовило та актуалізувало потребу вирішення важливих для діяльності, пов'язаної з охороною

пам'яток, питань: чи впливає кількісний показник (мало/багато/немає пам'яток) на її організацію і здійснення, а також чи притаманні їй регіональні особливості та в який спосіб відповідна інформація оприявлюється в публічному просторі, зокрема мережі Інтернет.

Згідно зі ст. 2 Основного закону, наша держава за формою державного устрою є унітарною, а систему адміністративно-територіального устрою України загалом складає 27 регіонів — 24 області, Автономна Республіка Крим, а також міста Київ та Севастополь (Конституція України, 1996). Виходячи з цього, з посиланням на дані Реєстру станом на 14 січня 2022 року, було визначено кількісні показники щодо пам'яток національного та місцевого значення загалом по країні, а також окремо в кожному з регіонів (Схема 1).

Так, загальна кількість пам'яток місцевого значення становила 14511, а пам'яток національного значення відповідно — 1115. Найбільшу кількість пам'яток місцевого значення було офіційно зареєстровано в Сумській (2436), Дніпропетровській (2319), Харківській (2254) та Полтавській (1173) областях, а найменшу — у Миколаївській (6), Рівненській (10) та Волинській (20).

Щодо пам'яток національного значення маємо інші показники, відповідно до яких найбільшу їхню кількість взято на офіційний облік у Автономній Республіці Крим (235), місті Києві (185), Чернігівській (80) та Закарпатській областях (54), а найменшу — у Тернопільській (5), Кіровоградській (6), Запорізькій (12) та Донецькій (14) областях. Варто також виокремити регіони, де кількісне співвідношення обох видів пам'яток приблизно однакове — Закарпатська область (відповідно 44 до 54), місто Севастополь (відповідно 32 і 34) та Черкаська область (відповідно 54 і 41).

Акцентуємо увагу на тому, що проведена розвідка вкотре переконує в тому, що Україна багата на культурну спадщину — не було виявлено жодного регіону, де б пам'ятки були відсутні взагалі.

Поданий кількісний аналіз не можна вважати цілковито достовірним щодо показників з усієї території України, оскільки:

– відсутня фізична можливість здійснювати експертну оцінку та проводити належний облік об'єктів культурної спадщини на тимчасово непідконтрольних територіях;

– уповноважені органи державної влади на місцях не завжди оперативно передають профільному міністерству відомості щодо кількісно-якісних змін у Реєстрі щодо кожного виду пам'яток.

Разом з цим, результати проведеного нами аналізу переважно підтверджуються і даними інших досліджень, які попередньо проводилися різними методиками, зокрема, з метою оцінки культурної спадщини територій у контексті аналізу територіальної диференціації історико-культурного потенціалу об'єктів культурної спадщини.

Так, цілком закономірно було визначено, що

«найвищий рівень насиченості об'єктами культурної спадщини спостерігається у Львівській області й м. Київ, найнижчий — у Донецькій, Запорізькій, Кіровоградській, Луганській та Миколаївській областях» (Поливач, 2012, с. 178).

З огляду на вищезазначені показники, спробуємо вибірково дослідити особливості охорони об'єктів культурної спадщини в регіонах з найбільшою та найменшою кількістю пам'яток.

Насамперед було проведено моніторинг відкритого інформаційного простору, зокрема, щодо пошуку офіційних сайтів або ж будь-яких інших ресурсів, створених спеціально уповноваженими органами з охорони культурної спадщини на місцях.

За результатами було визначено, що більшість відповідних профільних управлінь на рівні області або ж узагалі не мають персональних сайтів для оприявлення інформації про їхню діяльність з охорони пам'яток, або ж, хоч і мають окремі сторінки в загальній структурі сайтів обласних державних адміністрацій, однак їхнє інформаційне наповнення є мінімальним, а подекуди й застарілим, що загалом не сприяє реалізації мети збереження та популяризації культурної спадщини.

Так, на сайті Управління культури Сумської обласної державної адміністрації в розділі «Охорона культурної спадщини» є лише перелік галузевих нормативних актів станом на 2014 рік. Разом із цим, у загальній стрічці нових наявна інформація про те, що певна діяльність з охорони пам'яток у області все ж проводиться — періодично розміщують інформацію про унікальні пам'ятки регіону, проводять тематичні навчально-комунікативні заходи за участі молоді — учнів та студентів, спільно з науково-дослідними установами організовують виставки музейних експонатів тощо.

Інформаційний ресурс Управління культури, туризму, національностей і релігій Дніпропетровської обласної державної адміністрації в межах своєї сторінки — розділ «Об'єкти культурної спадщини» — містить лише перелік об'єктів, за-

тверджених у статусі щойно виявлених (*станом на 3 жовтня 2019 року*). На відміну від цього, Дніпропетровський обласний центр з охорони історико-культурних цінностей не лише активно реалізує заходи, спрямовані на охорону та популяризацію національної культурної спадщини області, а й розміщує відповідну інформацію на своїй персональній сторінці в мережі Facebook. З найбільш актуального — інтерв'ю директорки центру щодо того, які заходи зі збереження культурної спадщини в мовах війни проводять у регіоні, презентація друкованого видання «Пам'ятки історії та культури Кам'янського району», інформування про актуальні зміни в Реєстрі (зокрема включення до нього нових об'єктів), залучення до роботи комітетських слухань у Верховній Раді України з проблематики збереження археологічної спадщини тощо.

У Вінницькій області повноваження органу охорони культурної спадщини делеговано Управлінню містобудування та архітектури Вінницької обласної військової адміністрації, яке фактично стало правонаступником Управління культури і мистецтв Вінницької облдержадміністрації. На його сторінці в розділі «Охорона культурної спадщини» відсутня будь-яка інформація про діяльність в означеній сфері. Сайт його попередника також жодним чином не засвідчує, що установа реалізувала функції з охорони нерухомої культурної спадщини області. А опублікований план роботи за 2021 рік, натомість, демонструє те, що діяльність управління переважно мала іншу мету — підтримка народної творчості та популяризація нематеріальної культурної спадщини.

На рівні багатьох міст інформаційний супровід пам'яткоохоронної діяльності є значно кращим — управління переважно мають окремі сайти чи персональні сторінки, які не лише містять інформацію про локальні пам'ятки національного та місцевого значення, але й власне допомагають оприлюднювати результати діяльності з їхньої охорони. Зокрема, Управління з питань охорони культурної спадщини Дніпропетровської міської ради має нову версію сайту, де відповідальні особи не лише публікують дані про кількісно-видовий склад пам'яток міста, його історію, але й постійно оновлюють інформацію щодо конкретних заходів правового та практичного характеру, спрямованих на охорону об'єктів культурної спадщини.

Місцевою владою Києва також приділяється значна увага охороні пам'яток національного та місцевого значення. На офіційному порталі столиці з-поміж багатьох сервісів є окремий розділ

«Пам'ятки культурної спадщини». Він містить повідомлення про те, як здійснюються заходи з охорони об'єктів культурної спадщини, інтерактивну мапу міста «Звід пам'яток історії та культури» як приватно-державний партнерський проєкт «Захоплюючи Київ», який включає в себе відомості про всі пам'ятки з відповідним статусом, світлини та інший цікавий контент про історію міста, а також інформаційну базу пам'яток культурної спадщини міста Києва.

Отже, у більшості з аналізованих областей кількісний показник пам'яток належить до тих факторів, які впливають на реалізацію та варіативну складову комплексу заходів з охорони культурної спадщини конкретних регіонів. Водночас велика кількість пам'яток не є запорукою ефективної реалізації означених заходів уповноваженими органами місцевої влади та гідного рівня розвитку пам'яткоохоронної сфери. У цьому контексті пропонуємо розглянути можливість розробки загальнодержавного онлайн-ресурсу, який би сприяв відображенню практичних складових діяльності з охорони пам'яток у кожному регіоні. Мовиться про формування такого функціоналу для державних службовців і представників громадськості, щоб вони через власний електронний кабінет могли легко завантажувати в загальну базу даних інформацію про ті заходи, які здійснювалися ними або за їхньої участі з метою охорони конкретних об'єктів культурної спадщини.

Уважаємо, що на тлі війни в Україні варто детально переглянути і якісний склад Переліків пам'яток місцевого значення більшості областей з подальшим виключенням тих об'єктів, які нині пов'язують з державою-агресором та російською колоніальною спадщиною. Це обумовлено тим, що на цей час у багатьох регіонах до числа пам'яток такого виду ще належать ті об'єкти, цінність яких, як визначальна риса приналежності до культурної спадщини, втрачена з огляду на події в нашій державі. Зокрема, ідеться про будівлі, вагому історичну цінність яким надає лише сам факт проживання вищого військового командування періоду СРСР, пам'ятники деяким російським поетам та письменникам, меморіали на честь борців за встановлення радянської влади та колишнього партійного керівництва тощо.

Означені процеси, як логічне продовження дерусифікації та декомунізації, фактично вже тривають щодо окремих меморіальних об'єктів без «спеціального статусу». Зокрема, відповідне управлінське рішення щодо демонтажу 47 пам'ятників,

пам'ятних знаків та окремих елементів, пов'язаних з російською федерацією та відповідним історичним минулим, було ухвалено міською владою Києва. Повідомлення про це 14 травня вже з'явилося на їхньому офіційному інтернет-ресурсі.

З часу військового вторгнення на територію нашої держави від дій держави-агресора постраждало не лише мирне населення, цивільна та критична інфраструктура в багатьох регіонах України, мають місце факти умисного знищення та пошкодження об'єктів культурної спадщини. Для всебічної фіксації воєнних злочинів, спрямованих проти культурної спадщини, та подальшого направлення всіх одержаних матеріалів як доказів до Міжнародного кримінального суду за ініціативою Міністерства було створено національну інтернет-платформу. Означений ресурс дає можливість кожному, хто має доступ до Інтернету (як представникам профільних державних інституцій, так і людям-свідкам конкретних подій), не лише ознайомитись з інформацією про вже відомі злочини, але й, заповнивши просту реєстраційну форму, особисто повідомити про випадки їхнього вчинення.

Розгляд верифікованої інформації про злочини, яка розміщена на вищеназваній платформі, дав можливість з'ясувати, що станом на 15 травня 2022 року, їхня загальна кількість становила 336. Водночас, за попередньою інформацією Міністерства від 5 травня 2022 року було зафіксовано 300 таких епізодів (Міністерство культури та інформаційної політики, 2022). Також варто враховувати, що військові злочини, у розумінні відповідного ресурсу, розміщені єдиним «списком» і можуть включати не лише знищення чи пошкодження об'єктів культурної спадщини, але й будь-яких творів мистецтва, приміщень, де вони зберігаються, релігійних споруд, що не є пам'ятками, будівель закладів культури, факти поранення чи загибелі людей унаслідок дій окупантів під час спроби пошкодження різних культурних об'єктів, захоплення окупаційними силами майна музеїв, бібліотек та інші пов'язані діяння.

З огляду на вищеназану динаміку, а також ступінь цинічності, який виявляється під час ведення військових дій росією на території України, можемо зауважити, що на цей час для кожного об'єкта національної культурної спадщини є вкрай висока загроза знищення або пошкодження. Означена ситуація посилюється тим, що агресор зумисно порушує попередньо ратифіковані норми міжнародного права, спрямовані на захист як рухомих, так і нерухомих складових культурної спадщини. У

цьому сенсі пропонуємо розглянути ті способи, які можуть бути використані для «фізичного» захисту культурної спадщини в таких критичних умовах.

По-перше, варто розглянути особливості захисту нерухомих пам'яток від реальної загрози бути знищеними або пошкодженими. Реалізація відповідних ініціатив насамперед залежить від місця їхнього знаходження — перебуває об'єкт на умовно безпечній території, де наявний доступ до матеріалів та засобів, які можуть бути використані для такого захисту, чи навпаки — на тимчасово окупованих ворогом або звільнених місцевостях, куди доступ цивільних осіб тимчасово обмежений, а інфраструктура знищена або зазнала суттєвих пошкоджень.

На багатьох інтернет-ресурсах у вільному доступі наявна інформація про те, як у різних містах України громадські активісти за підтримки місцевої влади або з власної ініціативи вживають заходів для «фізичного» захисту найвизначніших монументальних пам'ятників на випадок активних бойових дій у регіоні.

Для прикладу, за підтримки місцевої влади в столиці укріпили пам'ятники гетьману Сагайдачному, княгині Ользі, князю Володимирі, гетьману Богдану Хмельницькому, фонтан «Самсон» та деякі інші (Молодковець, 2022).

Також відповідний досвід паралельно впроваджують у інших містах, де для цього є достатні умови — Дніпро, Запоріжжя, Львів, Одеса, Харків. Водночас способи, які використовують для реалізації цієї мети, дещо різняться між собою і залежать від фактичних розмірів (габаритів) об'єкта, його розташування, наявності матеріальних ресурсів, логістичних можливостей тощо.

Зокрема, у Львові деякі скульптури в історичній частині міста обгорнули вогнетривкими матеріалами, скловатою і зафіксували захисними мішками, інші демонтували та заховали в сховищах, а в Дніпрі, Києві та Одесі монументи переважно по всьому периметру обкладають мішками з піском, подекуди використавши дерев'яні чи металеві риштування (Світлова, Шикіла, & Дунська, 2022).

Розглянемо окремі особливості захисту об'єктів культурної спадщини та їхніх рухомих елементів, які зберігаються в закритих приміщеннях — музеях, галереях, інших установах, спеціально пристосованих для цієї мети.

У цьому питанні також варто враховувати найважливіший нині критерій — місце перебування, а ще власне організаційні аспекти — можливості та наявність відповідних ініціатив осіб, відповідаль-

них за їхнє утримання або зберігання. Одними з суттєвих, на нашу думку, відмінностей є те, що певні види культурних цінностей придатні для переміщення в просторі без загрози шкоди їхньому матеріальному стану, а також те, що вони зберігаються не просто неба, як більшість монументальних пам'яток, а у спеціально пристосованих для цього приміщеннях. Це потенційно дає порівняно більше можливостей для їхнього забезпечення, однак на практиці, за відсутності чіткого розуміння та будь-яких гарантій стосовно того, яке місце є безпечним і як саме організувати переміщення, музейні працівники намагаються захищати культурні цінності за місцем їхнього фактичного перебування.

Зокрема, з інформації, поширеної 15 березня цього року на офіційній сторінці Музею Івана Гончара в соціальній мережі Facebook, стало відомо про персональну ініціативу від керівництва установи щодо збору коштів для закупівлі пакувальних матеріалів (картон, папір парафіновий, коробки картонні, поролон тощо), які допоможуть максимально забезпечити колекцію культурних надбань нашого народу.

Варто наголосити на тому, що в питаннях захисту культурних цінностей також важливою є діяльність не лише окремих інституцій, а й небайдужих людей. Для прикладу, з інформації в інтернет-мережі стало відомо, що коли внаслідок ворожого наступу розпочалася пожежа в Іванківському історико-краєзнавчому музеї, охоронець зі своєю сім'єю, ризикуючи власними життями, змогли врятувати частину цінних експонатів, зокрема, деякі роботи всесвітньо відомої художниці Марії Приймаченко.

Таким чином охорона об'єктів культурної спадщини нашої держави в умовах військової інтервенції цілковито залежить від базового критерію — того, у якому регіоні вони знаходяться — умовно «безпечному» чи на тимчасово непідконтрольній території, а також чи є реальна можливість вжити нагальних заходів для їхньої охорони. На відміну від цього, у мирний час рівень забезпечення охорони об'єктів культурної спадщини переважно обумовлюється, окрім власне географічного розташування, багатьма іншими факторами — видом об'єкта, тим, у чий власності (управлінні) він фактично перебуває, його матеріально-технічним станом, розміром бюджетного фінансування, уваженістю управлінських рішень уповноважених осіб, можливістю його використання для розвитку сфери туризму тощо.

У наявних умовах реалізація значної частини заходів з охорони культурної спадщини можли-

ва лише в мережевому просторі з використанням цифрових технологій. Загальносвітове поширення пандемії та, як наслідок, соціальна ізоляція також належать до тих передумов, які значно прискорили проникнення сучасних цифрових та мережевих технологій однаковою мірою до сфери національної культури та діяльності, пов'язаної з охороною національної культурної спадщини. Цілком закономірно, що воно нині здійснюється і шляхом діджиталізації фізичних об'єктів — оцифрування друкованих матеріалів (світлин, архівні документи), музейних експонатів, пам'яток.

На цей час пам'яткоохоронна діяльність уже зазнає дійсного впливу цифрових технологій, оскільки означене питання не є винятково об'єктом наукового дискурсу чи громадських обговорень, але й перебуває в нормативно-правовому полі.

Так, від 1 січня 2021 року набули чинності зміни до Закону України «Про охорону культурної спадщини» стосовно складових Реєстру, які передбачають включення до нього геопросторових даних, метаданих та сервісів, оприлюднення, іншої діяльності з якими та доступ до яких здійснюються в мережі Інтернет згідно з Законом України «Про національну інфраструктуру геопросторових даних». Означена новація засвідчує факт обов'язковості використання відповідної технології для розміщення сукупності даних про об'єкти культурної спадщини, яким офіційно надано відповідний статус.

У лютому 2021 року Міністерством було представлено проєкт «Цифрова трансформація охорони культурної спадщини (е-Спадщина)». Його разом з іншими проєктами цифрової трансформації було розміщено на публічному порталі «Дія».

Загалом е-Спадщина включає в себе чотири складові, які сукупно спрямовані на цифрове перетворення сфери культури та туризму: цифрова інфраструктура музеїв з використанням можливостей Microsoft; Реєстр культурної спадщини як онлайн-реєстр з інформацією про об'єкти культурної спадщини; Реєстр нематеріальної спадщини як мережевий ресурс, що складається з елементів нематеріальної культурної спадщини (облікові картки, списки, посилання на актуальні джерела інформації); Музейний фонд як інтегрована інформаційна база стосовно цінностей, які зберігаються в бібліотечних та музейних установах (Цифрова трансформація охорони культурної спадщини (е-Спадщина), 2021).

Для кожної з означених складових було попередньо встановлено календарну дату для початку їхнього запуску, що ж стосується електронного

Реєстру культурної спадщини, то вона припадає на 28 грудня наступного року. Очевидним є те, що в умовах військового вторгнення не варто розраховувати на вчасне виконання відповідних планів. Водночас лише практичне використання кінцевого «продукту» дозволить надати неупереджену оцінку відповідним державним ініціативам.

Варто також зауважити, що не тільки держава, яка лише декілька років тому «офіційно» долучилася до цифровізації та цифрової трансформації пам'яткоохоронної сфери, підтримує означені процеси.

Від початку війни в Україні значно активувалася діяльність громадських організацій та небайдужих зарубіжних партнерів щодо оцифрування об'єктів культурної спадщини та музейних колекцій. Зокрема, з багатьма з названих ініціатив можна ознайомитись завдяки проєкту «Збереження української культурної спадщини в цифровому форматі» (SaveUCHdigital), який у межах Європейського тижня цифрової грамотності було започатковано Київським національним університетом культури і мистецтв за підтримки міжнародної спільноти. У форматі онлайн-конференції було ґрунтовно розгля-

нуто не лише досвід щодо використання цифрових технологій у профільній галузі, набутий українськими фахівцями (зокрема його практичну складову — методики термінового 3D-оцифрування об'єктів культурної спадщини, безпекові аспекти цієї діяльності в умовах збройних конфліктів), але й відкриті зарубіжні ініціативи фахівців з Італії, Австрії, Канади, Нідерландів, Польщі, Люксембургу щодо організації термінового безпечного збереження цифрових архівів фондів інституцій пам'яті, профільних наукових установ та деяких дослідників з України, а також особливостей збереження зображень-об'єктів екстреної фотофіксації для їхнього подальшого відтворення в цифровому середовищі.

Висновки. Отже, у ході дослідження питань, пов'язаних з регіональними особливостями охорони об'єктів культурної спадщини нашої держави в умовах нових викликів сучасності ми з'ясували таке:

– Навіть у складних умовах захисту від військової агресії за ефективного поєднання принципів приватного та державного партнерства можливо реалізувати окремі складові охорони національної культурної спадщини, зокрема здійснювати заходи з її фізичного збереження.

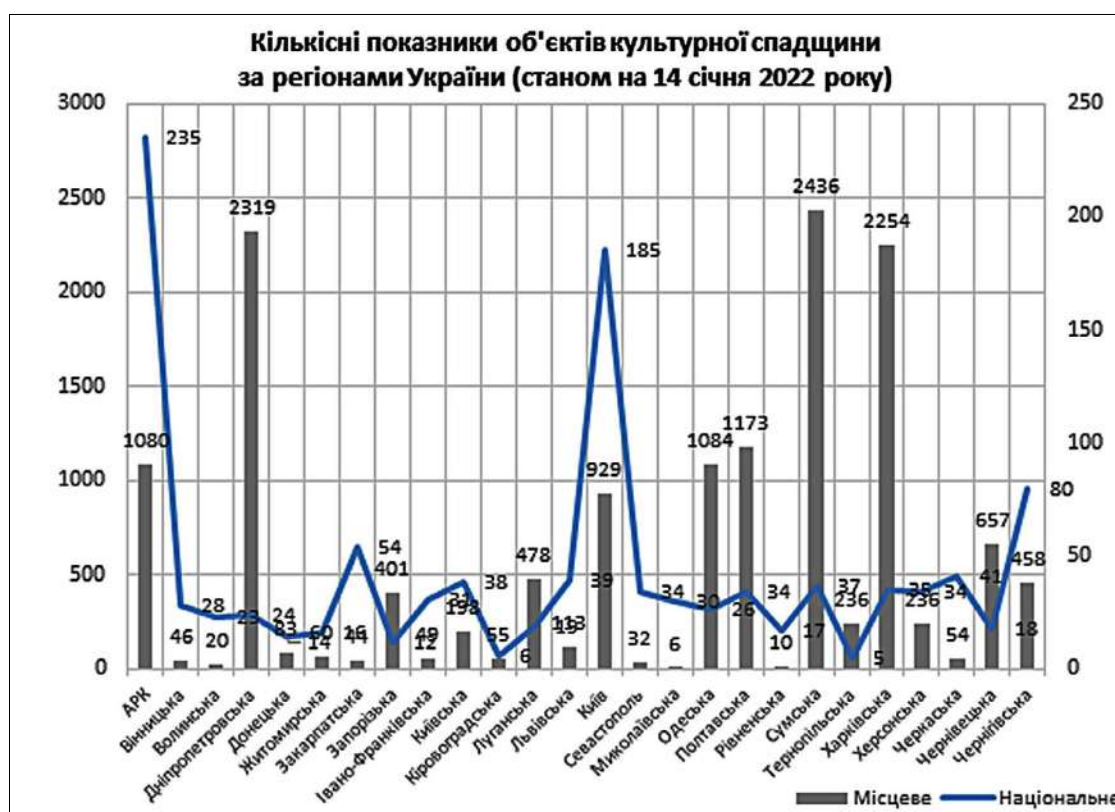


Схема 1.

– У процесі дослідження окремих особливостей впровадження пам'яткоохоронної діяльності було виявлено, що в мирний час фактично відсутній єдиний підхід щодо її здійснення в межах усієї України. Зокрема, це стосується інформаційного забезпечення процесу реформування пам'яткоохоронної сфери та оприявлення його результатів у межах віртуального простору мережі Інтернет. Це обумовило потребу розглянути можливість розробки загальнодержавного онлайн-ресурсу, який би сприяв відображенню практичних складових діяльності з охорони пам'яток у кожному регіоні.

– Кількісний показник пам'яток належить до

тих факторів, які впливають на реалізацію та варіативну складову комплексу заходів з охорони культурної спадщини конкретних регіонів. Водночас було визначено, що на практиці більш ефективно здійснюються заходи з охорони об'єктів культурної спадщини на рівні окремих міст, ніж областей.

– Варто більш ґрунтовно дослідити ініціативи зарубіжних колег щодо оцифрування національних об'єктів культурної спадщини, що хоч і не становить їхню охорону в прямому сенсі цього поняття, однак є не лише дієвим способом збереження візуальної інформації, але й сприятиме майбутньому відновленню пам'яток, пошкоджених в умовах війни.

Література:

- Конституція України, зі змінами та доповненнями. (1996, 28 червня). *Відомості Верховної Ради України*. № 30. Ст. 141.
- Кот, С. І. (2010). Охорона пам'яток історії та культури. *Енциклопедія історії України*. Т. 7. 728 с. Київ: Наукова думка. Відновлено з http://www.history.org.ua/?termin=Okhorona_pamiatok
- Литовченко, В. В. (2013, 26–29 листопада). Збереження і охорона культурної спадщини в сучасній Україні: внутрішні і зовнішні аспекти. *Міжнародний науковий вісник: збірник наукових статей за матеріалами XXVII Міжнародної науково-практичної конференції*. Ужгород — Будапешт. Випуск 8 (27). С. 361–367. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ».
- Міністерство культури та інформаційної політики України. (2022, 5 травня). *МКІП зафіксовано понад 300 епізодів воєнних злочинів росіян проти культурної спадщини*. Відновлено з <https://mkip.gov.ua/news/7109.html>
- Молодковець, М. (2022, 28 березня). «Пережили німців, переживуть і росіян». Як кияни захищають столичні пам'ятники від можливих обстрілів. *НВ Київ*. Відновлено з <https://nv.ua/ukr/kyiv/u-kiyevi-pam-yatniki-zahishchayut-vid-obstriliv-foto-video-novini-kiyeva-50228962.html>
- Поливач, К. А. (2012). *Культурна спадщина та її вплив на розвиток регіонів України*. Київ: Інститут географії НАН України. 208 с.
- Про охорону культурної спадщини: із Закону України, зі змінами та доповненнями. (2000, 21 липня). *Офіційний вісник України*. № 27. С. 32.
- Світлова, Н., Шикіла, М., & Дунська, О. (2022, 12 березня). Встановлюють захисні екрани та збирають мішки з піском: як українські міста намагаються врятувати історичні пам'ятки. *Перший український інформаційний*. Відновлено з <https://www.5.ua/suspilstvo/vstanovliuiut-zakhysni-ekrany-ta-zbyraiut-mishky-z-piskom-iak-ukrainski-mista-namahaiutsia-vriatuvaty-istorychni-pamiatky-271095.html>
- Цифрова трансформація охорони культурної спадщини (е-Спадщина). (2021). *Проекти цифрової трансформації*. Відновлено з <https://plan2.diia.gov.ua/projects>

References:

- Konstytutsiia Ukrainy, zi zminamy ta dopovnenniamy [Constitution of Ukraine, as amended]. (1996, June 28). *Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy*. № 30. Art. 141. (in Ukrainian)
- Kot, S. I. (2010). Okhorona pamiatok istorii ta kultury [Protection of historical and cultural monuments]. *Entsyklopediia istorii Ukrainy*. Vol. 7. 728 p. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)

- Lytovchenko, V. V. (2013, November 26–29). Zberezhennia i okhorona kulturnoi spadshchyny v suchasni Ukraini: vnutrishni i zovnishni aspekty [Preservation and protection of cultural heritage in modern Ukraine: internal and external aspects]. *Mizhnarodnyi naukovyi visnyk: zbirnyk naukovykh statei za materialamy XXVII Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. Uzhhorod — Budapest. Issue 8 (27). P. 361–367. Uzhhorod: DVNZ «UzhNU». (in Ukrainian)
- Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy. (2022, May 5). *MKIP zafiksovano ponad 300 epizodiv voiennykh zlochyniv rosiian proty kulturnoi spadshchyny [MCIP recorded more than 300 episodes of Russian war crimes against cultural heritage]*. Retrieved from <https://mkip.gov.ua/news/7109.html> (in Ukrainian)
- Molodkovets, M. (2022, March 28). «Perezhyly nimtsiv, perezhyvut i rosiian». Yak kyiany zakhyschali stolychni pamiatnyky vid mozhlyvykh obstriliv ["Survived the Germans, will survive the Russians." How Kyivans are protecting the capital's monuments from possible shelling]. *NV Kyiv*. Retrieved from <https://nv.ua/ukr/kyiv/u-kiyevi-pamyatniki-zahyschayut-vid-obstriliv-foto-video-novini-kiyeva-50228962.html> (in Ukrainian)
- Polyvach, K. A. (2012). *Kulturna spadshchyna ta yii vplyv na rozvytok rehioniv Ukrainy [Cultural heritage and its impact on the development of the regions of Ukraine]*. Kyiv: Instytut heohrafi NAN Ukrainy. 208 p. (in Ukrainian)
- Pro okhoronu kulturnoi spadshchyny: iz Zakonu Ukrainy [On protection of cultural heritage: from the Law of Ukraine]. (2000, July 21). *Ofitsiinyi visnyk Ukrainy*. № 27. P. 32. (in Ukrainian)
- Svitlova, N., Shykula, M., & Dunska, O. (2022, March 12). Vstanovliuut zakhysni ekrany ta zbyraiut mishky z piskom: yak ukraïnski mista namahaiutsia vriatuvaty istorychni pamiatky [Protective screens are being installed and sandbags are being collected: how Ukrainian cities are trying to save historical monuments]. *Pershyy ukrainskyi informatsiinyi*. Retrieved from <https://www.5.ua/suspilstvo/vstanovliuut-zakhysni-ekrany-ta-zbyraiut-mishky-z-piskom-iak-ukraïnski-mista-namahaiutsia-vriatuvaty-istorychni-pamiatky-271095.html> (in Ukrainian)
- Tsyfrova transformatsiia okhorony kulturnoi spadshchyny (e-Spadshchyna) [Digital transformation of cultural heritage protection (e-Heritage)]. (2021). *Proyekty cyfrovoyi transformatsiyi*. Retrieved from <https://plan2.diia.gov.ua/projects> (in Ukrainian)

Maryna Mishchenko

Regional features of protection of cultural heritage objects in the conditions of new challenges of modernity

Abstract. The aim of this paper is to analyze the regional features of protection of objects of cultural heritage of different regions of Ukraine in the conditions of new challenges of modernity, in particular in view of russian military invasion of the territory of our state.

Methodology. The author uses as a methodological basis of this study the principles and methods of the cultural approach to the analysis of numerous publications, practical experience and norms of national legislation on the protection of cultural heritage.

Results. It is determined that in most of the analyzed areas the quantitative indicator of monuments belongs to those factors that influence the implementation and variable component of the set of measures for the protection of cultural heritage of specific regions. At the same time, a significant number of monuments is not a guarantee of effective implementation of these measures by local authorities and the appropriate level of development of the monument protection sphere.

It is necessary to investigate more thoroughly initiatives of foreign partners on digitizing of objects of cultural heritage of Ukraine. As the adopted activity is connected not only to mechanical preservation of information about them, it can assist further renewal of the monuments, which might be damaged in the conditions of war.

Novelty. The guard of objects of cultural heritage of our state in the conditions of military intervention fully depends on a base criterion — that, what region they are in — conditionally "safe" or on territories, that temporally are not being controlled by Ukrainian government, and also whether there is the real possibility to take urgent guard measures. Therefore one of the effective methods of guard of monuments is "physical" protection in the localities where for this purpose there are necessary facilities.

Keywords: cultural heritage, protection of cultural heritage, objects of cultural heritage, monuments of national importance, monuments of local significance, protection of objects of cultural heritage.

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

УДК 321.911(477)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-2392-3938>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.158-167>

КУЛЬТУРНА ТРУДОВА ЗАЙНЯТІСТЬ ЯК ПРІОРИТЕТ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

Олійник

Олександра Сергіївна

кандидатка культурології,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України,
м. Київ
aleksandra.oley@gmail.com

Oleksandra Oliinyk

Ph.D. (Cultural studies),
Institute for Cultural Research,
National Academy
of Arts of Ukraine,
Kyiv
aleksandra.oley@gmail.com

Анотація. У статті висувається гіпотеза про необхідність оцінки потенціалу «культурної праці» — соціальної ролі культурних працівників, їхніх потреб і економічного потенціалу творчої трудової зайнятості для оновлення підходів культурної політики країни. Економічний потенціал культури прямо залежить від суб'єктності митців, регулювання організаційних і економічних особливостей культурного простору як економічної системи, ефективність сприяння яким має відобразитися і підтримуватися в закладених культурною політикою пріоритетах. Визначення стратегії і відповідні тактичні дії покликані забезпечувати ефективний баланс між ціннісним і економічним потенціалом, не протиставляючи, а об'єднуючи ці характеристики для загального суспільного добробуту. У статті розглянута суб'єктність митців, а також методологія дослідження культурної зайнятості, імовірні причини й дефініційна неузгодженість аналізу культурного простору (і культурної зайнятості) в теоретичних розвідках з культурології, соціології культури та економічної теорії.

Висновуючись з того, що «культурна праця» є міждисциплінарною категорією за визначенням, у статті приводиться як теоретичні напрацювання методології її дослідження, так і практичний контекст. Визначальною для розуміння культурної праці є зміна суб'єктності митців, що зорієнтовується на захист трудових прав, участь у політичних і соціальних рухах тощо. Водночас не менш важливою залишається зміна сприйняття мистецької суб'єктності суспільством.

Ключові слова: культурна політика, культурна зайнятість, працівник культури, культурний простір, суб'єктність митця.

Вступ. Оцінка економічного потенціалу культури спонукає до пошуку нових методів і підходів формування культурної політики як основного інструмента координації або ж управління культуротворчим процесом. Пошук гармонійного співвідношення між суспільною користю і комерційною віддачею є основою методології оцінки творчого потенціалу та аналізу економічної привабливості культури як економічної галузі й публічної культурної політики, що її декларують або втілюють в той чи інший спосіб усі держави. Незалежно

від форми участі держави в розвитку культурно-го та креативного підприємництва, його суспільне значення зростає відповідно до економічної і політичної зрілості держави: у західному світі з 1970-х років, у так званому пострадянському світі, а логічніше — порадянських країнах, креативний потенціал і культурне підприємництво переживає ті самі кризові поштовхи й перехідні коливання, що й суспільство, від країни до країни відповідно до переконань суспільства, завдяки або ж усупереч державній політиці культура закріплює власні позиції в соціоекономічному ландшафті країни. Несправедливо мало уваги в українському культуротворчому дискурсі до недавнього часу приділялося питанням організації культурної праці, особливості якої в порадянський час є, на нашу думку, чи не основним поштовхом, мотивом, ціллю і засобом оновлення принципів культурної політики державного чи регіонального рівня. Ступінь дослідженості й документації культурної праці як феномену — і науково-теоретичний, і статистичний — на сьогоднішній день залишається низьким не лише в Україні, а й у всьому світі, чим обумовлюється *актуальність* дослідження, більш загальним *об'єктом* якого є соціоекономічні відносини в культурно-мистецькому просторі, а *предметом* — теоретичні засади й методологічні підходи дослідження культурної трудової зайнятості як суб'єкта культурної політики.

Виклад основного матеріалу. Культурна праця, що об'єднує митців і професійне середовище культурного простору України, має яскраву рису, можливо, унікальну, великий потенціал для дослідження економічних особливостей культурної сфери: в Україні одночасно співіснують і виразно поєднуються різні форми організації культурної зайнятості, джерела отримання оплати, умови соціального захисту тощо. Ця характерна риса сповна розкривається, зокрема, під час дослідження ефективності культурної сфери як економічної категорії.

Перед дослідженням економічного потенціалу культурної сфери постає завдання не тільки оцінки економічних показників, що є вже результативним наслідком ефективності (або навпаки пасивності) культурної екосистеми, але визначення і оцінка причин: передумов і контексту культурного виробництва й системи його існування, серед яких культурна політика й хронологія зміни соціальної ролі, суб'єктності митця і працівника культури є

ланками до комплексних змін суспільного сприйняття культури.

Фільми, виставки художніх робіт, скульптури, книги, інсталяції, перфоманси тощо засвідчують економічну ефективність результатів культурної, або, за визначенням Коріна Апостол, «художньої» праці, проте на сучасному глобальному ринку мистецтв власне художня праця залишається невизнаною, увага зосереджується винятково на «осяжних», «матеріальних» результатах цієї праці, унаслідок цього, на думку авторки, умови праці в сумі своїй залишено осторонь як неважливі, до того ж наміри митців висловитися всупереч такому укладу наражають їх на додатковий ризик бути виключеними з виставки чи проекту або внесеними до чорного списку інституцій (Apostol, 2015).

Підхід до оцінки потенціалу культури за результатами й ігнорування питань трудової зайнятості потребує коригувань, як з позиції культуротворення і підживлення культурного простору, так і за баченням адміністрування культури державою.

Працівники культури, якщо представників мистецької і культурної екосистеми об'єднати в єдину групу, свідомо уникаючи занурення в дискусію (що до сих пір не має одноставного загального узгодження) щодо естетичних, ціннісних і художніх відмінностей високого мистецтва й масової культури, креативних і культурних індустрій, асоціюються з новою політичною суб'єктністю: культурна праця, характеризується високою емоційною відданістю, посиленою самоідентифікацією з професійною діяльністю, переважаанням нематеріального виробництва й концентрацією на нетворкінгу й комунікації, і вважається прикладом усталення нової технології організації виробництва за сучасної капіталістичної моделі економіки (Valli, 2017, р. 22). Це, насамперед, засвідчує феноменальну прогресивність культурного простору як економічної структури, і — що важливіше — підкреслює парадоксальність культурної зайнятості як феномену, і теоретичної недослідженості, і недостатньої концептуалізації у визначенні пріоритетів державної участі в підтримці культури, зокрема і в Україні. У порадянських спробах реформування підходів до формування культурної політики працівники культури частіше виступають у ролі одного з політичних інструментів культурної політики, як слушно згадує О. Гриценко: «...під «турботу про працівників закладів культури», котрим загрожує комерці-

алізація» маскуються і вузькополітичні інтереси» (Гриценко, 2019, с. 236), а не її основним суб'єктом. Імовірна ж пріоритетизація культурної трудової зайнятості, умов праці, особливостей прекарності (неповної зайнятості та проєктних форм культурної трудової активності) у державній культурній політиці, здається, обґрунтовуватиме й напрями подальшого розвитку мистецької освіти, посилюватиме суспільне зацікавлення у творчому розвитку молоді й дітей. Зокрема, вплине на два важливі аспекти — соціальну роль митця і економічну привабливість культури як виду зайнятості. На нашу думку, такий підхід до оновлення культурної політики тяжітиме до імпліцитних характеристик культурної політики, що на відміну від номінальних — експліцитних — інструментів культурної політики зорієнтовується «працювати в дискурсивному та символічному режимі над цінностями, нормами та рефлекторними посиланнями до цільової групи» (Lee, & Zhang, 2021, p. 522), тобто активувати «м'яку силу» через непряме управління культурою як способом життя. Переважання номінальності в культурній політиці, що виражається зокрема в секторальному поділі суб'єктів культурної політики за видами мистецтва, медіа, туризму, культурної спадщини тощо, поступається в гнучкості й відтак у здатності вчасно реагувати на появу нових форм культурного виробництва тощо. Дослідження впливу культури (точніше державних видатків на культуру і мистецтво) на загальнодержавний добробут, підготовлене Сюзан Оман (Oman, 2021), засвідчує, що «ідеалізоване» уявлення про культурну працю повністю відрізняється від дійсних умов (у країнах «прогресивних культурних політик» — прим. О. О.). І хоча якісна робота вважається аксіоматичною необхідною складовою добробуту, дійсна якість умов творчої праці й невизначеності, пов'язані з нею, до сих пір чекають більшої наукової скрупульозності (Oman, 2021, с. 22), а відтак, можна зробити припущення, що умови культурної праці до сих пір не враховуються в належному обсязі навіть у найефективніших культурних політиках. До обґрунтування зміни підходу підштовхує й концепція креативного містобудування, ідеолог якої Ч. Лендрі в найкращій культурній політиці вбачає орієнтири на «освіченість, збільшення прав і свобод, сферу розваг, працевлаштування та створення економічного впливу» (Лендрі, 2020, с. 23). Водночас підкреслимо застереження Ч. Лендрі (ви-

словлене в співавторстві з Матароссо) під час формування культурної політики уникати знецінення мистецтва та інструменталізації культури «в гонитві за іншими політичними інтересами» (Здіорук, 2012, с. 35).

Українське законодавство де-юре регламентує умови праці й фінансові відносини, де-факто, за оцінкою, обґрунтованою в дослідженні культурної праці, центру CEDOS, законодавство є загальним і млявим (це зокрема гостро проявлено в законодавстві з захисту авторських прав) (Лазаренко, 2021, с. 33), а єдиного розуміння економічної функції культури серед представників різних органів влади немає (Лазаренко, Ломоносова, Назаренко, Філіпчук, & Хасай, 2021, с. 32). Варто відзначити, що законодавчі й адміністративно-політичні ініціативи відносно адміністрування культури в розмаїтті його ціннісних змістів і організаційних форм затримувалися і в більш структурно-цілісних адміністраціях. Так, Гесмондгальш і Пратт у 2005 року зауважували, що попри тривалу історію утвердження культурних індустрій у соціокультурному й економічному полі питання його економічної ефективності залишалися поза увагою саме «профільної» політики — культурної. Одну з причин автори вбачали в термінологічній невизначеності, що не сприяла увазі до «статистики показників індустрій культури» (Hesmondhalgh, & Pratt, 2005, p. 9) і сконцентрувалася довкола питань «змістовності» продукції культурних індустрій, розбіжне розуміння «культурного», «художнього» в умовах більшої розгалуженості культурного виробництва й дефініційної розбіжності «допомогли» створити всі умови для статистичної недооціненості культурного простору (Hesmondhalgh, & Pratt, 2005, p. 9). Автори, досліджуючи зв'язок культурних індустрій і культурної політики, зауважують, що для переважної більшості культурних політик закріпленими залишалися ідеї (а радше — стереотипи, прим. О. О.)

«романтизованих уявлень про ізольованого генія, що працює з відданості мистецтву і з любові до мистецтва, страждаючи від бідності в мансардній кімнаті, чистого суспільного блага культури, що має бути доступним для всіх, істинної цінності мистецтва як трансцендентної, визначеної групою експертів, що посилює переконання про неправдивість монетарної цінності мистецтва й неможливості визначити

її за законами ринку, і, насамкінець, ідеалізовано-гуманістичне означення культури як «блага для душі», узаємодія з якою завжди має цивілізаційний ефект» (Hesmondhalgh, & Pratt, 2005, p. 10).

Тому, на думку авторів,

«культурні політики переважно залишали культурні індустрії осторонь, а це, своєю чергою, приводить до парадоксального ефекту: спершу — ігнорування економічної ролі культурних індустрій і підживлення ідеї домінантої неринкової культури, згодом — дебати проти-ставлення культури — економіці, мистецтва — комерції та, насамкінець, високої культури — низькій» (Hesmondhalgh, & Pratt, 2005, p. 10).

Зауважимо, що й економічні особливості, зокрема фінансові й соціальні потреби митців так названої «домінантної неринкової культури», тривалий час також не виходили на передній план під час формулювання пріоритетів. Термінологічну й категоріальну неточність трактування економічних показників і культурно-мистецької діяльності як виду економічної вважає причиною і неспівставності результатів розвідок і дослідницького зв'язку культурного виробництва із добробутом країни Сюзан Оман. Отже, так чи так, але відсутність у пріоритетах культурної політики інструментів врахування економічного потенціалу культурного простору є значним недоліком. З іншого боку, культурна політика, сфокусована винятково на стимуляції економічного розвитку культурного простору, інструменталізації культури в державній політиці, є не менш контрверсійним підходом.

Такий підхід до реалізації ефективної культурної політики сформовано в Південній Кореї. Політика націлюється на посилення глобальної конкурентноздатності й національної «м'якої влади», але водночас сфокусовується, першою чергою, на економічній підтримці через залучення інвестицій, фінансування, субсидій тощо, що стало поштовхом до небувалої популярності неоднозначної з естетичних і етичних міркувань «корейської хвилі». Номінальність культурної політики, її зорієнтованість на «експортні переваги» культурної продукції одними дослідниками трактується як процес інструменталізації культури й ототожнення культури

з економічною цінністю, іншими — як вчасна дієва відповідь неоліберальній глобалізації, свідчить про готовність країни підтримувати рівноправний діалог (Lee, & Zhang, 2021, p. 522). Натомість автор дослідження зв'язку культурної політики і феномену «корейської хвилі» слушно зауважує і підкреслює імпліцитні характеристики реалізованої культурної політики, що, окрім успішного досвіду популяризації «корейської хвилі», оприявлюють ознаки формування суб'єктивності й ідентичності молодого покоління корейців: так, популярна культура — невід'ємна частина творчого диспозитиву, а імпліцитна культурна політика акуратно вшита в розважальні культурні продукти, що споживаються для власного задоволення, культурного споживання, згуртування аудиторії і шанувальників (Lee, & Zhang, 2021, p. 523). Подібній тактиці культурної політики Кореї передують втілення в життя політичного дискурсу «креативної економіки», яка успадкувала риси попередньої політичної риторики «економіки знань», «знаннєвого суспільства», палко підтриманої президентом Південної Кореї концепції нової соціальної суб'єктивності на тлі фінансової кризи 1997 року. Імпліцитна культурна політика Кореї значною мірою децентралізована, на думку автора дослідження, і відтак спроможна охопити більше векторів впливу — від комерції до політики, від культурного виробництва до фанатських субкультур (Lee, & Zhang, 2021, p. 525).

На нашу думку, серед причин повільних темпів оновлення категоріального апарату й кристалізації ключових визначень найбільш парадоксальними є вкорінені уявлення щодо соціальної ролі митця, функцій мистецтва та зміна інституційної структури, пов'язані з соціополітичним контекстом, що засвідчуються як маніфестами зміни суб'єктивності художника як мистецького працівника й активіста, так і сучасними об'єднаннями митців, дослідників та інших учасників культурного простору для захисту прав (соціальних і, особливо, трудових) свого середовища, про що йтиметься в статті нижче.

Тим часом повернімося до методології дослідження економічних показників культури на прикладі категорії «культурної праці» або ж культурної трудової зайнятості. Попри невіддільність культурного виробництва від інших галузей економіки методологія аналізу власне культурної праці характеризується міждисциплінарністю підходів, залишаючись однак «територією запозичення»

як для культурології, так і для економічної теорії. «Методологія» або покладається і на уявлення «винятковості культури і мистецтва», що часто адвокатується захисниками «автономії мистецтва», або навпаки — ігнорує відмінні риси культурного виробництва, об'єднуючи їх з іншими видами економічної діяльності за геть іншими (і не ціннісними, і не організаційними) критеріями. До такої логіки можна віднести класифікацію видів економічної діяльності, закріплену в чинній з 2012 році редакції Національного класифікатора (НКУ, 2012). «Культура» не вирізняється як окрема секція КВЕД, натомість кіномистецтво, або ж, за формулюванням КВЕД, «виробництво кіно- та відеофільмів, телевізійних програм, видання звукозаписів», а також і книговидання відносяться до секції «Інформації та телекомунікації», представляючи збитий до узагальної статистики «економічний показник» разом з комп'ютерним програмуванням, розробкою програмного забезпечення, наданням інформаційних послуг і всіма видами електрозв'язку. Позаяк мистецтво втрапляє в секцію разом зі спортом, розвагами й відпочинком, якщо узагальнено, а більш детально — і це ілюструє відсутність підходу до визначення ціннісного або духовного, або виховного — потенціалу економіки культури (тут мистецтва) та виокремлення принаймні організаційних відмінностей виробництва культурного продукту — секція охоплює широку змістову розбіжність «мистецтв і розваг»: від діяльності театрів, бібліотек, музеїв та індивідуальних мистецьких практик до спортивної діяльності і фітнес центрів. На додачу секція об'єднує мистецтво з парками атракціонів і тематичними парками і, насамкінець, «організуванням азартних ігор». Зауважимо, якщо йдеться про статистику дозвіллевих практик, такий підхід можна було би вважати почасти виправданим із застереженням, хоча і нерепрезентативним, однак навіть за суто економічним характером між підготовкою професійних кадрів, забезпеченням умов зайнятості, гарантуванням необхідного рівня освіти, організаційною складністю виробництва, існують відчутні відмінності у структурах театральних і концертних видів діяльності та структурі «організованих» азартно-ігрових чи парків атракціонів, відповідно вони потребують і різних підходів економічного регулювання, моделюванню яких статистичні дані були б у пригоді. Звісно, у такому ж розподілі відображаються показники й у

статистичних даних. Відповідно й у зведеному звіті Державної служби статистики України про «Зайняте населення за видами економічної діяльності» бодай узагальненому й через це абстрактному виду діяльності «мистецтву» послідовно не відведене окреме місце, ДССУ подає і спільну для цих видів діяльності статистику, єдина позірна інформація ознайомлення з якою така: з 2012 року по 2020 зберігалася тенденція до зниження показника офіційної зайнятості населення у сферах «мистецтва, спорту, розваг та відпочинку» (з 225,6 тис. осіб до 196 тис.) (ДССУ 1). «Кведівський» підхід застосовується наскрізь у зведених даних по ринку праці й зайнятості: і з «працевлаштування зареєстрованих безробітних за видами економічної діяльності», і в показниках «середньооблікової кількості штатних працівників за видами економічної діяльності в 2021 році», і в інформації про «фонд оплати праці» і «середній заробітній платі», а в звітах з неформальної зайнятості населення за 2019, 2020, 2021 роки мистецтво (ні навіть в об'єднаному форматі зі спортом, розвагами й відпочинком) не згадується взагалі (ДССУ 2). Якщо до трактування неформальної зайнятості включати неоплачувані стажування, волонтерство, неоплачувану роботу — явища, широко використовувані на арт-ринку, які посилюють соціальну напругу, що її відчують молоді або «позаінституційні» митці зокрема, то співставлення показників неформальної та офіційної зайнятості за видами мистецтва гарантувало б більш переконливу інформацію про рівень соціальної і фінансової стабільності, прекарність на ринку трудової зайнятості у сфері культури і мистецтва.

Звісно, підхід до збору статистичних даних не обумовлює загальні проблеми з фінансуванням і фінансово-економічними відносинами в культурній зайнятості, проте означає коректність даних і їхню «роль» у формуванні пріоритетних завдань культурної політики.

Ринок праці у сфері культурного виробництва попри схожість на ринки праці інших галузей господарювання і спорідненість критеріїв здебільшого традиційно не згадувався в стандартних працях про економіку праці, за припущенням Гейлбруна та Грея: через їхню невелику частку в загальному ринку праці (1989 року митців було менше 1% від усіх цивільних професій) або, можливо, саме через брак розуміння операцій на ринку та сприйняття їх, як значно відмінних від інших типових ринків та

звичайно через тих, хто опирається аналізу ринку праці митців з числа самих митців та їхніх представників. Гейлбрун і Грей наводять цитату старшого куратора нью-йоркського музею сучасного мистецтва: «Митці не робоча сила, художній успіх абсолютно невимірюваний» (Heilbrun, & Gray, 2001, p. 320–321). Однак дослідники все ж підкреслюють, що попри всі наведені вище перепони вони переконані, що мистецьке середовище переважно демонструє ту ж мотивацію і поведінку, що й інші працівники: «Вони раціонально максимізують корисність і прагнуть найвищого поєднання грошової та немонетарної винагороди за свої зусилля» (Heilbrun, & Gray, 2001, p. 321).

Недоліки методологічних підходів до оцінки культурної зайнятості є спільною практикою для більшості «політик управління культурою», і техніко-економічні параметри культурного виробництва є нерівномірними, і соціальний статус митця є структурно-складним і емоційно концентрованим критерієм, тож і фундаментальні теоретичні узагальнення в швидкозмінюваному соціотехнологічному середовищі в будь-якому дослідницькому дискурсі ризикують не пройти перевірку й не знайти підтвердження під тиском динамічно змінюваних викликів сучасного суспільства.

Однак, більшість досліджень звертається до характеристики, що незмінно супроводжує культурну працю від покоління до покоління митців і дослідників, від технології до технології, від країни до країни. Ця характеристика все виразніше вбирає риси загрози (виклику) — високий ступінь невизначеності (фінансової, психологічної, соціальної), поєднаної з високим кредитом суспільної довіри до мистецтва, як роду професійної зайнятості. Питання освіти, інституалізації мистецтва, гарантування фінансової безпеки так чи так супроводжуються важливим — соціально і психологічно — параметром недоторканності, авторитетності й елітарності мистецтва порівняно з іншими кар'єрними виборами. Ба, навіть більше, якщо до числа креативних професій включають й інженерні (безумовно інтелектуальні і творчі) види діяльності, культурно-мистецька спільнота ніби підсвідомо прагне монополізувати право на свободу творчості й на фінансову неангажованість водночас, чи не першими послуговуючись новітніми технологіям і чи не ефективніше за інші творчі сфери досягаючи

результатів (за параметрами швидкості повернення фінансових ресурсів).

Цей феномен, звісно, не є новим, і неновий він настільки, що став уже своєрідним «стереотипом щодо стереотипів». Оповиту романтизованими міфами «пасіонарність» творчої праці, що в дійсності лише нормалізує і легітимізує невизначеність, дослідники неодноразово бралися спростувати, зокрема Бенкс і Серафіні, Аббінг, Кейт Оклі і К. Валлі тощо. Так, у праці Серафіні й Бенкса є важливе застереження — вирізняти під час аналізу культурної праці соціальні умови (походження митця, гендерні особливості й приналежність до інших видів меншин або дискримінованих соціальних груп), і водночас акцентування на — і це спостереження є важливим для українського контексту — особливості: більш органічним розвиток мистецької кар'єри став можливий саме з посиленням культурних індустрій (широко критикованих за комерційний характер їхньої організації) (Serafini, & Banks, 2020, p. 353). К'яра Валлі, дослідниця культурної трудової зайнятості й джентрифікації, у своїй дисертації зосереджує увагу на двох споріднених питаннях культурної трудової зайнятості: на самопрезентації працівників культури в соціальних структурах і на сприйнятті їх іншими соціальними групами (Valli, 2017, p. 23). Дослідниця підкреслює подальше вкорінення очікувань до митців і представників інших професійних форм культурної зайнятості працювати без гарантій чи соціального забезпечення: ідеї «вільного», мистецького, богемного образу життя закладено в неоліберальний романтизм, що нормалізує і прощтовхує поширену нестабільність. Водночас авторка зауважує ще один парадокс: контркультурний спротив і зневага усталеним формам зайнятості (зокрема, типізованому фордистському стилю життя) дослідниця називає «паливом, що підживлював консюмеризм» (Valli, 2017, p. 15).

Авторка пропонує досліджувати самопрезентацію працівників культури в соціальній структурі й урбаністичній реструктуризації соціуму за двома аспектами: за здатністю працівників ідентифікуватися з різними суб'єктними позиціями й за оцінюванням їхнього вкладу в підтримку або спротив усталеним соціальним (міським) процесам.

І згаданому вище богемному способу життя протиставляє знайомі митцям-початківцям відчут-

тя незахищеності, прекарності й інструменталізації, умовно розділяючи групи на два протилежні полюси. Перша група, на думку авторки, не прагне й не здатна змінити соціальну структуру та використує вигоди урізноманітнення культурного простору й богемної репутації для розвитку кар'єри й соціальної мобільності, натомість друга група усвідомлення свого більш уразливого соціального положення втілює в художні практики спротиву й опору соціальній структурі. Більш загально обидва види самопрезентації митців в соціальній структурі авторка інтерпретує, «як здатність вдихнути життя в соціальні процеси або ж кинути їм виклик» (Valli, 2017, p. 25).

Другий аспект — сприйняття культурних працівників іншими соціальними групами, за свідченням авторки, є більш неочевидним і недослідженим, попри те, що має не менше значення. Так, дослідження соціального сприйняття митця, особливо з боку залежних соціальних груп зі слабшим економічним або культурним капіталом, загалом залишаються знехтуваними більшістю соціологічних досліджень через те, зокрема, що емпіричні й етнографічні дані про вплив культурного різноманіття на життя менш привілейованих соціальних груп є слабкими. Це зауваження є вартим уваги, якщо культурну політику розглядати як ту, що орієнтується на непряме управління культурою як способом життя й зосереджується не лише на інструментах секторальної підтримки визначених напрямів. Результат цієї прогалини в дослідженнях соціального сприйняття культури і мистецтва різними групами зауважував і Г. Аббінг. Він пояснив феномен «культурної асиметрії» за сприйняття і ставлення різних соціальних груп до культурних уподобань один одного (Abbing, 2002, p. 22), що спричиняє подальший соціальний розрив і зміну функцій власне «високої культури».

На цьому тлі наявна дискусія про автономність мистецтва та винятковість культурного виробництва в низці інших соціоекономічних відносин підіграє усталеним стереотипам, не захищаючи митця від нерівності й нестабільності. Культурна політика, не націлена віднаходити зв'язок між соціально-економічною роллю митців і сприйняттям їх суспільством, не вбачає в культурі спосіб життя, оперує «культурою» як секторами економічної діяльності, що насамкінець у найбільш песимістичній перспективі може приводити до інструмен-

талізації культури. За результатами аналітичного дослідження культурної зайнятості в Україні, викладеного у звіті центру CEDOS (2021 р.), авторкам дослідження «не вдалося виокремити напрями пріоритетів держави, націлених на поліпшення становища зайнятих у сфері культури». Ба, навіть більше, держава не має достатньо надійних даних щодо зайнятості у бюджетних установах культури (Лазаренко, Ломоносова, Назаренко, Філіпчук, & Хасай, 2021, с. 134), не кажучи вже про приватні. Водночас культурна політика України ґрунтується, зокрема, на пріоритетах

«економічної, територіальної, соціальної та інформаційної доступності якісних культурних послуг для кожного» та «створення, виробництва, тиражування, розповсюдження, демонстрування, споживання, популяризації, збереження та використання культурних благ; розвитку державно-приватного партнерства, залученні інвестицій у сферу культури; забезпеченні проведення досліджень у сфері культури; підвищенні престижності в суспільстві професій у сфері культури; розвиток креативних індустрій» (Лазаренко, Ломоносова, Назаренко, Філіпчук, & Хасай, 2021, с. 29–30),

кожен з яких складно ефективно реалізувати без розуміння і можливості аналізу культурної праці (і з огляду на вивчення і удосконалення умов праці, і з позиції всебічного дослідження соціальної ролі працівників культури).

Тим не менш, дослідження соціально-економічних особливостей культурної праці має діапазон ширший за винятково теоретичний або управлінський підходи. Незалежно, а часом на випередження й усупереч методологічно більш об'ємним і відтак менш гнучким теоретичним дослідженням і управлінським стратегіям пошук актуальних методик дослідження і напрацювання дієвіших підходів протидії нестабільності й соціально-економічної «несправедливості» здійснюється власне суб'єктами процесу — митцями, що стимулює появу й розвиток об'єднань митців, критиків і дослідників, сучасними прикладами яких є ArtLeaks, Lavoratori dell'Arte в Мілані, WAGE в США (Нью-Йорк), AWI (Art Workers Italia) тощо, програмні наміри, діяльність і результати досліджень яких вартують уваги теоретиків і істориків

культури щонайменше як фактологічні дані соціальної і політичної активності митців, і зокрема як методологічний інструмент — виокремлення і синергічне поєднання дослідницьких, творчих та організаційних підходів до вирішення питань прекарності й нестабільності трудових відносин як таких, до визначення суспільного сприйняття і ролі в соціумі. Майже кожна з ініціатив, що покликана стати на захист трудових прав митців, втілює завдання завдяки створенню або оновленню наявних центрів — міждисциплінарних осередків мистецького нетворкінгу, творчо-дослідницьких проєктів, виданню часописів і формуванню нового культурного осередку. Зусиллями об'єднання *Lavoratori dell'Arte* в Мілані з'явився центр MACAO, що проіснував у цьому форматі до листопада 2021 р., WAGE в Нью-Йорку започаткував сертифікацію, а колективна платформа ArtLeaks фіксує кейси порушення прав свободи творчості й трудових прав і видає часопис ArtLeaks Gazette, центрований на відповідних тематичних дослідженнях. Ідея об'єднання задля захисту законних прав, гарантування соціального захисту й гідної оплати праці явища не нові, звичайно, але, на думку К'яри Валлі, відрізняються від попередніх усвідомленням нової суб'єктності митців на тлі «нової» економіки (Valli, 2017, р. 94). Більш ранні політичні висловлювання митців були кроком художнього назустріч політичному й соціальному, сучасні ж практики переплітають художнє соціальне й політичне в єдину й відтак більш суб'єктно конкретну позицію. З середини XIX ст. об'єднання в групи, союзи або гільдії і спілки, що відбуваються на тлі й у підтримку «становлення робітничого класу», стають дедалі більш виразними, узагальнюючи цей період можна назвати точкою відліку зміни суб'єктності митців і кардинальної зміни відносин мистецтва і суспільства. Такий підхід пропонує Коріна Апостол, головна редакторка Artleaks Gazette, і наголошує, що історія зміни суб'єктності митця починається з першими спробами митців афілюватися з соціальними й політичними рухами, активно виступати проти домінуючих інститутів, зокрема авторка вважає «початком» Маніфест реалістів (1855 р.) Гюстава Курбе, що вийшов у переддень незалежної художньої виставки Курбе, написаний ним у дусі тодішніх політичних висловлювань нової політичної риторики й — за двозначною ремаркою в російськомовній Вікіпедії (*Вікіпедія: Гюстав Курбе*)

бе) — у стані «роздратування від недоброзичливої критики». Достеменно невідомо, якими були істинні причини — усвідомлення нової суб'єктності, спроба опротестувати уклад тогочасних інститутів мистецтва чи персональне незадоволення несприйняттям власних творчих ідей, однак звернення Курбе вважається одним з перших випадків, коли «прагнення митця до соціальних змін змусило його приєднатися до більш загального руху, розриваючи стосунки з інститутами» (Apostol, 2015, р. 9). Від тих часів майже кожне покоління митців виражає свої новаторські ідеї не тільки мовою творчості, але й мовою протестів, що дійсно, як зауважувала К'яра Валлі, не може не вдихати життя в соціальну структуру певного суспільства. Революційні настрої суспільства підтримували в мистецькому середовищі у Франції 1968 року, коли разом із робітниками й студентами художники, об'єднані *Atelier Populaire*, декларували, що їхня участь не має трактуватися «як кінцевий результат досвіду, але як стимул до пошуку <...> нових рівнів дії як у культурному, так і в політичному плані» (Apostol, 2015, р. 13–14). Участь культурно-мистецьких активістів Революції Гідності привела до реформаційних зрушень у бюрократичних процесах «культурної стратегії», втілених у формуванні нових державних установ (Український інститут, Український інститут книги, Український культурний фонд), зміни законодавства й поступова зміна до підходів культурної політики, і процес цей ще триває.

Висновки. Підсумовуючи, вирізимо декілька завдань подальшого дослідження культурної зайнятості, вплив яких як на оцінку потенціалу економіки культури, так і в сфері культурної політики представляє науковий інтерес.

По-перше, необхідність термінологічної визначеності й подальше узгодження тезаурусу щодо культури і мистецтва, економічних його характеристик в обігу різних дисциплін (культурології, економічної теорії та статистики й державного управління).

По-друге, переосмислення суб'єктності зайнятих у культурному виробництві, якому сприятиме виокремлення і оцінка ринку культурної праці, умов праці в різних організаційних і фінансових моделях, що для України актуальним залишається.

По-третє, наукове обґрунтування оновлення підходів культурної політики, мета якої підтримувати баланс між ціннісними пріоритетами й еконо-

мічною доцільністю культури і мистецтва і як способу життя, і як виду економічної діяльності.

І ще одне, але не *останнє завдання* — наукова

легітимація художньо-дослідницької практики як історичного етапу утвердження нової суб'єктності митця.

Література:

- Вікіпедія: Густав Курбе. (No date). Відновлено з https://ru.wikipedia.org/wiki/Густав_Курбе.
- Гриценко, О. (2019). *Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування*. Київ: Інститут культурології НАМ України. 256 с.
- ДССУ. (No date). 1 *Державна служба статистики України*. Відновлено з http://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2014/rp/zn_ed/zn_ed_u/zn_ed_2013_u.htm
- ДССУ. (No date). 2 *Державна служба статистики України*. Відновлено з http://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2017/rp/eans/eans_u/arch_nzn_ved_u.htm
- Здіорук, С. І. (2012). *Культурна політика України: національна модель у європейському контексті*. Київ: НІСД. 64 с.
- Лазаренко, Валерія, Ломоносова, Наталія, Назаренко, Юлія, Філіпчук, Ліліана, & Хасай, Єлизавета. (2021). *Умови праці у сфері культури та креативних індустрій*. Київ: Аналітичний центр Cedos. 155 с.
- Лендрі, Ч. (2020). *Креативне містотворення: його сила й можливості*. Пер. з англ. А. Діамант. Харків: Фоліо. 252 с.
- НКУ. (2012). *Національний класифікатор України*. Класифікація видів економічної діяльності ДК 009:2010. Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/vb457609-10#Text>
- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 369 p. DOI: <https://doi.org/10.1515/9789048503650>
- Apostol, Corina L. (2015). *Art Workers between Precarity and Resistance: A Genealogy*. *ArtLeaks Gazette*, no. 3: 7–21.
- Heilbrun, James, & Gray, Charles M. (2001). *The Economics of Art and Culture*. New York: Cambridge University Press. 410 p.
- Hesmondhalgh, David, & Pratt, Andy C. (2005). Cultural industries and cultural policy. *International journal of cultural policy*, 11 (1). Pp. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.1080/10286630500067598>
- Lee, H.-K., & Zhang, X. (2021). The Korean Wave as a source of implicit cultural policy: Making of a neoliberal subjectivity in a Korean style. *International journal of cultural studies*, 24 (3), 521–537. DOI: <https://doi.org/10.1177/1367877920961108>
- Oman, Susan. (2021). *Evidencing culture for policy*. Switzerland. 383 p.
- Serafini, Paula, & Banks, Mark. (2020). Living Precarious Lives? Time and Temporality in Visual Arts Careers. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*. Vol. 12 No. 2: Independent Articles. P. 351–373. DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.20200504a>
- Valli, C. (2017). Pushing borders. Cultural workers in the restructuring of post-industrial cities. *Geographica* 14. 153 p. Uppsala: Department of Social and Economic Geography.

References:

- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 369 p. DOI: <https://doi.org/10.1515/9789048503650>
- Apostol, Corina L. (2015). *Art Workers between Precarity and Resistance: A Genealogy*. *ArtLeaks Gazette*, no. 3: 7–21.
- Grytsenko, O. (2019). *Kulturnyi prostir i natsionalna kultura: teoretychne osmyslennia ta praktychne formuvannia [Cultural space and national culture: theorizing to reshaping]*. Kyiv: Institute for Cultural Research of the NAA of Ukraine. 256 p. (in Ukrainian)
- Heilbrun, James, & Gray, Charles M. (2001). *The Economics of Art and Culture*. New York: Cambridge University Press. 410 p.

- Hesmondhalgh, David, & Pratt, Andy C. (2005). Cultural industries and cultural policy. *International journal of cultural policy*, 11 (1). Pp. 1–14. **DOI:** <https://doi.org/10.1080/10286630500067598>
- Landri, Ch. (2020). *Kreatyvne mistotvorenna: yoho sylu y mozhlyvosti [Creative city planning: its power and possibilities]*. Translated from English by A. Diamant. Kharkiv: Folio. 252 p. (in Ukrainian)
- Lazarenko, Valeriia, Lomonosova, Nataliia, Nazarenko, Yuliia, Filipchuk, Liliana, & Khasai, Yelyzaveta. (2021). *Umovy pratsi u sferi kultury ta kreatyvnykh industrii [Working conditions in the field of culture and creative industries]*. Kyiv: Analytychnyi tsentr Cedos. 155 p. (in Ukrainian)
- Lee, H.-K., & Zhang, X. (2021). The Korean Wave as a source of implicit cultural policy: Making of a neoliberal subjectivity in a Korean style. *International journal of cultural studies*, 24 (3), 521–537. **DOI:** <https://doi.org/10.1177/1367877920961108>
- NKU. (2012). *Natsionalnyi klasyfikator Ukrainy [National Classifier of Ukraine]*. Klasyfikatsiia vydiv ekonomichnoi diialnosti DK 009:2010. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/vb457609-10#Text> (in Ukrainian)
- Oman, Susan. (2021). *Evidencing culture for policy*. Switzerland. 383 p.
- Serafini, Paula, & Banks, Mark. (2020). Living Precarious Lives? Time and Temporality in Visual Arts Careers. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*. Vol. 12 No. 2: Independent Articles. P. 351–373. **DOI:** <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.20200504a>
- SSSU. (No date). *1 Derzhavna sluzhba statystyky Ukrainy [1 State Statistic Service of Ukraine]*. Retrieved from http://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2014/rp/zn_ed/zn_ed_u/zn_ed_2013_u.htm (in Ukrainian)
- SSSU. (No date). *2 Derzhavna sluzhba statystyky Ukrainy [2 State Statistic Service of Ukraine]*. Retrieved from http://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2017/rp/eans/eans_u/arch_nzn_ved_u.htm (in Ukrainian)
- Valli, C. (2017). Pushing borders. Cultural workers in the restructuring of post-industrial cities. *Geographica 14*. 153 p. Uppsala: Department of Social and Economic Geography.
- Wikipedia: Gustave Courbet*. (No date). Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki/Гюстав_Курбе (in Russian)
- Zdioruk, S. I. (2012). *Kulturna polityka Ukrainy: natsionalna model u yevropeiskomu konteksti [Cultural policy of Ukraine: national model in the European context]*. Kyiv: NISD. 64 p. (in Ukrainian)

Oleksandra Oliinyk

Cultural Labor as the core subject for cultural policy

Abstract. The article hypothesizes the necessity to assess the potential of "cultural labor" - the social role of cultural workers, their needs, and the economic potential of creative employment to update approaches to cultural policy. The economic potential of culture directly depends on the subjectivity of artists, on the regulation of organizational and economic features of cultural space as an economic entity, the effectiveness of which should be reflected and maintained in the priorities of cultural policy. The definition of strategy and appropriate tactical actions are expected to maintain an effective balance between cultural value and economic potential, not contrasting, but combining these characteristics for the common good of society. The article considers the subjectivity of artists, as well as the methodology of cultural labor research, probable causes and definite inconsistencies in the analysis of cultural space (and cultural labor) in theoretical research in cultural studies, sociology of culture and economic theory.

Based on the fact that "cultural labor" is an interdisciplinary category by definition, the article presents both theoretical developments in the methodology of its research and practical context. Crucial for understanding of cultural labor is the changing subjectivity of cultural worker, which focuses on the protection of labor rights, participation in political and social movements, etc. However, the changes in social perception for artistic subjectivity remain equally important to disclose.

Keywords: cultural policy, cultural labor, cultural worker, cultural space, subjectivity of the artist.

UDC 130.2+379.8

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5916-7409>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.168-177>

RECREATIONAL COMPONENT OF THE LEISURE INDUSTRY IN THE PHENOMENA OF MASS CULTURE OF MODERN UKRAINE

Nina Didenko

graduate student of the Department
of Cultural Studies
and Information Communications,
National Academy of Managing
Personnel of Culture and Arts,
Kyiv,
didenko.newart@gmail.com

Діденко

Ніна Олександрівна

аспірантка кафедри культурології
та інформаційних комунікацій,
Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв,
м. Київ,
didenko.newart@gmail.com

Abstract. The article highlights the peculiarities of the leisure industry development, in particular its recreational component, in the phenomena of mass culture of modern Ukraine. It was found that in modern mass culture the recreational component acquires new meanings. This is due to the orientation of Ukrainian modern cultural industries on the mass consumer, which, in turn, leads to the emergence of new recreational forms of leisure activities. A set of factors that determine the essence and indicate the proximity of mass culture and the leisure industry is the following: the implementation of maximum social communication, the possibility of maximum replication and diversification of artifacts of mass culture. The features inherent in modern mass culture are determined: multiplicity, lack of a single center, heterogeneity, combination of everything with everything. It was found that the modern recreational infrastructure exists and develops in the communicative field of mass media, without which the mass distribution of recreative media texts, as well as the production would be impossible. Recreational infrastructure of mass culture is defined as the leisure industry. The specified division of the mentioned industry in Ukraine into three basic sectors - leisure, entertainment and holidays is offered. It is proved that the recreational component is present in all types of services provided by these industries, or recreation is their main content. It is noted that in the socio-cultural life of modern Ukraine, recreational services of the leisure industry have the function of a socio-regulator in mass culture.

Keywords: recreation, recreational services, leisure industry, mass culture, media culture.

Formulation of the problem. As a complex and multilevel system, culture necessarily contains a recreational component that affects all mass culture industries, *the leisure industry*, and so on. In Ukraine, such scientific disciplines as recreational geography, economics and nature management are sufficiently developed. However, there is almost no scientific research on the recreational component of the leisure industry in the phenomena of mass culture, which is one of the brightest manifestations of public life in modern Ukraine. It is poorly understood and not enough studied both in terms of general cultural theory and analysis of the current socio-cultural situation.

Recent research and publications. A large number of scientific works of researchers in the field of recreology, studying the causes and methods of recreational activities to create conditions

and organize health, medical, cultural and educational activities, is devoted to recreation as a system of activities related to the use of free time and covering all types of recreation (in nature, during a tourist trip, etc.). Among those are the works of O. Gulych (Гулич, 2011), A. Ignatenko (Игнатенко, 1989), V. Matsola (Мацола, 1997) and others. Particular attention is paid to the work of L. Sekretova (Секретова, 2013), where the author offers a list of socio-cultural areas of leisure activities as components or related activities of cultural industries, as well as a study by I. Petrova (Петрова, 2013) on the phenomenon of leisure in historical and cultural dimension. The scientific developments of M. Yaroshenko (Ярошенко, 2016) and V. Stalnaya (Стальная, 2008) were used to clarify the classification of the spheres of the leisure and entertainment industries. The efficiency of the use of natural recreational resources in Ukraine is discussed in the work of N. Borulko (Борулько, 2014).

Important for the exploration of the recreational component of the leisure industry, in particular, its new content, were the works of representatives of the «critical theory of mass communication» W. Benjamin (Беньямин, 2000) and S. Hall (Холл, 2004), who studied mass culture (media culture). The article also uses: scientific developments of representatives of the theory of «information society» by G. Innis (Инис, 1964) and M. McLuhan (Маклюэн, 2007; 2013), who combine approaches to understanding the phenomenon of «media» as a communication technology that determines cultural communication roles; sociological theory of communication systems of N. Luhmann (Луман, 2010); N. Chomsky's work (Чомский, 1988), devoted to the influence of the media, the advocacy function of the model of communication that is developing today; N. Negroponte's scientific research (Негропонте, 1970) on the prediction of mass digitization of the world; and the research of J. Deleuze and F. Guattari (Делёз, Гваттари, 2007), where the authors introduce the concept of «rhizome» into the scientific space and propose to study modern mass culture in the context of the features inherent in this concept.

Scientific research of cultural, philosophical, psychological, media orientation became the *methodological basis of our study*. Comparative, logical and analytical methods were also used, which allowed to consider this problem holistically.

The aim of the article is to consider the recreational component of the leisure industry in the phenomena

of mass culture of modern Ukraine. The need to study this component is primarily due to the evolution of the leisure industry in the recreational sphere, because the institutional Ukrainian system of sports and health services was formed in the socio-cultural reality of the Soviet Union. Over the last thirty years, it has been reformed and modified in fundamentally different socio-economic and political conditions, in particular, in the context of global commercialization of all social relations. In addition, today it is impossible to imagine the leisure industry without the involvement of modern mass media, which promote communication between different segments of the population, the formation of moral norms, values and interests inherent in society's consumption.

Presentation of research material. The term *recreation* means «re-creation», «reproduction». This effect is achieved in different ways, but the ultimate goal is for the individual to acquire an optimal state — physical, mental — which in 61 BC Decimus Junius Juvenalis described as «a healthy spirit in a healthy body». Achieving a harmonious combination of physical and mental components is what can be called a *recreational effect*. This effect is achieved in different ways, but there is no doubt that recreation is a *social* activity, as it includes all kinds of human activity in one's free time.

Changes in the socio-cultural space of the XXI century, compared to the last quarter of the last century, when the leisure industry was purely commercial, indicate that information technologies, consumption of media resources have become elements of everyday life. In this context, the content of the concepts of «recreational infrastructure» and «recreational service» have undergone radical changes. Consequently, the recreational effect acquires some other meanings in mass culture, the cultural institutions of which include the leisure industry, in particular, the provision of services for the organization of health and physical rehabilitation. Such a significant change is due to the focus of cultural industries on the mass consumer.

It should be noted that mass culture is distinguished by several factors: the implementation of maximum social communication, the possibility of maximum replication and diversification of artifacts of mass culture. Due to their spreading into all spheres of life, a set of new stereotypes of thinking, values, norms and rules inherent in the society of consumption is formed. Adherence to such a single complex brings together mass culture and the leisure industry.

The leisure industry provides cultural services, the receipt of which is the implementation of a recreational (hedonistic in nature) function of mass culture. In turn, mass culture can be considered as a superstructure, the material basis of which is the leisure industry. Thus, mass culture, as dominant in modern consumer society, is a *socio-regulator*, even a quasi-religion of the form of material civilization that humanity has built in the XX century if the term «material civilization» is understood as the world economy according to F. Brodel (*Бродель, 1997*) and the tertiary sector of which is the leisure industry among others.

Mass culture is not homogeneous, heterogeneous and can only conditionally be considered hierarchical. According to J. Deleuze and F. Guattari (*Делєз, Гваттару, 2007*), culture in general is a plural phenomenon, a «rhizome» (fr. la rhizome — «rhizome, rootstock»), a rhizome of multiple horizontal relationships unorganized in the hierarchy, when there is rejection from a rigid hierarchy of meanings that now coexist. The concept of rhizome contains features that are inherent in modern mass culture: plurality, lack of a single center, heterogeneity, the combination of everything with everything. Thus, the opposition «mass — elitist» in modern society is gradually being replaced by the «peaceful coexistence» of various, sometimes oppositional phenomena in their discursive practices. Based on the opinion of French researchers, we can say that mass culture and its material embodiment — the leisure industry — have no single paradigm at the meta-level. There is a set of phenomena that are not connected by a single «root» of common origin, but coexist in the «rhizome», which fills a plural socio-cultural space.

It should be noted that there is no single classification of segments of the leisure industry in the scientific literature. Each of the researchers considers these segments based on their own ideas or on the basis of information (mostly advertising) in mass media. In particular, L. Sekretova conducted a kind of «inventory» of socio-cultural areas of leisure activities. The researcher proposes to study the components or related activities of cultural industries, among which she names the leisure industry, entertainment industry, holiday industry, show industry, animation industry, gaming industry, computer industry, music industry, event industry, beauty industry, fashion industry, leisure and entertainment industry, intimate leisure industry, sports industry, mountain ski industry, ocean industry, fast

food industry and many others (*Секретова, 2013*).

This list, although not complete, does not claim to be exhaustive and is based on data from various sources of information. Thus, it is devoid of systematicity, which allows us to recognize its classification. Each of these industries is defined by the author as an industry¹, however, we believe that this term cannot be used in all cases. Rather, it may be a leisure industry that is in demand for products and/or services and has a certain level of organization.

Most of the types of «industries» listed by L. Sekretova are one recreational service, which is provided comprehensively until the moment of completion, that is, the termination of the service of the recreant. Each of these services, divided into a separate operational and procedural «chain», can be attributed to three types of leisure industry — *recreation, entertainment, holidays*, where the essential differences are noticeable in the system of recreational services. The distinction is logically justified, because the UN Conference on Trade and Development classified everything related to leisure as *cultural industries*, which are divided into four components — cultural heritage, art, media, functional areas. M. Yaroshenko claims that the entertainment industry (which he does not separate from recreation) is understood as a «functional sphere», which includes creative services and cultural leisure (*Ярошенко, 2016*).

However, if we consider the provision by social institutions and specialized institutions of physical recreation services (treatment, rehabilitation), the sphere of the leisure industry includes those services that provide the recreant an active form of recreation.

Active recreation, according to the classification of V. Stalnaya (*Стальная, 2008*), can also be understood as walks in the form of communication with nature; visiting national nature parks; visiting playgrounds, bowling, skating rinks, amusement parks, discos; scientific and educational recreation (cognitive activity), etc. The recreant voluntarily, according to his own preferences, chooses a form of recreation, which is held outdoors or indoors.

Thus, the leisure industry includes all types of tourism, medical and treatment recreation, it means those that involve the use of recreational resources and infrastructure both in the country of residence and abroad (in the case of providing the service). These varieties include the hotel industry, the industry of children's recreation and leisure, the hospitality industry.

In the United States, where the latter is particularly developed, hospitality includes motels, auto courts, bed and breakfasts hotels, dormitories, camps and car parks, and places to eat quickly on the road. That is the sphere of services for travelers.

Recreational resources are also among the «pearls» that nature has endowed Ukraine with. In Ukraine, a significant part of the natural potential consists of recreational landscapes (forest, coastal, mountain), health resources (mineral waters and therapeutic mud), nature reserves, historical and cultural areas, etc. The second group of recreational resources are historical and cultural, the third are socio-economic, resources that provide production, sale and provision of recreational services.

The following data testify to the efficiency of the use of natural recreational resources. In Ukraine, medicinal mineral waters of different chemical composition are available in almost all forest-steppe regions, but out of 400 sources only 34 are used for balneological purposes and industrial bottling, out of 104 known in Ukraine deposits of therapeutic peat and silt mud only 26 are used to treat. In Crimea, the total length of beaches was 1160 km, or 47% of the coast, which is enough to heal at the same time 4.1 million people. Prior to hostilities in eastern Ukraine in 2014, there were 3,041 sanatoriums in Ukraine, including 296 rest homes and boarding houses, 1,940 bases and other recreation institutions (Борулько, 2014).

The recreational infrastructure and resource base of the Ukrainian leisure industry can only be indirectly attributed to mass culture, although they are also used by other segments, namely the leisure industry. An analysis of the services provided by the leisure industry shows that these services are practices of mass culture, therefore, entertaining functions (essentially hedonistic) can be considered a practical implementation of the functions of mass culture as such. In addition to the fact that the entertainment industry is the implementation of a recreational function, it has been developing rapidly since the first third of the XX century as a separate sector of the economy. This fact gives us the right (at least to some extent artificially) to separate *entertainment* from *leisure*, because the tourism, spa industries are sectors of the economy that emerged long before the formation of mass culture (tourism, for example, has been known since ancient times, and people traveled «to the water» already in the XVIII century).

The basis of the entertainment industry is the

modern media culture, the technological expression of consumerism as a system of values, ideology, even quasi-religion, a tool for manipulating the consciousness of the masses, whose meaning in life is consumption. If at the end of the XIX century and further mass culture formed and spread spontaneously, and its artifacts and ideologies (services) appeared as proposals «from above», caused by demand «from below», then media culture is a product of the media, representing and reproducing the dominant ideology, forming public opinion, tastes, needs, and therefore — the mass consciousness. In our opinion, media culture in the form in which it exists today is a modern manifestation of mass culture, which differs from previous formations in the ability to impose «bottom» orienting models of social life «from above». Actually, that's why it is also *mass media*.

Therefore, the services in the entertainment industry are specific, because they provide information, good mood, relaxation — declining the tone of human muscles, caused by the inner state of calm and knowledge of nervous tension, disconnection from all the surrounding problems and troubles. In this context, in the XXI century, the ancient Roman formula for the tranquility of «the bread and spectacle» plebs has been updated with modern technology, and as a result, there is a great growth in the provision of services globally, including through the leisure industry. Of course, the «leisure industry» is only part of the service industry. However, every year the world market in this area is growing rapidly.

However, the coronavirus pandemic and the resulting self-isolation regime in 2020 led to a decrease in indicators — minus 5.6% (with an average annual growth rate of global industry before the pandemic of 2.8%). The pandemic also affected the volume of the film industry, as cinemas closed in most countries in March 2020. In total, the world box office may lose 5 billion US dollars by the end of the year, despite the fact that at the peak of profitability in 2018, the global film industry «cost» consumers 136 billion US dollars (Долбнєва, 2020).

In the last decades of the XX and the beginning of the XXI centuries such changes have taken place, that it is possible to state about the new quality of leisure activities and fundamentally new forms of it, which depend, first of all, on the use of information technologies. The technical component is becoming an integral part of people's lives, their daily lives, which makes the

era of post-industrial leisure different from any of the previous eras.

The socio-cultural space of modern Ukrainian society is determined by global trends, so today it is part of the global telecommunications network, the main features of which are multimedia, interactivity and virtuality. N. Luhmann aptly noticed: what we know about our society we know through the media. «Even if we doubt any information, we will still be based on it. Applying Kant's terminology, the mass media create a transcendental illusion — the inevitable error of reason, which arises in the realization of its dialectical nature and arises as a result of the mind beyond the experimental application of categories. In any case, it is a constructed reality» (Луман, 2010, С. 27).

This «constructed reality» is heterogeneous and is a matrix of subcultures — a multicomponent formation. Each of the components has its prehistory, generic properties and place in the overall system of recreational services of the leisure industry. These subcultures exist in different formats of consumption of a cultural product, but the media form is common to most of them. Services provided on the Internet, television networks, listening to the radio, etc. give the vacationer the opportunity to receive media products for a fee or as a result of direct use free of charge. Such services on a global scale and in the Ukrainian socio-cultural space include: Internet access, Internet advertising, pay-TV, television advertising, radio broadcasting, outdoor advertising, publishing of newspapers and magazines, business information (B2B), OTT Service.

Considering the socio-cultural space in which the modern Ukrainian is, it is necessary to note the full *integration* of his cultural and spiritual life into the world entertainment industry in its highest technological manifestation — the media space. There are no restrictions on access to global social and other networks (services). Despite the fact that only 52% of Ukrainians have access to the Internet, they are in the networks not less than citizens of other countries — almost seven hours a day (a study by *WeAreSocial*). Moreover, according to *Mediakix*, teenagers use networks (first of all, social platforms) for up to 9 hours a day, and 60% of the time spent in networks is using mobile devices (smartphones). Of course, the average figures are much lower (taking into account all segments of the population) — 2 hours (116 minutes), but they are as much as 5 years and 4 months of human life.

Satisfying leisure needs with the exclusive con-

sumption of information and entertainment content is a social problem on a global scale. In Ukrainian society, these needs are met not only in a passive mode — on the Internet, by watching TV programs, movies and others. Since Ukraine is a part of the post-Soviet space, on the one hand, it is the heir of the cultural matrix of totalitarianism, on the other hand, it is integrated into the world mass culture and, accordingly, the media space. Hence, the multilayered, multidimensional, cultural needs are caused by the multilayered nature of society, which looks like a heterogeneous system consisting of people of different ages, different educations, different interests and values.

Multi-layeredness leads to a situation that can be considered a conflict of generations (to some extent, because there is no open confrontation in Ukraine, rather, there is a coexistence of worldviews and ways of life of different generations). However, all generations are united by a common attitude to the cultural needs and values formed by the previous socio-economic formation — to sports, concerts, opera, digital, dance and other performances (public spectacles), to the activities of libraries, archives, museums, botanical gardens, zoos, nature reserves. It should be noted that in Ukraine 53 nature reserves have the status of national nature parks, in each city there are cultural parks (sometimes not one), there are 6 zoological parks of national importance and 5 of local importance, circus performances take place in 20 stationary and at least 8 mobile circuses, there are (according to data from 2018) 117 working theaters — 4 in state ownership and 16 in municipal and communal.

In addition to the above-mentioned, the average Ukrainian has the opportunity to use bookmaking services, participate in lotteries, watch sports, especially football, as well as visit entertainment venues (nightclubs, discos, etc.). Considering these types of recreational services as *an industry*, we first consider it as a system of institutions that provide these services, conditionally grouped into a single industry called the «industry of holidays», without separating theatrical, concert and socio-cultural activities.

The leisure industry also includes the music, dance and fashion industries, as the modern format of these industries means that they function primarily as media cultures. These industries are developing in the media environment, but operate not only in the field of communication services (it means in the systems of information dissemination and production sales on all types

of media), but also directly in the field of public spectacles and entertainment — *the industry of holidays*.

The industry of holidays. The world industry of holidays is organized by commercial structures, which are called event companies, and activities — by event management. These institutions are the organizers of music concerts, festivals, some sporting events, exhibitions and conferences and more. The sources of income for event companies are both sponsorship and ticket sales. The pandemic has had a significant impact on the industry of holidays: as for March 2020, the industry lost 16.5 billion US dollars.

The Ukrainian event market has been developing dynamically since the country gained independence and on the eve of the pandemic, it reached an annual turnover of UAH 2 billion. About 250 thousand people, 50 rather large companies and 1.5 thousand small ones work in this sphere. Losses in 2020 amounted to almost UAH 1 billion, the pandemic put the industry on the brink of survival. These companies include the organizers of concert activities, most of which have been operating since the Soviet period, 23 philharmonics, 8 touring and concert and 5 concert and pop associations. Concerts and tours are also organized by professional creative groups, it means those persons who, according to the Law of Ukraine «On Touring Events in Ukraine» have the right to be tour organizers.

Regarding *the socio-cultural* life of Ukraine, it should be noted a significant number of institutions, left mostly inherited from the previous socio-economic formation, and in which cultures, houses of creativity, houses of teachers, doctors, agronomists, scientists, tourists and more work. In addition to the above-mentioned, recreational facilities also include collective accommodation — hotels, motels, hostels, campsites and parking lots for caravans and trailers, dormitories for visitors, in fact, the entire network, defined as the hotel industry and / or *the hospitality industry*.

An overview of the Ukrainian leisure industry will be incomplete if we ignore the domestic fashion industry. The world industry is quite clearly segmented, and the vertical segmentation corresponds to the «canons» of mass culture — from the kitsch level to the mass market of fashion clothing / footwear («fast fashion»), and above the «pyramid» there is *haute couture*. Haute couture is a media culture with all its attributes, mythology, which is a vivid manifestation of consumerism and the quintessence of the values of a consumer society.

Like other leisure industries, the global fashion

industry has slowed a little bit in 2019, but the market is expected to recover in 2023. These data are provided by experts on the current trends in the development of «fast fashion» — retail chains of the largest «players» in the market (a total of 24 brands), which have their own lines of ready-made clothing and footwear. According to other data, the total capitalization of the global fashion industry exceeds the telecommunications and is estimated at 3 trillion US dollars of annual sales.

In 2017, the market of domestic women's clothing in Ukraine was estimated at approximately UAH 8.66 billion, and the bulk of Ukrainian production is focused on export markets. There are currently 6,000 textile factories in Ukraine. About 600 Ukrainian fashion designers retail their own brands and collections, of which almost 200 designers are regular participants in fashion weeks in different countries. *Ukrainian Fashion Week* is the most successful of similar Eastern European cultural events.

We take into consideration only generalized indicators of the development of industries, leisure, entertainment, holidays, which give an idea of the scale of the phenomena. There are many areas of business related to the leisure industry, but statistics on production volumes are not able to properly assess the services provided by entrepreneurs, especially as *recreational services*.

In our opinion, the services of the leisure industry differ from the services provided by other sectors of the tertiary sector, the ultimate goal of their provision (rest, rehabilitation, entertainment, relaxation, etc.), while the means of achieving the goal may be different and do not always indicate this goal. For example, in the mass segment of the fashion industry the main goal is to meet one of the fundamental needs of human existence — in clothes, shoes, but the end effect of buying fashionable products is aesthetic — joy, sometimes euphoric, from a well-chosen stylish outfit. That is why shopping is one of the most common forms of entertainment and not only for women. Recreational influence is only a component of the general phenomenon, but it is meaningful.

The absence of a single paradigm does not mean the absence of common properties, features, norms, dominant functions in different subcultural phenomena. Despite the fact that each phenomenon has its own, sometimes unique, infrastructure, resource base, its own specific services, etc., certain components are contained in the service systems of each of the sub-

cultures of industry. One of such components of any subculture of the leisure sphere is *music*, because even indifferent to each other or «hostile» (countercultural) seedlings of «rhizome» contain to a greater or lesser extent a musical component. Without music, it is difficult to imagine the media, the film industry, any kind of entertainment, leisure, holidays and no cultural event at all. In our opinion, this statement is axiomatic, because the release of TV or radio news is now accompanied by a musical sound.

Thus, it is the total presence of music as a socio-cultural phenomenon in all aspects of human social life that defines the music industry as a central element of modern mass culture. Purely industry is the production and distribution of music stocks, as well as festivals and concerts.

According to the International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), in 2020 there was recorded a steady increase in revenue, observed for the fifth year in a row (regardless of the pandemic). Total revenue was 20.2 billion US dollars, and more than half of the income of commercial participants («record labels») received from streaming (OTT) services such as *Spotify*, *Amazon*, *AppleMusic*. The number of users of paid streaming services reached 341 million people, which is 34% more than in 2018. However, CDs and vinyl records account for only one-fifth of sales. Experts believe that these trends are not related to the coronavirus pandemic.

The state of the world *dance industry* as a separate industry that unites *dance training industry* has been significantly affected by the pandemic. Analysts distinguish between professional choreographic art and the structures that organize (produce) it, combining them into a single concept of «*dance companies*», and *dance studios* or *fine art schools*. The Ukrainian dance industry is closely connected with the music industry. This connection has emerged and strengthened over the centuries, continuing the unique musical and dance direction of choreographic art, which has no analogues in terms of mass distribution in popular culture. Dance music today remains a mainstay in the global entertainment industry and is briefly defined as *dance-music*. This simple definition hides a new configuration, if we compare it to the previous, in which the musical and choreographic components are equal and functionally complement each other, creating a synergistic effect. The first and most noticeable difference is the focus on fundamentally new rhythmic

accents and metrorhythmic formulas, which can be without exaggeration declared a rhythmic revolution, the so-called *groove*, which has a recreational effect. The special groove of rhythms created the conditions for the emergence of *recreational choreography* — a functionally new, compared to previous, area of leisure industry and social life of mankind, which is extremely promising in our time and requires separate research.

Conclusions. The presence of a system-forming recreational component in the phenomena of mass culture is one of the reasons for the process of transformation of the functions of traditional culture in the XX — early XXI century in masculine functions. They are based on hedonistic relativism, which ultimately determines the cultural model realized in other artifacts and value systems that are based on tradition, but fill it with new meanings.

It was found that in modern mass culture, which includes cultural institutions and the leisure industry, the recreational component acquires new meanings. This is due to the orientation of Ukrainian modern cultural industries on the mass consumer, which, in turn, leads to the emergence of new recreational forms of leisure activities, dependent primarily on the use of information technology. A set of factors that determine the essence and indicate the proximity of mass culture and the leisure industry are the following: the implementation of maximum social communication, the possibility of maximum replication and diversification of artifacts of mass culture. Based on the theory of J. Deleuze and F. Guattari (*Делєз, Гваттару, 2007*) on culture as a plural phenomenon, «rhizome», the features inherent in modern mass culture are identified: multiplicity, lack of a single center, heterogeneity, combining everything with everything.

Recreational infrastructure of mass culture is defined as the leisure industry. The specified division of the specified industry into three basic sectors — *leisure, entertainment and holidays* is offered. It is proved that the recreational component is present in all types of services provided by these industries, or recreation is their main content. Thus, services provided in the leisure industry are recreational, consumers are recreants, and the provision system is a system of recreational services. Recreational services are becoming a kind of social practice that helps to restore energy consumption and health in two forms — passive and active, which allows to explore the recreational component of the leisure industry as a

culture of mental recreation and rehabilitation (passive form) and culture of physical development, support and renewing (active form).

It is proposed to consider the leisure industry as a system of recreational services provided in the socio-cultural space, as well as a matrix of subcultures — a multicomponent entity that has a predominantly media form. Thus, every subcultural phenomenon of the leisure industry functions mainly (but not exclusively) as media culture. Consequently, the modern recreational infrastructure is a media culture that ensures the functioning of the information environment, without which the mass distribution of recreational media texts, as well as the production and distribution of relevant images would be impossible. This infrastructure can exist and develop only in the communicative field of mass media. Of course, the media does not replace clubs, cinemas, «live» concerts and theater performances, stadiums, travel, etc., but most of the free time a person spends in online communication in the Internet, which informs him, teaches, entertains, politically engages, and, most

importantly, allows him to communicate on social networks.

Ukrainian socio-cultural space is integrated into the world leisure industry. Analysis of the recreational component of the leisure industry in the mass culture of modern Ukraine revealed that consumers of this industry are people of different ages, so Ukrainian society looks like a heterogeneous system, which has no acute conflict between generations, typical of the second half of last century. Regardless of social, cultural and age differences, the recreational effect is achieved through sublimation of desires, instincts, creating a pragmatic background for information assimilation, lack of significant efforts to assimilate information, lack of significant efforts to assimilate and/or familiarize with specialized knowledge, removal of psycho-emotional load etc.

Thus, the proposed culturological analysis of the recreational component of the leisure industry in the phenomena of mass culture of modern Ukraine is relevant today and may be of interest to other researchers in this field.

Примітки:

- 1 According to Sekretova, «the concept of “industry” in the XXI century is used in all spheres of social production, where there are technologies (it means the basis for industrial development), including metallurgy, tourism, food production, cinematography, etc.» (Секретова, 2013).

References:

- Benjamin, V. (2000). *Ozarenija [Illumination]*. Moscow: Martis. (in Russian)
- Borulko, N. (2014). Suchasnyi stan ta perspektyvy rozvytku sanatorno-kurortnoho kompleksu Ukrainy [Modern state and prospects of development of the sanatorium and resort complex of Ukraine]. *Visnyk Shkhidnoukrainskoho natsionalnoho universytetu imeni V. Dalia*, 8 (15), 10–15. (in Ukrainian)
- Brodel, F. (1997). *Materialna tsyvilizatsiia, ekonomika i kapitaliz [Material civilization, economics and capitalism]*. Kyiv: Osnovy. (in Ukrainian)
- Chomsky, N., & Herman, E. (1988). *Manufacturing consent: the political economy of the mass media*. Panthon Books. Retrieved from https://www.goodreads.com/book/show/12617.Manufacturing_Consent
- Deljoz, N., & Gvattari, F. (2007). *Anti-Jedip: kapitalizm i shizofrenija [Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia]*. Yekaterinburg: U-faktorija. (in Russian)
- Dolbnieva, D. V. (2020). Vplyv COVID-19 na ekonomiku krain svitu [The Injection of COVID-19 into the economy of the country]. *Problemy ekonomiky*. 1(43). 20–26. DOI: <https://doi.org/10.32983/2222-0712-2020-1-20-26> (in Ukrainian)
- Hulych, O. (2011). Rehionalni rekreatsiino-turystychni komplekxy: problemy i perspektyvy rozvytku [Regional recreational and tourist complexes: problems and prospects of development]. *Ekonomist*, (5), 41–43. (in Ukrainian)

- Ignatenko, A. N. (1989). *Rekreacionnye territorial'nye sistemy: nauchnye osnovy razvitiya i funkcionirovaniya: uchebnoe posobie* [Recreational territorial systems: scientific foundations of development and functioning: textbook]. Kyiv: UMK VO pri Minvuze USSR. (in Russian)
- Ilin, A. N. (2011). Massovaja kul'tura i subkul'tury sovremenogo obshhestva [Mass culture and subcultures of modern society. Social sciences and modernity]. *Obshhestvennye nauki i sovremennost'*, (4), 167–176. (in Russian)
- Innis, H. A. (1964). *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press.
- Kononenko, O. V. (2013). Masova kultura v dyskursi postmodernu [Mass culture in postmodern discourse]. *Visnyk Natsionalnoho aviaziinoho universytetu. Filosofija. Kulturolohiia*, (1), 144–148. (in Ukrainian)
- Luman, N. (2010). *Realnist mas-media* [The reality of the media]. Kyiv: TsVP. (in Ukrainian)
- Maklujen, M. (2007). *Ponimanie media: vneshnie rasshirenija cheloveka* [Understanding media: external extensions of a person]. Moscow: Kuchkovo pole. (in Russian)
- Maklujen, M. (2013). *Galaktika Gutenberga. Stanovlenie cheloveka pechatajushhego* [Gutenberg galaxy. Becoming a typist]. Moscow: Gaudeamus. (in Russian)
- Matsola, V. I. (1997). *Rekreatsiino-turystychnyj kompleks Ukrainy* [Recreational and tourist complex of Ukraine]. Lviv: NAN Ukrainy, Instytut rehionalnykh doslidzhen. (in Ukrainian)
- Negroponte, N. (1970). *The architecture machine: towards a more human environment*. Cambridge, Mass.: MIT Press. Retrieved from <https://direct.mit.edu/books/book/5049/The-Architecture-Machine-Toward-a-More-Human/>. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/8269.001.0001>
- Oleksiuk, H. V., Anhelko, I. V., & Samotii, N. S. (2020). Ivent-industriia: rozvytok ta problemy v Ukraini [Event industry: development and problems in Ukraine]. *Rehionalna ekonomika*, (3), 120–130. (in Ukrainian)
- Payne, H. (2020). *Dance movement therapy: theory, research and practice*. Routledge. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/347695224_Dance_Movement
- Petrova, I. V. (2013). *Leisure in historical and cultural measurement*. Doctor sciences dissertation (Culturology). National Institute of Culture and Arts, Kyiv. (in Ukrainian)
- Proctor, J. (2004). *Stuart Hall. Routledge critical thinker*. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group
- Sekretova, L. V. (2013). *Industriya dosuga: social'no-kul'turnyj aspekt: Social'no-kul'turnaya deyatelnost' v usloviyah modernizacii Rossii*. Proceedings of the Conference. St. Petersburg, 24–25 January, 2013, (pp. 47–55). St. Petersburg: St. Petersburg State Institute of Culture (in Russian)
- Stalnaya, V. (2008). Voprosy klassifikacii v industrii razvlechenij. [Classification questions in the entertainment industry]. *Prakticheskij marketing*. (9), 17–23. (in Russian)
- Varava, A. (2019, January 21). Ukraine in fashion: can Ukrainian designers translate a growing international reputation into global sales success? *Business Ukraine*. Retrieved from: <https://www.bunews.com.ua/economy/iem/ukrainian-fashion-industry>
- Yaroshenko, N. N. (2017). Industriya razvlechenij v prostranstve sovremennykh kul'turnykh praktik [Entertainment Industry in the space of modern cultural practices]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*, 1 (26), 112–122. (in Russian)

Література:

- Беньямин, В. (2000). *Озарения*. Москва: Мартис.
- Борулько, Н. (2014). Сучасний стан та перспективи розвитку санаторно-курортного комплексу України. *Вісник Східноукраїнського національного університету ім. В. Даля*, 8 (15), 10–15.
- Бродель, Ф. (1997). *Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм*. Київ: Основи.
- Гулич, О. (2011). Регіональні рекреаційно-туристичні комплекси: проблеми і перспективи розвитку. *Економіст*, 5, 41–43.
- Делёз, Г., & Гваттари, Ф. (2007). *Анти-Эдип: капитализм и шизофрения*. Екатеринбург: У-фактория.
- Долбнёва, Д. В. (2020). Вплив COVID-19 на економіку країн світу. *Проблеми економіки*, 1(43), 20–26. DOI: <https://doi.org/10.32983/2222-0712-2020-1-20-26>
- Игнатенко, А. Н. (1989). *Рекреационные территориальные системы: научные основы развития и функционирования: учебное пособие*. Киев: УМК ВО при Минвузе УССР.

- Ильин, А. Н. (2011). Массовая культура и субкультуры современного общества. *Общественные науки и современность*, 4, 167–176.
- Кононенко, О. В. (2013). Масова культура в дискурсі постмодерну. *Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія*, 1, 144–148.
- Луман, Н. (2010). *Реальність мас-медіа*. Київ: ЦВП.
- Маклюэн, М. (2007). *Понимание медиа: внешние расширения человека*. Москва: Кучково поле.
- Маклюэн, М. (2013). *Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего*. Москва: Гаудеамус.
- Мацола, В. І. (1997). *Рекреаційно-туристичний комплекс України*. Львів. НАН України, Інститут регіональних досліджень.
- Олексюк, Г. В., Ангелко, І. В., & Самотій, Н. С. (2020). Івент-індустрія: розвиток та проблеми в Україні. *Регіональна економіка*, 3, 120–130.
- Петрова, І. В. (2013). Дозвілля в історико-культурному вимірі. *Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора культурології*. Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
- Секретова, Л. В. (2013). Індустрія досуга: соціально-культурний аспект. *Соціально-культурна діяльність в умовах модернізації Росії*. Сборник статей по материалам всероссийской научно-практической конференции, 24–25 января 2013 г. Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 47–55.
- Стальная, В. А. (2008). Вопросы классификации в индустрии развлечений. *Практический маркетинг*, 9, 17–23.
- Ярошенко, Н. Н. (2017). Індустрія розвлечень в просторстві сучасних культурних практик. *Міжнародний журнал досліджень культури*, 1 (26), 112–122.
- Chomsky, N., & Herman, E. (1988). *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. Panthon Books. Retrieved from https://www.goodreads.com/book/show/12617.Manufacturing_Consent
- Innis, H. A. (1964). *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press.
- Negroponte, N. (1970). *The Architecture Machine: Towards a More Human Environment*. Cambridge, Mass.: MIT Press. Retrieved from <https://direct.mit.edu/books/book/5049/The-Architecture-Machine-Toward-a-More-Human/>. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/8269.001.0001>
- Payne, H. (2020). *Dance movement therapy: theory, research and practice*. Routledge. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/347695224_Dance_Movement
- Proctor, J. (2004). *Stuart Hall. Routledge critical thinker*. London, New York. Routledge Taylor & Francis Group.
- Varava, A. (2019, January 21). Ukraine in fashion: can Ukrainian designers translate a growing international reputation into global sales success? *Business Ukraine*. Retrieved from <https://www.bunews.com.ua/economy/iem/ukrainian-fashion-industry>

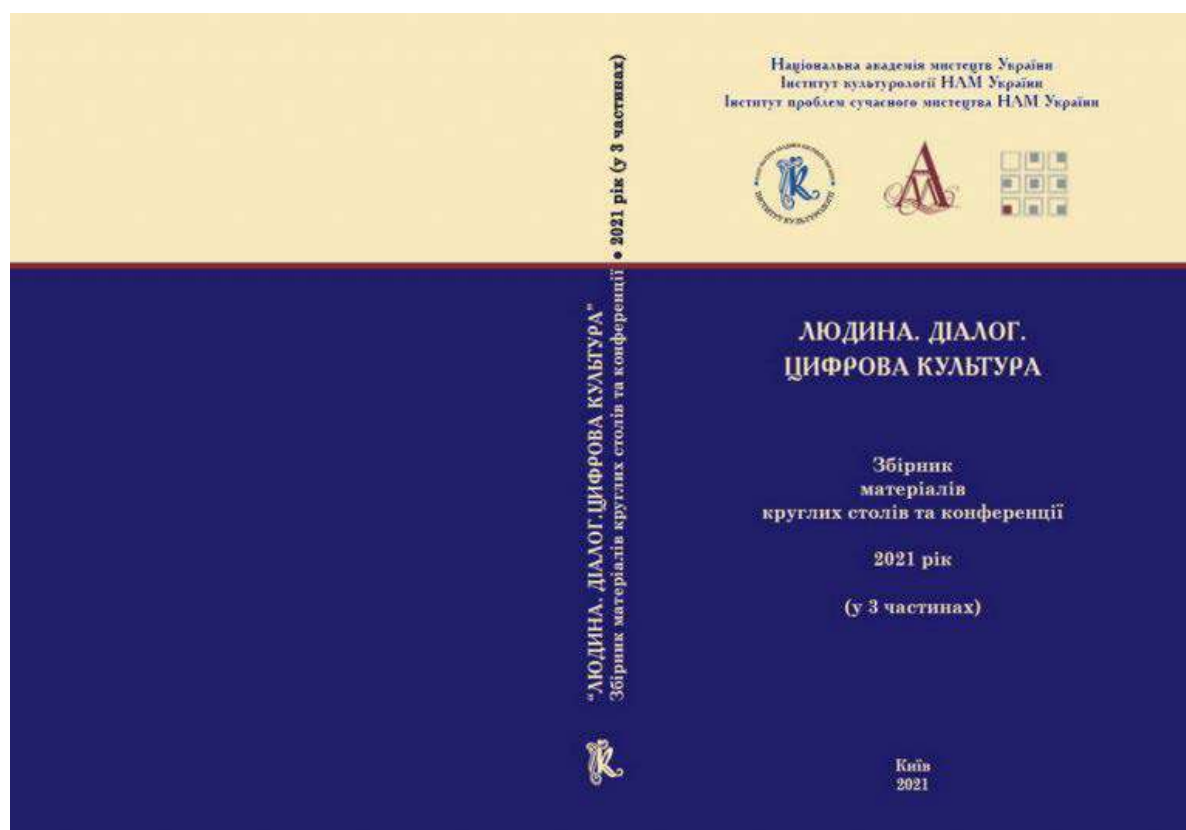
Діденко Ніна Олександрівна

Рекреаційний компонент індустрії дозвілля в явищах масової культури сучасної України

Анотація. У статті висвітлено особливості розвитку індустрії дозвілля, зокрема його рекреаційного компоненту, у явищах масової культури сучасної України. З'ясовано, що в сучасній масовій культурі рекреаційний компонент набуває нових змістовних значень. Це пов'язано з орієнтацією українських сучасних культурних індустрій на масового споживача, що, своєю чергою, призводить до виникнення нових рекреаційних форм дозвіллевої діяльності. Розглянуто комплекс факторів, що визначають сутність та вказують на близькість масової культури й індустрії дозвілля: реалізація максимальної соціальної комунікації, можливості максимального тиражування та диверсифікації артефактів масової культури. Визначено риси, притаманні сучасній масовій культурі: множинність, відсутність єдиного центру, неоднорідність, поєднання всього зі всім. З'ясовано, що сучасна рекреаційна інфраструктура розвивається на комунікативних засадах масмедіа, без яких масове поширення рекреативних медіатекстів, а також їхнє виробництво було б неможливим. Рекреаційна інфраструктура масової культури визначається як індустрія дозвілля. Запропоновано уточнений поділ зазначеної індустрії в Україні на три основні сектори — відпочинку, розваг і свята. Доведено, що рекреаційний компонент наявний в усіх видах послуг, які надаються цими індустріями, або рекреація складає їхній основний зміст. Відзначено, що в соціокультурному житті сучасної України рекреаційні послуги індустрії дозвілля виконують функцію соціорегулятора в масовій культурі.

Ключові слова: рекреація, рекреаційні послуги, індустрія дозвілля, масова культура, медіакультура.

НАУКОВІ ФОРУМИ
Друковані видання
Інституту культурології НАМ України
2021



ЛЮДИНА. ДІАЛОГ.
ЦИФРОВА КУЛЬТУРА

Збірник наукових статей та тез наукових повідомлень за матеріалами наукових круглих столів:

«КУЛЬТУРНА АНТРОПОЛОГІЯ: ПРЕДМЕТ І ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ», 20.05.2021 р.,

«ДІАЛОГ КУЛЬТУР У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ», 27.05.2021 р.

та **Всеукраїнської науково-практичної конференції «ЛЮДИНА В ЦИФРОВОМУ СВІТІ. Ефекти смерті, театру, “завіси”, реального як феномени сучасного мистецтва»**, 04.06.2021 р.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту культурології НАМ України, (протокол № 6 від 28.09.2021).

Здійснено в межах фундаментальних досліджень Інституту культурології НАМ України за темами «Діалог культур у постсучасності: динаміка самоорганізації та глобалізаційні виклики» (керівник Берегова О.), «Культурна антропология в системі сучасної гуманістики: комунікативні технології, соціокультурні трансформації, міжнауковий підхід» (керівник Причепій Є.), «Культуротворчий простір екрану: сучасні інтерпретації і смисли» (керівник Чміль Г.).

Науково-редакційна колегія:

Чміль Г. П. — директор Інституту культурології НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор;

Сидоренко В. Д. — директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, віце-президент НАМ України, академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор;

Бігасв В. А. — віце-президент НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор;

Берегова О. М. — заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор;

Зубавіна І. Б. — учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор;

Кузнцова І. В. — вчений секретар Інституту культурології НАМ України, доктор філософії (Ph. D., філософія), доцент, с.н.с.;

Чібалашвілі А. О. — вчений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства, с.н.с.;

Олійник О. С. — завідувач відділу теорії та історії культури Інституту культурології НАМ України, кандидат культурології (модератор круглого столу «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності»);

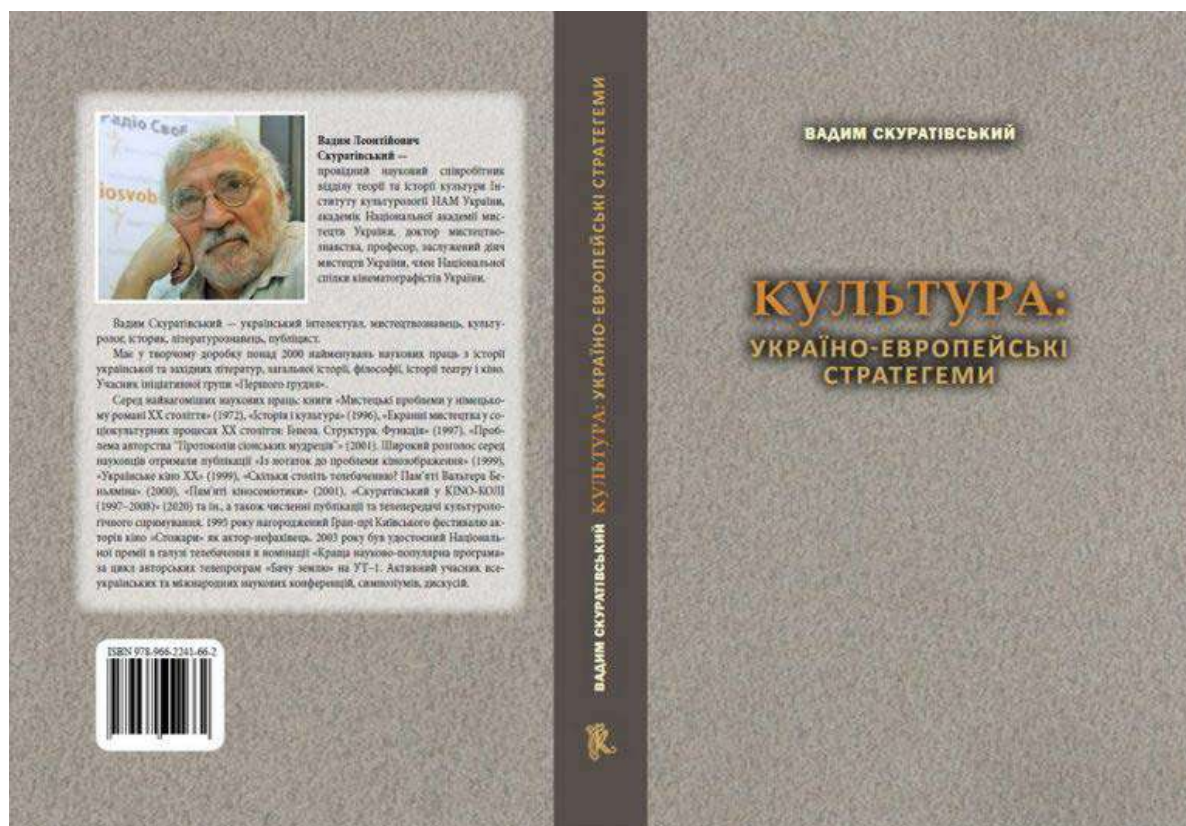
Демещенко В. В. — завідувач відділу культурної антропології Інституту культурології НАМ України, кандидат історичних наук, доцент (модератор круглого столу «Культурна антропологія: предмет і основні проблеми»).

Упорядники:

Зубавіна І. Б., академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор;

Кузнцова І. В., доктор філософії (Ph.D., філософія), доцент, с.н.с.

Збірник укладено за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції *«Людина в цифровому світі. Ефекти смерті, театру, “завіси”, реального як феномени сучасного мистецтва»*, проведеної Національною академією мистецтв України, Інститутом культурології НАМ України, Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України 04.06.2021 р., та матеріалами круглих столів *«Культурна антропологія: предмет і основні проблеми»* та *«Діалог культур у полікультурному просторі сучасності»*, проведених Інститутом культурології НАМ України 20 і 27.05.2021 р. Збірник містить три розділи, до яких включені наукові статті та тези наукових повідомлень учасників конференції та наукових круглих столів.



Скуратівський Вадим

КУЛЬТУРА: УКРАЇНО-ЄВРОПЕЙСЬКІ СТРАТЕГЕМИ Монографія

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту культурології Національної академії мистецтв України (протокол № 6 від 28.09. 2021).

Монографію виконано в межах фундаментального наукового дослідження Інституту культурології НАМ України за темою «Моделі національної культури: україно-європейські стратегіями».

Керівник теми:

Скуратівський Вадим Леонтійович, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України.

Рецензенти:

О. В. Безручко, доктор мистецтвознавства, професор;

В. Н. Миславський, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства.

Вадим Леонтійович СКУРАТІВСЬКИЙ багато років досліджує процеси «спільного і унікального» в українській історичній і національно-культурній ситуації з метою створення «картосхеми» на тлі всіх інших «національних» версій світу, де постає той чи той наш вітчизняний «пейзаж» як центральна ідеологічна основа всієї подієвості новоукраїнського феномена.

У 2021 В. Скуратівський розпочав фундаментальне наукове дослідження за темою «Моделі національної культури: україно-європейські стратегіями», зважаючи на важливість недостатньо досліджених та часткове негрунтовне теоретичне осмислення багатьох проблем не лише у світі, а й в Україні.

Запропонована книга побудована на матеріалах авторських розвідок стану розробки досліджуваної теми. Для фахівців у галузі теорії та історії культури, культурології, літературознавства, мистецтвознавства, викладачів і студентів гуманітарних спеціальностей.



Оніщенко Олена

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ:
ВІД ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ ДО «ІГОР РОЗУМУ»**
Монографія

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту культурології Національної академії мистецтв України (протокол № 5 від 26 серпня 2021).

Монографію виконано в межах фундаментального дослідження Інституту культурології Національної академії мистецтв України за темою «Культурна антропологія в системі сучасної гуманістики: комунікативні технології, соціокультурні трансформації, міжнауковий підхід».

Керівник теми:

Причепій Євген Миколайович, доктор філософських наук, професор.

Рецензенти:

В. І. Панченко, доктор філософських наук, професор;

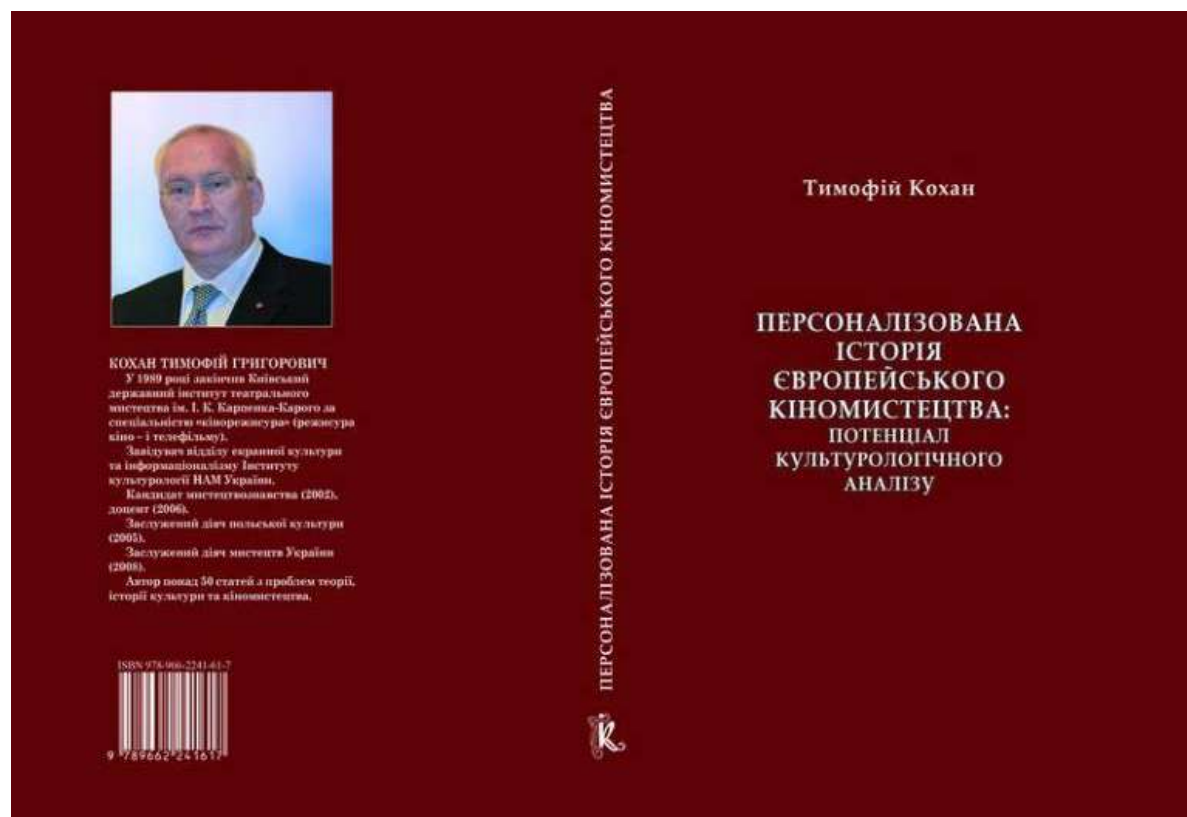
Р. П. Шульга, доктор філософських наук;

Л. Д. Бабушка, доктор культурології.

У монографії реконструйовано «теоретичну історію» проблеми художньої творчості й означено її місце в структурі європейської гуманістики. Відштовхуючись від концептуальних засад «філософії мистецтва», проаналізовано логіку взаємодії «інтелект — талант — геній», а інтелектуалізацію творчого процесу розглянуто в контексті видової специфіки мистецтва й передусім — літератури. Наголошено, що чинником формування «інтелектуальної прози» виступив фактор «незадоволеності культурою», який визнавала переважна більшість європейських інтелектуалів.

Спираючись на жанрову специфіку літератури, у монографії показали, що «прогнозування» інтелектуальної прози пов'язано із новелістикою, а есеїстика, натуралістичний, інтелектуальний, постмодерністський романи та жанр автобіографії представлені як авторські моделі «інтелектуалізму».

Для фахівців у галузі теорії та історії культури, естетики, літературознавства, мистецтвознавства, викладачів і студентів гуманітарних спеціальностей.



Кохан Тимофій

**Персоналізована історія європейського кіномистецтва:
потенціал культурологічного аналізу
Монографія**

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту культурології Національної академії мистецтв України (протокол 3 від 12 травня 2021).

Монографію виконано в межах фундаментального наукового дослідження Інституту культурології НАМ України за темою «Екранна культура в реаліях постсучасності: глобальне суспільство, медіа-технології, рекламна пам'ять».

Керівник теми:

Чміль Ганна Павлівна, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор.

Рецензенти:

Н. В. Владимірова, член-кореспондент, доктор мистецтвознавства, професор;

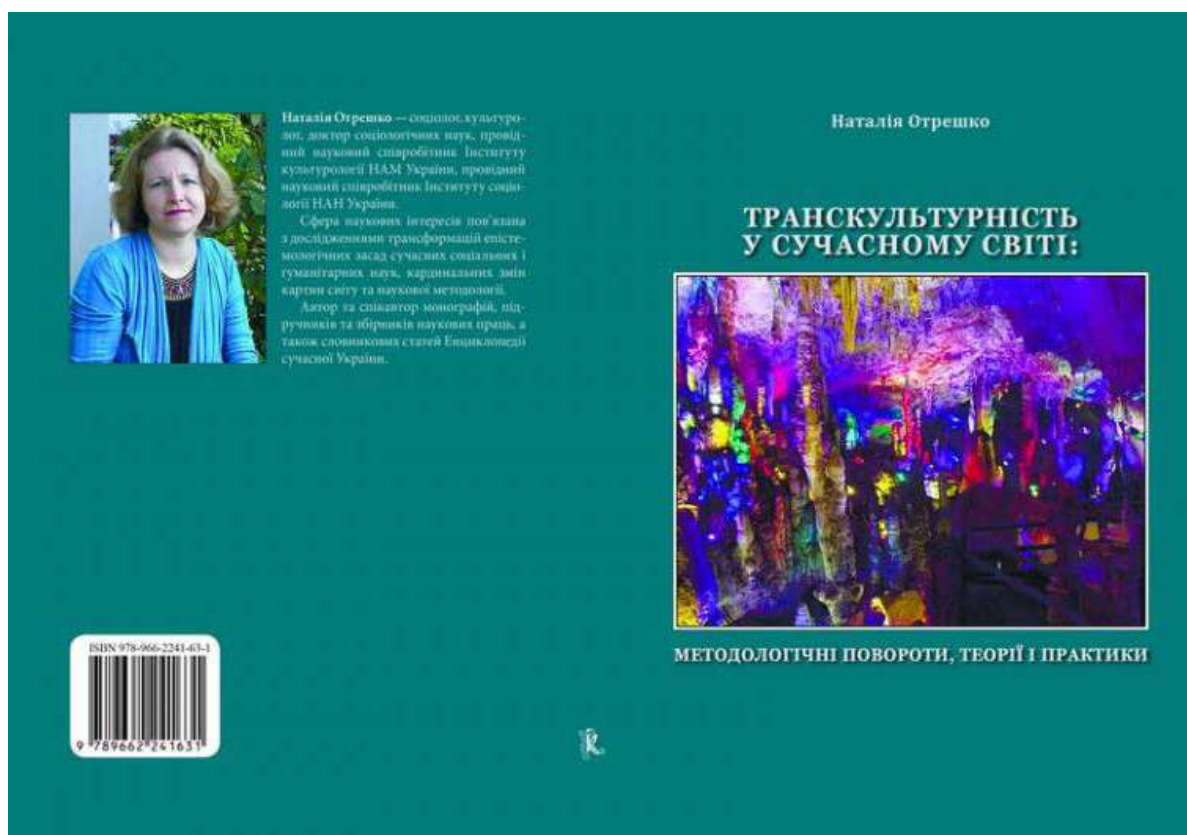
О. Ю. Павлова, доктор філософських наук, професор;

С. М. Холодинська, доктор культурології, доцент.

У монографії представлено персоналізовану історію європейського кіномистецтва, що розглянута на засадах культурологічного аналізу, застосування якого актуалізує низку важливих проблем: потенціал концептуального перехрестя «культурологія — кінознавство», особливості трансформаційних процесів у логіці руху європейського кінематографа, історико-культурні етапи «класика — постмодернізм — неокласика».

Наголошено на феномені «персоналізація», що розглядається як структурний елемент біографічного методу — одного з наріжних чинників культурологічного аналізу. «Персоналізовану історію європейського кіномистецтва» інтерпретовано відповідно до естетико-художніх уподобань автора монографії.

Для фахівців у галузі історії культури, культурології, кінознавства, а також для студентів творчих навчальних закладів.



Отрешко Наталія

**ТРАНСКУЛЬТУРНІСТЬ У СУЧАСНОМУ СВІТІ:
МЕТОДОЛОГІЧНІ ПОВОРОТИ, ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ**
Монографія

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту культурології Національної академії мистецтв України, протокол № 4 від 25.05.2021 р.

Виконано в межах фундаментального наукового дослідження Інституту культурології Національної академії мистецтв України за темою «Транскультурність: концепція, напрями, український контекст».

Керівник теми:

Отрешко Наталія Борисівна, доктор соціологічних наук, доцент.

Рецензенти:

В. В. Корніснко, член-кореспондент НАМ України, доктор культурології, професор;

Л. Г. Скокова, доктор соціологічних наук, доцент.

У монографії досліджено концепцію і практики транскультурності в глобальному світі, її особливості й відмінності від мультикультурних практик розвинених західних країн. Першою важливою особливістю транскультурності як нової етики є те, що і вченими, і політиками усвідомлюється необхідність суто раціональної (прагматичної) форми поєднання цілей і засобів культурного співіснування.

Саме в раціональних, прагматичних вимірах сучасні вчені й політики шукають можливі шляхи поєднання відмінних ціннісних і поведінкових правил без загрози для цивілізованого світу. Другий важливий аспект своєрідного змісту новітніх форм транскультурності тісно пов'язаний із суспільною природою людини, що за своєю суттю ґрунтується на ідентифікації себе як особистості тільки через призму віддзеркаленого Іншого.

Для фахівців у галузях культурології та соціальних наук, філософії культури, мистецтвознавства, а також для дослідників наукових інституцій та вищих навчальних закладів.



КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ДУМКА
збірник наукових праць

Випуск №19 затверджено до друку Вченою радою ІК НАМ України від 27.10.2020 р., протокол № 5.

Рецензенти випуску:

Бігасв В. А., академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, професор;

Петрова І. В., доктор культурології, професор.

Редакційна колегія:

Берегова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — заступник головного редактора;

Больман Філіп, доктор наук габілітований, професор, заслужений професор кафедри музики і гуманітарних наук (Університет м. Чикаго, США), почесний професор (Вища школа музики, театру і медіа, м. Ганновер, Німеччина);

Вайс Єрней, Ph.D. (музикознавство), доцент (Академія музики в Любляні, Університет Марібор, Словенія);

Вальгрєн Томас, доктор наук, доцент кафедри історії, філософії, досліджень культури і мистецтв (Університет Гельсінкі, Фінляндія);

Жукова Наталія Анатоліївна, доктор культурології, доцент (Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут»);

Йовановіч Єлена, член-кореспондент Сербської академії наук і мистецтв, доктор наук, старший науковий співробітник (Інститут музикології Сербської академії наук і мистецтв, Сербія);

Костка Віолетта Катажина, доктор наук габілітований (музикознавство), професор (Академія музики імені Станіслава Монюшка, м. Гданськ, Польща);

Кузнєцова Інна Володимирівна, доктор філософії (Ph.D., філософія), старший науковий співробітник, доцент, вчений секретар (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — відповідальний секретар;

Кулик Володимир Михайлович, доктор політичних наук, провідний науковий співробітник (Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса Національної академії наук України);

Львоос Гельмут Людвіг, доктор наук габілітований (музикознавство), професор (Інститут музикології Університету м. Лейпциг, Німеччина) — головний редактор;

Мельник Світлана, доктор філософії (Ph.D.), викладач (Університет штату Індіана, м. Блумінгтон, США);

Отрешко Наталія Борисівна, доктор соціологічних наук, доцент, провідний науковий співробітник Інституту культурології Національної академії мистецтв України);

Парнкулт Річард, інтердисциплінарний ступінь Ph.D. (психологія, музика і фізика), професор, директор Центру систематичного музикознавства (Університет м. Грац, Австрія);

Сміт Кеннет, доктор філософії (Ph.D.), професор, директор відділу післядипломних досліджень, кафедра музики, школа мистецтв (Університет м. Ліверпуля, Велика Британія);

Томофф Кіріл Девід, доктор наук (історія), професор (Каліфорнійський університет, м. Ріверсайд, США);

Троха Богдан, доктор наук габілітований (філософія), професор (Університет м. Зелена Гура, Польща);

Фаузер Маркус, доктор наук габілітований (філологія), професор факультету гуманітарних та культурологічних студій (Університет м. Фехта, Німеччина);

Чміль Ганна Павлівна, академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, професор, директор (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — заступник головного редактора;

Швецова-Водка Галина Миколаївна, доктор історичних наук, професор кафедри документальних комунікацій та бібліотечної справи (Рівненський державний гуманітарний університет);

Шейко Василь Миколайович, академік Національної академії мистецтв України, доктор історичних наук, професор, ректор (Харківська державна академія культури);

Юдкін Ігор Миколайович, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України).

Збірник «Культурологічна думка» є фаховим науковим рецензованим журналом відкритого доступу, у якому публікуються оригінальні наукові статті за результатами досліджень у галузі культурології та мистецтвознавства.

Видання спрямоване на підтримку досліджень з культурології, філософії культури, культурної антропології, мистецтвознавства, історії, соціальних комунікацій з метою вироблення нових парадигм культурного розвитку, аналітичну підтримку культурної політики.

Видання призначене для науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться проблемами гуманітарного знання.



КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ДУМКА
збірник наукових праць

Випуск № 20 затверджено до друку Вченою радою ІК НАМ України від 12.05.2021 р., протокол №3.

Рецензенти випуску:

Корнієнко Неллі Миколаївна, доктор мистецтвознавства, академік Національної академії мистецтв України;

Волков Сергій Михайлович, доктор культурології, професор.

Редакційна колегія:

Берегова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — заступник головного редактора;

Больман Філіп, доктор наук габілітований, професор, заслужений професор кафедри музики і гуманітарних наук (Університет м. Чикаго, США), почесний професор (Вища школа музики, театру і медіа, м. Ганновер, Німеччина);

Вайс Єрней, Ph.D. (музикознавство), доцент (Академія музики в Любляні, Університет Марібор, Словенія);

Вальгрєн Томас, доктор наук, доцент кафедри історії, філософії, досліджень культури і мистецтв (Університет Гельсінкі, Фінляндія);

Жукова Наталія Анатоліївна, доктор культурології, доцент (Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут»);

Йовановіч Єлена, член-кореспондент Сербської академії наук і мистецтв, доктор наук, старший науковий співробітник (Інститут музикології Сербської академії наук і мистецтв, Сербія);

Костка Віолетта Катажина, доктор наук габілітований (музикознавство), професор (Академія музики імені Станіслава Монюшка, м. Гданськ, Польща);

Кузнєцова Інна Володимирівна, доктор філософії (Ph.D., філософія), старший науковий співробітник, доцент, вчений секретар (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — відповідальний секретар;

Кулик Володимир Михайлович, доктор політичних наук, провідний науковий співробітник (Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса Національної академії наук України);

Львоос Гельмут Людвіг, доктор наук габілітований (музикознавство), професор (Інститут музикології Університету м. Лейпциг, Німеччина) — головний редактор;

Мельник Світлана, доктор філософії (Ph.D.), викладач (Університет штату Індіана, м. Блумінгтон, США);

Отрешко Наталія Борисівна, доктор соціологічних наук, доцент, провідний науковий співробітник Інституту культурології Національної академії мистецтв України);

Парнкулт Річард, інтердисциплінарний ступінь Ph.D. (психологія, музика і фізика), професор, директор Центру систематичного музикознавства (Університет м. Грац, Австрія);

Сміт Кеннет, доктор філософії (Ph.D.), професор, директор відділу післядипломних досліджень, кафедра музики, школа мистецтв (Університет м. Ліверпуля, Велика Британія);

Томофф Кіріл Девід, доктор наук (історія), професор (Каліфорнійський університет, м. Ріверсайд, США);

Троха Богдан, доктор наук габілітований (філософія), професор (Університет м. Зелена Гура, Польща);

Фаузер Маркус, доктор наук габілітований (філологія), професор факультету гуманітарних та культурологічних студій (Університет м. Фехта, Німеччина);

Чміль Ганна Павлівна, академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, професор, директор (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — заступник головного редактора;

Швецова-Водка Галина Миколаївна, доктор історичних наук, професор кафедри документальних комунікацій та бібліотечної справи (Рівненський державний гуманітарний університет);

Шейко Василь Миколайович, академік Національної академії мистецтв України, доктор історичних наук, професор, ректор (Харківська державна академія культури);

Юдкін Ігор Миколайович, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України).

Збірник «Культурологічна думка» є фаховим науковим рецензованим журналом відкритого доступу, у якому публікуються оригінальні наукові статті за результатами досліджень у галузі культурології та мистецтвознавства.

Видання спрямоване на підтримку досліджень з культурології, філософії культури, культурної антропології, мистецтвознавства, історії, соціальних комунікацій з метою вироблення нових парадигм культурного розвитку, аналітичну підтримку культурної політики.

Видання призначене для науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться проблемами гуманітарного знання.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

1. Статті мають бути написані спеціально для збірника «Культурологічна думка» (ніде раніше не друковані й не надіслані до інших видань) і відповідати вимогам до фахових наукових видань.
2. За достовірність фактів, дат, назв і точність цитування відповідальні автори.
3. Стаття має бути підписана всіма авторами й супроводжуватися авторською довідкою українською та англійською мовами.
4. Текст статті подається до редакційної колегії в електронному вигляді.
5. Оформлення тексту:
 - Редактор Word (.doc або .docx).
 - Назва файлу починається з прізвища автора й містить перші слова назви статті та номер журналу. Наприклад, Петренко_Творчий шлях_КД15.
 - Формат сторінки — А4, книжкова.
 - Шрифт — Times New Roman, кегль 14.
 - Міжрядковий інтервал — 1.
 - Абзацний відступ — 10 мм.
 - Поля: ліве — 3 см, праве — 2 см, верхнє й нижнє — 2 см.
 - Ілюстрації подаються в електронному вигляді: формат jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi, без стиснення.

REQUIREMENTS FOR THE ARTICLES

1. The articles should be written specifically for *The Culturology Ideas* collection of academic works (not previously published or sent to other editions) and meet the requirements for professional scientific publications.
2. The authors are responsible for the authenticity of the facts, dates, titles, and accuracy of citations.
3. All authors should state their full names in the article and provide the author's information in Ukrainian and English in the form given below.
4. Submit the article to the Editorial Board in electronic form.
5. Text formatting requirements:
 - Microsoft Word (.doc or .docx).
 - The file name begins with the author's surname and contains the first words of the article title and journal number. For example: Petrenko_Creative Path_KD15.
 - Page format – A4, Portrait.
 - Font – Times New Roman, size — 14.
 - Line spacing — 1.
 - Paragraph indent — 10 mm.
 - Margins: left — 3 cm, right — 2 cm, upper and lower — 2 cm.
 - Illustration are submitted in electronic form: jpg format, resolution at least 300 dpi, no compression.

Індекс УДК	UDC index	УДК 130.2
Ідентифікатор ORCID	ORCID ID	ORCID ID https://orcid.org/0000-0000-0000-0000
УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ 1. Прізвище, ім'я та по батькові автора (-ів), науковий ступінь, вчене звання, назва місця роботи (навчання) автора, місто (країна — для зарубіжних авторів), електронна адреса.	UKRAINIAN LANGUAGE ABSTRACT 1. Author's/authors' surname(s), name(s) and patronymic(s), scientific degree(s), academic rank(s), place of work (study) of the author(s), city (country - for foreign authors), e-mail.	Петренко Василь Миколайович доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, petrenko@ukr.net
2. Назва статті	2. Title of the article	Диверсифікація поглядів старої інтелігенції в часи Української революції 1917–1921 років

<p>3. Анотація Вимоги до анотацій: інформативність (відсутність загальних слів); змістовність (відображення основного змісту статті та результатів досліджень); єдність термінології в межах анотації; відсутність повторення відомостей, що містяться в заголовку статті. Текст власне анотації має бути розширений (не менше 100 слів і не більше 250 слів, 1000-1500 знаків). Зміст анотацій українською та англійською мовами має бути таким самим.</p> <p>4. Ключові слова: не менше 3 і не більше 8 слів або словосполучень.</p>	<p>3. Abstract Requirements: meaningfulness (no common words), thoroughness (reflecting the main content of the article and research findings); unity of terminology within the abstract; no repetition of the information contained in the title of the article. The text itself should be extended (not less than 100 words and no more than 250 words, 1000-1500 characters). The abstracts in Ukrainian and English should be identical.</p> <p>4. Keywords: not less than 3 and no more than 8 words or word combinations.</p>	<p><i>Анотація.</i> Проаналізовано диверсифікацію політичних, моральних, матеріальних та інших настроїв старої інтелігенції в часи Української революції 1917–1921 рр. На матеріалах архівів, літератури, преси показано взаємовідносини старої інтелігенції з різними, зокрема й радянською, владами під час революції. Висвітлено чинники й обставини, які впливали на думки, настрої представників інтелігенції до різних влад, емігрантської частини інтелігенції щодо їх ставлення до влад і подій під час Української революції 1917–1921 рр. ... Основну увагу приділено еволюції взаємин старої інтелігенції та радянської влади, оскільки саме вона, зрештою, у результаті військових дій, окупувала Україну....</p> <p><i>Ключові слова:</i> українська культура, стара інтелігенція, емігрантська українська інтелігенція, влада, радянський режим, Українська революція 1917–1921 рр.</p>
<p>П. 1–4 АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ</p> <p><i>Бажано структурувати відповідно до основного поділу статті! Анотація має містити мету, методи/методологічне підґрунтя, результати дослідження, новизну, а також практичне значення викладених матеріалів.</i></p> <p>Надавайте перевагу активному стану дієслів.</p>	<p>P. 1–4. ENGLISH LANGUAGE ABSTRACT</p> <p><i>It is advisable to structure it according to the article's main sections structure! The abstract should introduce the aim of the article, methods/methodological background, findings, results and practical significance of your work.</i></p> <p>The active voice is highly preferable.</p>	<p>Vasyl Petrenko Doctor of Historical Sciences, professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, petrenko@ukr.net</p> <p>Diversification of views of the old intelligentsia during the Ukrainian revolution of 1917–1921</p> <p><i>Abstract.</i> This paper analyzes political, moral, professional and other views of the old intelligentsia concerning their attitude to various authorities, in particular the Soviet government, during the Ukrainian Revolution of 1917–1921. The author uses as a methodological basis of this study the principles and methods of the cultural approach to the analysis of numerous publications concerning transformation of the positions of the old intelligentsia in relation to their attitude to various authorities during the Ukrainian Revolution of 1917–1921. Drawing on the cultural approach, the author examines the processes of evolution of the mood and attitude of the old intelligentsia to various authorities, which had a goal to rob Ukraine... <i>Keywords:</i> Ukrainian culture, the old intelligentsia, the émigré Ukrainian intelligentsia, power, the Soviet regime, the Ukrainian revolution of 1917–1921.</p>
<p>ОСНОВНИЙ ТЕКСТ СТАТТІ <i>(заголовки підрозділів статті виділяються курсивом. Після назви підрозділу статті ставиться крапка і продовжується текст самої статті),</i> відповідно до постанови президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України», повинен мати такі необхідні елементи: постановка проблеми; аналіз останніх досліджень та публікацій; мета статті; виклад основного матеріалу дослідження; висновки. Обсяг основного тексту статті повинен бути 20 000–40 000 знаків.</p> <p>ПОСИЛАННЯ мають бути сформовані після основного тексту статті. Статті з посиланнями в кінці сторінки будуть повертатися автору на доопрацювання!</p>	<p>MAIN TEXT OF THE ARTICLE <i>(the sub-sections' headings are italicized. The period follows the sub-section's heading and then the text of the article is continued),</i> in accordance with the resolution of the Presidium of Higher Attestation Commission (VAK) of Ukraine No. 7-05 / 1 of 15.01.2003 «On increasing the requirements for professional publications included in the lists of the HAC of Ukraine», should have the following necessary structural elements: problem statement; analysis of recent research and publications; purpose of the article; the main research material presentation; conclusions. The body of the article should be between 20,000 and 40,000 characters.</p> <p>References appear after the main body of the paper. Articles with links/references at the end of the page will be returned to the author for revision!</p>	<p><i>Постановка проблеми,</i> її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми (5–10 рядків).</p> <p><i>Останні дослідження та публікації,</i> на які посилається автор, виокремлення невіршених раніше питань; частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття (ця частина статті становить 1/3 сторінки).</p> <p><i>Мета статті</i> (формулювання мети статті) — опис головної ідеї публікації, чим відрізняється, доповнює та поглиблює вже відомі підходи, які нові факти, закономірності висвітлює; вказаний розділ дуже важливий: з нього читач визначає корисність для себе запропонованої статті; мета статті відповідає постановці загальної проблеми й огляду раніше виконаних досліджень (обсяг цієї частини статті 5–10 рядків).</p> <p><i>Виклад матеріалу дослідження</i> — головна частина статті, де висвітлюються основні положення дослідження, програма і методика експерименту, отримані результати та їх обґрунтування, виявлені закономірності, аналіз результатів, особистий внесок автора.</p> <p><i>Висновки</i> — основні підсумки, рекомендації, значення для теорії й практики, <i>перспективи подальших досліджень.</i></p> <p><i>Problem statement,</i> its relevance and connection with important practical tasks, the importance of solving the problem (5–10 lines).</p> <p><i>Recent studies and publications</i> cited by the author, highlighting previously unresolved issues; parts of the general issue the article is about (this part of the article is 1/3 of a page).</p>

		<p><i>Purpose of the article</i> (presenting the purpose of the article) – description of the main idea of the publication, how it differs, complements and deepens the already known approaches, what new facts, regularities highlights. This section is very important: from it the reader determines the usefulness of the proposed article; the purpose of the article is consistent with the statement of the general problem and the review of the studies that have been carried out (this section of the article is 5–10 lines).</p> <p><i>Presentation of the research materials</i> is the main part of the article presenting the main provisions of the study, the program and methodology of the experiment, the results obtained and their justification, identified patterns, analysis of results, personal contribution of the author.</p> <p><i>Conclusions</i> present main findings, recommendations, values for theory and practice, prospects for further research.</p>
<p>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</p> <p>Список використаної літератури виконується мовою оригіналу, розташовується в алфавітному порядку. Список літератури в англійській мові подається мовою оригіналу (тобто укр., рос., англ. тощо). Бібліографічний опис оформлюється згідно з APA-стилем.</p> <p>Увага! Список використаної літератури має містити не менше 5 назв і не може складатися тільки з посилань на веб-сайти! Не додавайте до списку джерела, на які не посилаєтесь у статті. Уникайте подвійного цитування. За точність наведених у Списку даних відповідальність несуть автори.</p>	<p>LIST of REFERENCES</p> <p>The reference list appears after the main body of the paper in source language in alphabetical order. The reference list in an English language article provide in the language of origin (i.e. in Ukrainian, Russian, English, etc.). Bibliography is arranged in accordance with APA-style formatting.</p> <p>Warning! The reference list should contain at least 5 articles, not all of which are website links! Do not list sources that were not cited in your paper. Avoid double quoting. The authors are fully responsible for the accuracy of the Reference List data.</p>	<p>ЛІТЕРАТУРА:</p> <p>Гаврилюк, С. та Гаврилюк, О. (2012). <i>Історичний нарис пам'яткоохоронної справи. Основи пам'яткознавства</i>. К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, с. 248–284.</p> <p>Золотоверхий, І. Д. (1961). <i>Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.)</i>; М. В. Коваль (Ред.). Київ: Вид-во АН УРСР.</p> <p>Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2017 році: із постанови Верховної Ради України. (2017, 4 березня). <i>Голос України</i>, с. 1.</p> <p>Радянські мозаїки в Україні. Відновлено з https://soviet-mosaicsinukraine.org/</p> <p>Ряппо, Я. П. (1927, 7 листопада). Основні етапи розвитку української системи народної освіти. <i>Народний учитель</i>, с. 2–3.</p>
<p>Транслітерація кирилических джерел латиницею</p> <p>1. Транслітерація здійснюється залежно від мови оригіналу відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України № 55 від 27 січня 2010 р. «Про впорядкування транслітерації українського алфавіту латиницею» (для української мови) або вимог для інших кирилических мов.</p> <p>Онлайн транслітератори:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Стандартна українська транслітерація (http://ukrlit.org/transliteratsiia) • Трансліт для видань російською (http://translit.net/?account=zagranpasport) <p>2. Список інформаційних джерел повинен бути оформлений відповідно до міжнародного стандарту APA (American Psychological Association) Style), коли рік публікації наводиться у круглих дужках після імені автора.</p>	<p>Transliteration of Cyrillic sources in Latin</p> <p>1. Transliteration is performed depending on the source language in accordance with the Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine of January 27, 2010 No. 55 «On Regulation of Transliteration of the Ukrainian Alphabet into the Latin» (for the Ukrainian language) or the requirements for other Cyrillic languages</p> <p>Online Transliteration:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Standard Ukrainian transliteration (http://ukrlit.org/transliteratsiia) • Transliteration for publications in Russian (http://translit.net/?account=zagranpasport) <p>2. List of information sources in REFERENCES should be arranged according to international APA (American Psychological Association) Style standard, when the year of publication is given in parentheses after the name of the author.</p>	<p>REFERENCES</p> <p>Деякі приклади оформлення цитувань за стилем APA Some examples of referencing according to APA style</p> <p>Стаття в журналі / Journal article Назва статті опускається (тільки для робіт на кирилиці). Ім'я автора і назва журналу транслітеруються. Назва журналу виділяється курсивом. (1) Журнал має нумеровані томи і випуски / Journal has both volumes and issues Обов'язково вказується і номер тому, і номер випуску. • Author, A. (2012). <i>Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia</i>, 4(1), 125–135. (in Ukrainian)</p> <p>(1) Журнал має лише нумеровані випуски / Journal has only numbered issues • Author, A. (2012). <i>Bibliotechnyi visnyk</i>, (5), 125–135. (in Ukrainian)</p> <p>(2) Варіант з перекладом / With translation (Назва статті наводиться в авторському англійському перекладі або опускається, а не перекладається самостійно). • Author, A. (2012). Nazva statii [Title of article]. <i>Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia</i>, 4(1), 125–135. (in Ukrainian) • Author, A. (2012). Nazva statii [Title of article]. <i>Bibliotechnyi visnyk</i>, (5), 125–135. (in Ukrainian)</p> <p>Книга, частина книги / Book, part of the book Ім'я автора і назва видавництва транслітеруються. Вихідні дані — місце видання (місто), том, частина, сторінки тощо даються у перекладі англійською мовою. Назва книги або транслітерується, або перекладається.</p>

<p>3. Для оформлення кирилических цитувань необхідно транслітерувати імена авторів та назви видань (назви статей для кирилических видань транслітеруються або опускаються, можна навести авторський англійський варіант назви статті). Назви періодичних видань (журналів) наводяться відповідно до офіційного латинського написання за номером реєстрації ISSN та виділяються курсивом. Заборонено вживати знаки «-// або /», лапки мають бути лише прями. Розділяти елементи потрібно крапкою, комою або виділенням курсивом.</p> <p>4. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються в списку, який створюється в латинському алфавіті.</p>	<p>3. For Cyrillic citation you should transliterate the names of authors and publishing titles (titles of articles of Cyrillic publications are transliterated or omitted; you can present the English version of the article's title provided by the author). The names of periodicals (magazines/journals) are presented according to the official Latin writing on the ISSN registration number and are italicized. Using <i>dashes, slashes</i> or <i>double slashes</i> is prohibited; use only straight quote marks. Separate elements with period, coma or by italicizing.</p> <p>4. If the list contains references to foreign publications, they are completely repeated in the list created in the Latin alphabet.</p>	<p>(1) Книга / Book • Author, A. (2012). <i>Nazva knigi</i>. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)</p> <p>(1) Частина книги / Part of the book • Author, A. (2012). <i>Nazva roboty</i>. In <i>Nazva knigi</i> (Vol. 10, pp. 33–35). Kyiv: Aspekt. (in Ukrainian)</p> <p>(2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2012). <i>Nazva knigi</i> [Title of book]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian) • Author, A. (2012). <i>Nazva roboty</i> [Subtitle]. In <i>Nazva knigi</i> [Title of book] (Vol. 10, pp. 33–35). Kyiv: Aspekt. (in Ukrainian)</p> <p>Дисертація, автореферат дисертації / Dissertation, Abstract of Ph.D. dissertation Назва дисертації або (1) опускається, в цьому випадку в круглих дужках вказується спеціальність, або (2) перекладається (обидва варіанти тільки для робіт на кирилиці). Обов'язкові елементи: <i>Ph.D. dissertation, Extended abstract of Ph.D. dissertation, Master's thesis</i>. <i>Краще посилаються на повний текст дисертації, а не на автореферат</i>. Описи можна перевірити у каталогах дисертацій http://diss.rsl.ru або http://search.proquest.com/.</p> <p>(1) Дисертація / Dissertation • Author, A. (2005) <i>Ph.D. dissertation (Social Communication)</i>. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. (in Ukrainian) [Зазначена спеціальність (<i>Social Communication</i>). Наводиться правильний офіційний переклад назви установи або її транслітерація (Kharkivska derzhavna akademiia kultury). Неправильний переклад — найгірший варіант]</p>
<p>5. Посилання по тексту статті мають бути у круглих дужках з прізвищем автора латиницею та роком видання, через кому можуть бути зазначені сторінки.</p> <p>ВАЖЛИВО! Автор статті має вказувати цифровий ідентифікатор об'єкта (DOI) у пристатейній літературі в кінці посилання, за наявності.</p> <p>Наприклад: Taprobane, K., & Boucher, M. L. (2018). Secondary school students and Instagram addiction. In <i>Journal of Behavioral Health</i>, 9, 124–149. DOI: https://doi.org/10.1350/2006.7.2018.18 Aquilar, F., & Galluccio, M. (2008). Psychological processes in international negotiations: Theoretical and practical perspectives. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-387-71380-9 Brill, P. (2004). The winner's way [Kindle DX version]. DOI: https://doi.org/10.1036/007142363X</p> <p>Можна користуватися посиланням для визначення DOI: https://search.crossref.org/references</p>	<p>5. In-text referencing provide in parentheses with the author's first name in Latin alphabet and the year of publication, pages may be indicated after coma.</p> <p>NOTE! If available, the Author should include digital object identifier (DOI) at the end of the reference.</p> <p>Ex.: Taprobane, K., & Boucher, M. L. (2018). Secondary school students and Instagram addiction. In <i>Journal of Behavioral Health</i>, 9, 124–149. DOI: https://doi.org/10.1350/2006.7.2018.18 Aquilar, F., & Galluccio, M. (2008). Psychological processes in international negotiations: Theoretical and practical perspectives. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-387-71380-9 Brill, P. (2004). The winner's way [Kindle DX version]. DOI: https://doi.org/10.1036/007142363X</p> <p>If necessary, you may use the following link to identify DOI: https://search.crossref.org/references</p>	<p>dissertation • Author, A. (2005) <i>Extended abstract of Ph.D. dissertation (Social Communication)</i>. Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv. (in Ukrainian) [Або: Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho]</p> <p>(2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2005). <i>Title of dissertation. Ph.D. dissertation (Social Communication)</i>. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. (in Ukrainian) • Author, A. (2005). <i>Title of dissertation. Extended abstract of Ph.D. dissertation (Social Communication)</i>. Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv. (in Ukrainian)</p> <p>Тези доповідей, матеріали конференцій / Abstracts of papers, proceedings of the conference (1) Тези доповідей / Abstracts of papers • Author, A. (2007) <i>Abstracts of Papers. Nazva konferentsii</i>, Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 29–30). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian)</p> <p>(1) Автореферат дисертації / Extended abstract of Ph.D. (1) Матеріали конференції / Proceedings of the conferences • Author, A. (2007) In <i>Nazva knigi (якщо є): Nazva konferentsii. Proceedings of the Conference</i>, Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 30–35). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian)</p> <p>(2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2007) <i>Nazva tez</i> [Title of article]. <i>Abstracts of Papers. Conference Name</i>. Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 29–30). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian) Author, A. (2007) <i>Nazva statii</i> [Title of article]. In <i>Title of book (якщо є): Proceedings of the Conference Name</i>, Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 30–35) Kyiv: VNLU. (in Ukrainian)</p> <p>Приклад оформлення посилання по тексту: (Author, 2016) або (Author, 2016, p. 45) або (Author, 2016a), (Author, 2016b) — коли рік повторюється в різних виданнях одного автора. Більш детальна інформація у PDF-файлі на сайті журналу «Культурологічна думка».</p>



Наукове видання
КУЛЬТУРОЛОГІЧНА
ДУМКА:
збірник
№ 22, 2022