

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Харківська державна академія культури

Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture

Культура
УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Випуск **85**

Засновано в 1993 р.
Founded in 1993



Харків — 2024

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та стратегічних комунікацій України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. — Харків : ХДАК, 2024. — Вип. 85. — 104 с.

Culture of Ukraine: coll. of scientific papers / Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture; under general editorship of V. Sheiko. — Kharkiv: KhSAC, 2024. — Vol. 85. — 104 p.

«Культура України» — рецензоване наукове фахове видання з вільним доступом, що засноване та видається Харківською державною академією культури з 1993 року.

Збірник затверджено наказом Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства (категорія «Б»), спеціальності: 034 — Культурологія; 021 — Аудіовізуальне мистецтво та виробництво; 024 — Хореографія; 025 — Музичне мистецтво; 026 — Сценічне мистецтво.

Державна реєстрація суб'єкту у сфері друкованих медіа: рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 08.02.2024 р. №295. Ідентифікатор медіа: R30-02500.

Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело». Індексується в наукометричних базах «WorldCat», «Index Copernicus International», Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) та в пошукових системах «Google Scholar», «BASE». ХДАК є представленим учасником PILA.

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 20.09.2024 р.)

Видання підтримує політику відкритого доступу (тип ліцензії — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Мова публікації — українська та англійська. Статті рецензуються членами редколегії і зовнішніми незалежними експертами. Перевірка статей здійснюється за допомогою онлайн-сервісу пошуку плагіату Strikeplagiarism.com.

“Culture of Ukraine” is a peer-reviewed scientific professional edition with free access, founded and has been being published by Kharkiv State Academy of Culture since 1993.

The collection was approved by order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 886 dated July 2, 2020 as specialized edition on culturology and art criticism (category “B”), specialties: 034 — Culturology; 021 — Audiovisual art and production; 024 — Choreography; 025 — Musical art; 026 — Scenic art.

State registration of an entity in the field of print media: decision of the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting dated February 8, 2024 No. 295. Media ID: R30-02500.

The collection is submitted on the portal of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine in the “Scientific periodicals of Ukraine” information resource, in “Ukrainika naukova” and “Dzherelo” reference databases. It is indexed in the scientometric “WorldCat”, “Index Copernicus International”, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) databases and in “Google Scholar”, “BASE” search engines. KhSAC is a representative member of PILA.

Recommended for publication by the decision of the academic council of the Kharkiv State Academy of Culture (protocol № 3 dated 20.09.2024).

The edition supports an open access policy (license type — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Language of the publication — Ukrainian and English. Articles are reviewed by the members of the editorial board and external independent experts. Articles are checked using Strikeplagiarism.com, an online plagiarism detection service.

Редколегія підтримує політики Elsevier та COPE / The editorial board supports the policies of Elsevier and COPE:

<https://www.elsevier.com/authors/policies-and-guidelines>

<https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

Вебсайт збірника / Website of the collection: <http://ku-khsac.in.ua>

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК / e-mail of editorial and publishing department of KhSAC: rvv2000k@ukr.net

Головний редактор

Шейко В. М., Харківська державна академія культури, доктор історичних наук, кафедра культурології та медіакомунікацій, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна).

<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

Заступник головного редактора

Гончар О. В., Гуманістично-природничий університет ім. Яна Длугоша в Ченстохові, факультет гуманітарних наук, доктор педагогічних наук, професор (Польща).

<https://orcid.org/0000-0003-1122-1768>

Відповідальний секретар

Воскобойнікова Ю. В., Харківська державна академія культури, доктор мистецтвознавства, доцент (Україна).

<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

Редакційна колегія

Басюл Е., Університет М. Коперника, доктор наук з мистецтва, професор факультету образотворчого мистецтва (Польща);

<https://orcid.org/0000-0001-8834-2993>

Бенч О., Католицький університет у Ружомберку, доктор філософії, доктор мистецтвознавства, професор (Словацька Республіка);

<https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

Бертелсен О., Університет авіації Ембрі-Ріддла, коледж безпеки та розвідки, доктор історичних наук, професор кафедри міжнародної безпеки та розвідки (США);

<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

Благоєвич М., Інститут соціальних наук, доктор філософії (Республіка Сербія);

<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

Божко Л. Д., Харківська державна академія культури, доктор культурології, доцент, кафедра музейно-туристичної діяльності, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

Виткалов С. В., Рівненський державний гуманітарний університет, доктор культурології, професор кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

Кайм С., Лейпцизький університет, Інститут історії музики, доктор філософії, професор (Німеччина);

<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

Кислюк К. В., Харківська державна академія культури, доктор культурології, кафедра культурології та медіакомунікацій, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

Красівський О., Інститут європейської культури Познанського університету ім. Адама Міцкевича, доктор габілітований, професор (Польща);

<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

Лошков Ю. І., Харківська державна академія культури, доктор мистецтвознавства, кафедра народних інструментів, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

Макарик І., Оттавський університет, доктор філософії, професор (Канада);

<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

Мачулін Л. І., Харківська державна академія культури, кандидат філософських наук, завідувач редакційно-видавничого відділу (Україна);

<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

Миславський В. Н., Харківська державна академія культури, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності, доцент (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

Познер В., Національний інститут історії мистецтв, доктор історичних наук, провідний науковий співробітник лабораторії Теорії та історії мистецтв і літератури сучасності Національного центру наукових досліджень Франції (Франція);

Польська І. І., Харківська державна академія культури, доктор мистецтвознавства, кафедра теорії та історії музики, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

Хікс Д., Лондонський університет королеви Марії, доктор філософських наук, кафедра сучасних мов і культур, професор (Великобританія);

<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

Хроми Я., Інститут управління готельним бізнесом, доктор філософії, доцент (Чеська Республіка);

<https://orcid.org/0000-0003-3813-9705>

Шаповалова Л. В., Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, доктор мистецтвознавства, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, професор (Україна).

<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Editor-in-Chief

Sheiko V. M., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Historical Sciences, Department of Cultural Studies and Media Communications, Professor, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Arts Worker of Ukraine (Ukraine).

<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

Deputy Editor-in-Chief

Gonchar O. V., Jan Dlugosz University in Czestochowa, Faculty of Humanities, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Poland).

<https://orcid.org/0000-0003-1122-1768>

Executive Editor

Voskoboinikova Yu. V., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Ukraine).

<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

Editorial Board

Basiul E., University of Nicolas Copernicus, Faculty of Fine Arts, Doctor of Sciences (in Art), Professor (Poland);

<https://orcid.org/0000-0001-8834-2993>

Bench O., Catholic University in Ruzomberok, Doctor of Philosophical Sciences, Doctor of Art Criticism, Professor (Slovak Republic);

<https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

Bertelsen O., Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence, PhD in History, Department of Global Security and Intelligence Studies; Assistant Professor (USA);

<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

Blagojevic M., Institute for Social Sciences, Doctor of Philosophical Sciences (Serbia Republic);

<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

Bozhko L. D., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of Museum and Tourism Activities, Professor (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

Vytkalov S. V., Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

Keym S., Leipzig University, Institute of Musicology, PhD., Professor (Germany);

<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

Kysliuk K. V., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Culturology, Department of Cultural Studies and Media Communications, Professor (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

Krasivskiy O., Institute of European Culture of Adam Mickiewicz University in Poznań, Doctor of Sciences, Professor (Poland);

<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

Loshkov Yu. I., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Criticism, Department of Folk Instruments, Professor (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

Makaryk I., University of Ottawa, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Canada);

<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

Machulin L. I., Kharkiv State Academy of Culture, Candidate of Philosophical Sciences, Head of the Editorial and Publishing Department (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

Myslavskiy V. N., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Criticism, corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Associate Professor (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

Pozner V., National Institute of History of Arts, Doctor of Historical Science, Senior Researcher of French National Centre for Scientific Research, Laboratory of Theory and History of Arts and Literature of Modernity (France);

Polska I. I., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Criticism, Department of Theory and History of Music, Professor (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

Hicks J., Queen Mary University of London, Department of Modern Languages and Cultures, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Great Britain);

<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

Chromy J., Institute of Hospitality Management, Doctor of Philosophical Sciences, Assistant Professor (Czech Republic);

<https://orcid.org/0000-0003-3813-9705>

Shapovalova L. V., I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Doctor of Art Criticism, Head of Interpretology and Music Analysis Chair, Professor (Ukraine).

<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Г. Панков, А. Кікоть Християнський персоналізм і «плотський рід» у філософії Г. С. Сковороди	7
Д. А. Топорков Деякі стильові тенденції еллінізму як основа для творення зображального канону Східного церковного обряду	15
Л. І. Мачулін Культура ШІ (штучного інтелекту) в контексті культури трудового суспільства	23
Р. В. Росляк 3 історії українського кінематографу доби Центральної Ради (1917–1918 рр.)	38

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

А. Ю. Рум'янцева Концепт духовності в композиторській, зокрема фортепіанній, творчості В. Птушкіна: до 75-річного ювілею Майстра	46
Цінь Шенян Блюзові традиції гітарного виконавства в науковій думці сучасності	53
Чжан Лічуань Театральний оркестр та формування симфонічного виконавства в Харкові	62
А. Л. Щербань Трансформації візуального образу Григорія Сковороди в ХІХ столітті	70
Д. А. Янжула Тромбон як сольний інструмент у світлі органології та історіографії	79
Є. Ю. Ареф'єва Антропологічний поворот у музичній культурі ХХ століття	87
Р. В. Ніколенко Композиційно-драматургічний аналіз концертних полонезів ор. 5 і ор. 7 Миколи Лисенка та специфіка їх виконавської інтерпретації	93

Content

CULTUROLOGY

H. Pankov, A. Kikot

Christian personalism and “carnal race” in the philosophy of H. S. Skovoroda 7

D. Toporkov

Some style tendencies of Hellenism which formed the basis for the pictorial canon of Eastern church rite 15

L. Machulin

AI (Artificial Intelligence) culture in the context of the culture of working society 23

R. Rosliak

From the History of Ukrainian cinema of the Central Rada period (1917–1918) 38

ART CRITICISM

A. Rumiantseva

The concept of spirituality in V. Ptushkin’s compositional, particularly piano creativity: on the 75th anniversary of the Master 46

Qin ShengYang

Blues Traditions of Guitar Performance in Modern Scientific Idea 53

Zhang Lichuan

The theatrical orchestra and the formation of symphonic performance in Kharkiv 62

A. Shcherban

Transformations of Hryhorii Skovoroda’s visual image in the XIX century 70

D. Yanzhula

Trombone as a solo instrument in the light of organology and historiography 79

E. Arefieva

Anthropological turn in musical culture of the XX century 87

R. Nikolenko

Compositional and dramaturgical analysis of Mykola Lysenko’s Concert polonaises Op. 5 and Op. 7 and specificity of their performing interpretation 93

https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.01*

УДК 27-18:128.5:141.32/.4](477)Сковорода(045)

ХРИСТІЯНСЬКИЙ ПЕРСОНАЛІЗМ І «ПЛОТСЬКИЙ РОД» У ФІЛОСОФІЇ Г. С. СКОВОРОДИ

Г. Д. Панков

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
georgijpankov2756@gmail.com

А. А. Кікоть

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
ankikot13@gmail.com

H. Pankov

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1017-4891>

A. Kikot

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-6927-4892>

Г. Панков, А. Кікоть. Християнський персоналізм і «плотський рід» у філософії Г. С. Сковороди

Проаналізовано критичне ставлення Г. Сковороди до масового суспільства з характерним йому антропологічним типом «плотської людини». Доведено, що осуд і прагнення витіснити спільноту «рабів плоті» доповнюється прагненням до її духовної трансформації з метою єднання з Богом у духовному середовищі серця. Осудження «плотського роду» разом із «плотською людиною» в обрії християнської думки визнається одним з аспектів персоналізації людини і суспільства. Виконане дослідження поширює й поглиблює трактування християнського персоналізму як фундаменту філософії Г. Сковороди у зв'язку з її співвіднесеністю з аскетичною критикою масового суспільства.

Ключові слова: християнський персоналізм, персоналізація, «плотський рід», «плотська людина», духовна трансформація, кордологічна антропологія, аскетична думка, особистість, серце, щастя.

H. Pankov, A. Kikot. Christian personalism and “carnal race” in the philosophy of H. S. Skovoroda

The purpose of the article is to analyze H. Skovoroda's criticism of mass society, called the “carnal race”, based on the position of Christian personalism, which the Ukrainian philosopher adhered to. Its implementation will allow us to expand our view of H. Skovoroda's personology, taking into account the ascetic component and critical orientation of the content of his creative heritage.

The main methodological tool for the stage of the mentioned problem includes a philosophical-anthropological, axiological and philosophical-religious analysis of H. Skovoroda's texts in their dialectical unity and interaction.

The result of the research presented in the article. The undertaken analysis of the teachings of H. Skovoroda revealed his critical attitude towards mass society, the environment of which is the “carnal man” as an anthropological type. An alternative to the named society has been identified, which is contrasted with the Kingdom of God as a community of spiritually renewed people. It is shown that condemnation and the desire to oust the community of “slaves of the flesh” is complemented by the desire for its spiritual transformation towards unity with God in the inner world of the individual — the heart. The view of the philosophy of the heart as an essential feature of personalistic thought is substantiated, and the achievement of identity with God and Christ in the spiritual space of the heart organically correlates personalism with Christian thought. The condemnation of the “carnal race” together with the “carnal man” in the horizon of Christian thought is recognized as one of the aspects of the personalization of man and society, a concern aimed at their spiritual transformation.

The scientific novelty. The interpretation of Christian personalism as the foundation of H. Skovoroda's philosophy has been expanded and deepened due to its correlation with the ascetic criticism of mass society. This circumstance allows us to pay serious attention to the role of criticism in constituting the Christian-personalistic foundation of the work of the Ukrainian philosopher.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

To develop an understanding of Christian thought, the organic connection between its personalistic and ascetic values is demonstrated, which makes it possible to evaluate their unity and interconnection in their focus on the spiritual development of man and society.

The practical significance. The results of this study can be used in the educational process for teaching general and special courses on the history of philosophy, the history of Ukrainian culture, and Christian ethics.

Keywords: *Christian personalism, personalization, "carnal race", "carnal man", spiritual transformation, cordological anthropology, ascetic thought, personality, heart, happiness.*

Актуальність теми дослідження зумовлюється визначним місцем, яке у вітчизняній культурі посідають постать і творчість Г. С. Сковороди, а також роллю його вчення в розвитку української філософської думки. Г. Сковороду називають одним із символів українства та уособленням українського національного характеру, українським Сократом, основоположником українського персоналізму. Людиномірність, яка перебуває в основі його філософської спадщини, визнається надзвичайно затребуваною гуманістичною цінністю в надскладних умовах сучасного стану суспільства на світовому рівні зі зростаючим масштабом соціальних конфліктів і взаємного відчуження.

У філософсько-науковому плані актуальність цієї теми полягає в необхідності вивчення вітчизняного та світового досвіду персоналістичної думки, яка чітко виражена в християнській традиції і є стрижнем висвітлення Г. Сковородою численних питань буття людини й культури. Утвердження цінності особистості персоналізмом здійснюється в результаті ідейного протистояння процесам дегуманізації та знеособлення людини й спільноти людей, що відбувається під сильним впливом довкілля — натисками «миру», згідно з аскетичною думкою, цінності якої поділяв Г. Сковорода. Але при цьому постає питання про персоналістичну відповідальність людини та людства за духовний вигляд, носіями якого покликані бути люди в реалізації життєвої програми. У зазначеному аспекті вивчення цієї теми охоплює актуальні питання філософської антропології, філософії відповідальності та філософії цінностей (аксіології) в християнській

думці, а також осмислення християнської думки в презентації названих аспектів філософії.

Постановка проблеми. У центрі цього дослідження — проблема піклування про особистість і про людський рід у його духовному вимірі як основне й нагальне завдання філософії Г. Сковороди, що виконувалось методом гострої критики соціального типу «плотського роду» й антропологічного типу «плотської людини» з характерними для її свідомості чуттєво-матеріальним ціннісним пріоритетом та егоцентризмом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Філософська й наукова література, присвячена вивченню творчості Г. С. Сковороди, являє собою солідний масив монографій, дисертацій, окремих статей і тез доповідей, у яких висвітлено різносторонні аспекти ідейної спадщини українського філософа. Проте окремими її критиками відзначається широкопоширена тенденція розглядати певні питання філософії мислителя в локальному форматі поза органічним зв'язком між ними (Саух, 2022). Цей зв'язок покликаний забезпечити врахування дослідниками парадигмальних засад творчості, що розглядається, які приймаються за основу інтерпретації конкретних питань у творах українського Сократа. Водночас науковці часто керуються антропологічною парадигмою, стверджуючи, що Г. Сковородою було здійснено антропологічний поворот в українській філософській та богословській думці (Попович, 2007, с. 7, с. 189). Між тим, автор цієї публікації висловився за доцільність коригування цього положення на користь визнання персоналістичного повороту вчення Г. Сковороди для того, щоб відмежувати персоналістичну парадигму філософської антропології від соціологізаторської, яка не була характерною для творчості філософа. Звернувши увагу на християнський зміст філософії мислителя, автором в одній із попередніх публікацій було запропоновано її визначення у вигляді варіанта християнського персоналізму (Панков, 2022). Це визначення з його переконливою аргументацією також можна віднайти в працях Г. Васяновича, приурочених до 300-річного ювілею Г. Сковороди (Васянович, 2022а, 2022б).

Обґрунтування персоналістичності філософії Г. Сковороди здійснено в останніх публікаціях відомого вітчизняного філософа А. М. Єрмоленка (2022, 2023), котрий визначив творчість українського мислителя філософією українського персоналізму. Таким чином, у взаємоз'язку з персоналістичною традицією філософської думки Г. Сковороди простежуються дві тенденції: перша — її співвіднесення з українською національною традицією, друга — з традицією християнської культури. При цьому обидві вони не суперечать одна одній, але взаємно одна одну доповнюють, указуючи на різносторонні контексти погляду на творчість українського Сократа. Однак сам Г. Сковорода значною мірою акцентував на релігійних цінностях у контексті порівняння з цінностями етнічними. Зважаючи на цю обставину, з'ясування персоналістичного виміру філософії Г. Сковороди в цій публікації буде здійснено в контексті християнського вчення біблійної модифікації (але не церковно-догматичної), якої неухильно дотримувався мислитель. Водночас персоналізм тісно пов'язується з аскетичним світоглядом українського філософа, а його аскетичні погляди — з персоналістичною позицією, яку він поширював у своїх творах. Запропонований підхід в осмисленні творчості Г. Сковороди становить наукову новизну у вітчизняному сквородознавстві.

Мета статті — проаналізувати критику Г. Сковородою масового суспільства «плотського роду», ґрунтуючись на позиції християнського персоналізму, якої додержувався український філософ. Її здійснення дозволить розширити погляд на персонологію Г. Сковороди з урахуванням аскетичної складової та критичної спрямованості змісту його творчої спадщини. Також пропонується звернути серйозну увагу на роль критики в конституюванні християнсько-персоналістичного фундаменту творчості українського філософа. Її вивчення методом дискурсивної аналітики також становить наукову новизну, цього разу нашого дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Персоналізм — це гуманітарна позиція, у якій утверджується цінність особистості в обрії її духовної унікальності, проте не в соціальній площині її буття. Відповідно до цього розглядаються різноманітні проблеми людського життя.

Проаналізуємо, наприклад, деякі фрагменти євдемонічного вчення Г. Сковороди (тобто його філософії щастя). «Нехай ніхто не сподівається щастя ні від високих наук, ні від шановних посад, ні від багатства... Немає його ніде. Воно залежить від серця, серце — від миру, мир — від звання, звання — від Бога» (Сковорода, 1994, т. 1, с. 441). Згідно з глибоким переконанням філософа, «щастя твоє всередині тебе, тут центр його закопаний: пізнавши себе, все пізнаєш, не пізнавши себе, у п'їтмі ходитимеш і лякатимешся страху, де його не було. Пізнати себе повно, пізнатися й задружити з собою — це є невід'ємний мир, істинне щастя і мудрість досконала» (там само, с. 374). Як очевидно, український філософ вилучає цінність справжнього щастя із соціальної сфери життя людей і переносить його у внутрішній світ людини, що вказує на спіритуалістичне його трактування — тлумачення виключно в контексті духовного світу особистості.

Розуміння суті щастя визначається внутрішнім умиротворенням у серці індивіда, а гарантом його проголошується Бог. «Щастя твоє, і мир твій, і рай твій, і Бог твій усередині тебе є. Він про тебе, в тобі ж перебуваючи, думає, наставляючи до того, що передусім для самого тебе є корисне, розумій, чесне і благопристойне. А ти дивись, щоб Бог твій був завжди з тобою» (Сковорода, 1994, т. 1, с. 422). У цьому пункті спіритуалістичний дискурс щастя поєднується з теїстичною парадигмою євдемонічної етики, у якій цінність щастя узалежнюється від Бога і благочестивого ставлення людини до нього. У діалозі «Кільце. Дружня розмова про душевний мир» Г. Сковорода прямо називає ідеальний стан внутрішнього світу особистості євангельським визначенням: «Царство Боже всередині нас» (там само, с. 363). Осередком духовного світу у філософії Г. Сковороди визнається серце, що вказує на кордоцентричний погляд філософа на людину. Ним особливо підкреслюється думка, згідно з якою «Бог і щастя — недалеко воно. Близько воно. У серці і в душі твоїй» (там само, с. 141).

Із наведеного погляду на щастя впливає визначення відповідного маршруту його пошуку, що орієнтує свідомість людини всередину себе

самої. Онтологічним підґрунтям сковородинівської антропології пошуку є його вчення про дві натури — видиму, яка представлена всіма навколишніми істотами, і невидиму, в особі Бога. Невидима натура (Бог) незримо присутня у видимій натурі, зокрема в людській природі, в її душі та серці. Здобуття людиною щастя орієнтує її на самопізнання: пізнання власної природи приводить до пізнання Бога, єднання з ним і Христом, що забезпечує людині щастя. Однак пізнання себе самого не зводиться лише до умоглядного акту, воно повинно сприяти реалізації істотного духовно-практичного завдання — утвердитися духом у внутрішньому просторі власного серця, у якому мешкає Бог, вселитися в нього Христовою вірою. Але для цього потрібно бути послідовником Христа та не звабитися філософією й марними лестощами, за переказом людським, а не за Христом (Сковорода, 1994, т. 1, с. 213). Цей парафраз думки апостола Павла (Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Завіту: із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена, 1995, Кол. 2:8) зовсім не означає заперечення філософії. У ньому утверджується її цінність не в автономній парадигмі, але в теомонній та христоцентричній.

Згідно зі щирим переконанням Г. Сковороди, справжній шлях до щастя виявляється лише в Біблії. Її цінність означається метафорою маяка мудрості, який веде «у рай насолоди, у царство миру й любові» (Сковорода, 1994, т. 1, с. 367). «Що потрібніше, ніж душевний мир? Біблія нам від предків наших заповітом залишена, та й сама вона є заповіт, що відобразила в собі мир Божий як обгороджений рай веселощів, як закритий кивот — скарб, як раковина молюска, що в собі зберігає цінну перлину, та нетямуще нахабство наше, яке по кутках цей дім оцінює, ненавидить і не намагається пізнати» (там само, с. 376).

На основі всього викладеного сформулюємо три основні характеристики персоналізму у творчості Г. Сковороди:

1. Узалежнення цінності особистості з Божественним началом (теомізація особистості), що супроводжується її емансипацією від соціуму.

2. Устремління особистості в духовний простір її внутрішнього світу, до серцевої глибини, у якій на неї чекають Божественна натура й невидимий Христос. Орієнтація на самопізнання

(заклик «пізнай самого себе») — це орієнтування на богопізнання і богоєднання. Самопізнання не є автономним від релігії процесом, але воно утверджується гетерономною щодо неї цінністю, тобто визнається інструментальним для богопізнання засобом і обов'язковою умовою досягнення людиною щастя.

3. Проголошення Біблії ідейним фундаментом ціннісної шкали, якою має керуватися особистість в організації та здійсненні життєвого процесу.

Викладені характеристики повністю відповідають парадигмі християнського світогляду і становлять єдиний фундамент розуміння філософської творчості Г. Сковороди загалом і окремих аспектів її змісту, включно зі ставленням до «плотського роду».

«Плотський рід» — це поняття, яке використовується в християнській аскетичній думці для позначення людської спільноти, яка керується у своєму житті інтересами, призначеними для задоволення індивідуальних чуттєво-матеріальних потреб (потреб власної «плоті»). «Життя по плоті» протиставляється «життю по Духу» (тобто Божественному життю або «життю по Христу»). Цієї позиції неухильно дотримував Г. Сковорода. Тому «плотське життя», ідеалу якого дотримувала більшість людей, оцінювалося як фальшивий орієнтир, прагнення до якого мислитель визнавав несумісним зі справжньою людською суттю (Сковорода, 1994, т. 2, с. 313).

Персоналістична думка звертає серйозну увагу на глибокий дисонанс між ідеалом особистості та реальним станом людського життя. Християнська думка вбачає ідеал у розумінні людини як образу і подоби Бога, відхід від якого оцінюється проявом зла і духовної смерті. «Ми прив'язані до світу, ми захопилися плоттю, заплуталися в софізмах диявола», — з глибоким сумом писав Г. Сковорода в одному з листів М. Ковалинському (Сковорода, 1994, т. 2, с. 313). У наведеному висловлюванні міститься лише констатація глибокого розколу між ідеальною людською спільнотою і «плотським родом». Однак цієї констатацією мислитель не обмежується, відкрито осуджуючи згаданий вище «плотський рід»:

*«Роде плотський! Невігласе,
Доки будеш тяжкосерд?
Серце обмуруй тимчасом,
Глянь-но на небесну твердь.
Чому ти не хочеш знати, де таїться Біг?
Чому ти не дбаєш, щоб побачити його зміг?»*
(Сковорода, 1994, т. 2, с. 313).

У викладеному фрагменті осудження «плотського роду» здійснюється в аксіологічному діапазоні земна «плоть» / небесна (божественна) твердь і супроводжується ультимативною інтенцією устремління до Бога. Ось яким чином, наприклад, виражена ця інтенція у «Розмові, названої Алфавіт, або Буквар миру»: «віддатися у волю Божу, жити за Божою натурою, справитися самому із собою», напружено, день і ніч шукати спершу Царства Божого з вигуком «Хай прийде царство твоє!» (Сковорода, 1994, т. 1, с. 419, 420). Усі ці висловлювання свідчать про аскетичний дискурс світогляду мислителя. Але висловлювання «увійдіть у хоромину вашу» «повернись у дім свій», «Дух Божий живе в нас» (там само, с. 418) свідчать про спіритуалістичний дискурс, який притаманний християнському персоналізму.

Звернемося до твору «Боротьба архистратига Михаїла з Сатаною про це: легко бути добрим». У ньому порушено питання про боротьбу між ангельськими і сатанинськими силами в кожній людині. Однак у цьому випадку йдеться не стільки про протистояння міфічних персонажів, скільки про зіткнення двох діаметрально протилежних станів серця — ангельського і сатанинського, носіями яких вважаються люди.

У змісті названого твору архангели, дивлячись на піднебесний світ, співають коротеньку пісню з такими словами:

*«Світ здається прикрашений.
Та він як гріб поваплений,
Нутро його виймаю, лиш мерзоту споглядаю»*
(Сковорода, 1994, т. 2, с. 72).

Метафора прикрашеної труни як семіотичного методу осудження трапляється в Біблії (Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Завіту: із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена, 1995, Мт. 23:27), яку Г. Сковорода проголошує Божественною

мудрістю (там само, 23:27). Контраст між оздобленою зовнішньою конфігурацією труни і внутрішнім вмістом, наповненим гидотою, створює ефект огиди, яка панує в «піднебесному світі». Поширення по всьому світу гидоти в духовному розумінні пояснюється тим, що Сатана погасив божественний вогонь у серцях більшості людей і посіяв у них своє насіння. У результаті, «світ є горіх, зіпсований черв'яком, сліпець без очей і вождя, ведмідь, якого тягнуть за ніздрі, раб сатани, полонений диявола» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 67).

Будучи філософом, Г. Сковорода був далекий від примітивного зведення джерела зла лише до лиходійств Сатани. Адже людина має свободу вибору певної ціннісної шкали, відповідно до якої вона одні варіанти приймає та глибоко інтеріоризує у своїй свідомості, а інші відкидає. На запитання «Чому багато людей керуються у власному житті злом, а не добром?», мислитель відповів небажанням таких людей прагнути духовного вдосконалення, яке сприймається важкою працею, непопулярною та зайвою в очах натовпу. Останньому властиво прагнути легкого життя й легкого шляху володіння матеріальними та соціальними благами, яким відводиться значення ціннісних пріоритетів порівняно з орієнтацією на духовні цінності. Ось, наприклад, окремі фрагменти з пісні багатія, у якій яскраво відображено його життєве кредо:

*«Хай у світі я поганий — Аби був багат.
Нині совість не у моді, а золото йде в лад <...>
Що в нас у світі ганебне? Порожній гаманець.
Чи жебраком жити? Краще спущуся в смер-
тельний гній.
І смерть солодка, поки гріш за грошем пливе.
О святе золото!»*

(Сковорода, 1994, т. 2, с. 72–73).

Г. Сковорода так коментує цю пісню: «Ангельські сили жахнулися, побачивши, що сатана так хитро зумів розтлити цю біснувату душу, яка обожноє мертве й молиться до кумира» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 73). У наведеному тексті пісні та коментарі на неї виявляються певні аспекти критики. По-перше, осуджується висунування цінності золота (символу привабливості володіння матеріальним багатством) на пріоритетну висоту аксіологічної шкали, що супроводжується усуненням безумовної цінності духовно-божественного начала. По-друге, таврується

цинізм, який вилучає цінність совісті на користь утвердження особистого матеріального збагачення, що знецінює значення гуманістичної моралі в людському житті. По-третє, критикується стан душі багатія («біснувата душа»), до якого людина дозволила себе довести, потрапивши в диявольські тенета. Семіотичні механізми конститування критики в скворородинівському коментарі репрезентовано різноманітними дискурсивними висловлюваннями: 1) у форматі міфологічного дискурсу («біснувата душа», яку хитро розпалив Сатана), 2) у дискурсі опозиції язичництва до християнства («молиться до кумира»), 3) у танатичному дискурсі («обожду мертве»), 4) у сакральному дискурсі, коли в осуді якоїсь ситуації використовується авторитет божественного фактора («ангельські сили жахнулися»).

Шлях до хибного щастя, що вбачається в особистому матеріальному збагаченні, не визначається лише долею людей, які досягли успіху в зазначеному відношенні. Його цінності становлять характеристику «раба плоті» на рівні омасованої свідомості, у якій прагнення до матеріальної наживи посідає чільне місце в життєвій орієнтації. Г. Сковорода називає таку категорію людей натовпом, який є збіговиськом честолюбців, сластолюбців, лиходіїв, підлесників, хабарників, грабіжників і лиходіїв (Сковорода, 1994, т. 2, с. 73).

Після ходи цього мерзенного натовпу архангели побачили в протилежному боці групу подорожніх — ченців-лицемірів, одягнених у рясі з каптурами на голові, обважених сумками, іконами, книжками. Їм надано характеристику, у якій осуджується їхній спосіб життя: вони будують і облаштовують церкви, фанатично моляться Богові, але водночас є грошлюбними, честолюбними, немилосердними, обличчям виглядають святими, а їхнє серце сповнене беззаконня. Ось короткий зміст їхньої пісні:

«Боже, встань, чого спиш?

Чому про нас не радши? <...>

Дай нам багатство всіх мов!

Тоді-то тебе прославим,

Свічки золоті поставим,

І всі храми золочені

Зашумлять твоїми піснями —

Тільки дай нам вік золотий»

(Сковорода, 1994, т. 2, с. 74–75).

Наведена пісня наповнена словами іронії як формою критичного ставлення до дійсності. Але після її закінчення слідує шквал осуду з використанням метафор, які викликають у читача огиду. Г. Сковорода не обмежився найменуванням таких ченців лицемірами. Вони отримали оцінку «смердючих гробів», а їхній шлях — содомський, від якого віє смородом і димом нищення. Очевидно, що в основу цієї оцінки Г. Сковородою покладено танатичний та есхатологічний дискурси, які інтенсивно використовуються адептами християнської аскетичної думки в оцінювальній шкалі.

Споглядаючи з дузі небесних хмар піднебесний світ, божественні архангели занурилися в роздуми, уявляючи собі зруйнований Сodom чи Вавилон (Сковорода, 1994, т. 2, с. 68). Означена картина вказує на фінальну долю розбещеного світу (за аналогією до біблійної долі названих міст) і сконструйована вона у вигляді міфологічного дискурсу, носієм якого тут слугує Біблія та який є міфологічним інструментом, що використовував Г. Сковорода в критичному ставленні до мирського порядку. Біблійні образи Содому та Вавилону доречно розцінити як генералізуючу оцінку соціального порядку, який перебуває на межі його апокаліптичної перспективи.

Однак несподівано настроїв архангелів сумніву і страху змінюється радістю благовістя, виголошеного архангелом Гавриїлом з нагоди народження Спасителя світу. Тоді архангели замислились про перспективу порятунку світу від глобального краху і кожної людини — від її духовного падіння. Песимізм есхатології приреченості змінився оптимізмом есхатології надії. Заключна пісня, виконана архангелами, називається переможною піснею, у якій демонструється повне й остаточне торжество духовного світу, названого Г. Сковородою «домом сімисуботнім» з уславленням Отця, й Сина і Святого Духа «вчора, сьогодні й навіки» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 87).

Ангельський пафос викладеної трансформації являє собою міфопоетичний формат християнського аскетичного пафосу, який охопив

есхатологічну перспективу глобального оновлення з центром абсолютного торжества Божественної слави. Тому фіналом концепції «плотського роду» з «плотською людиною» є ідея закономірного краху їхнього панування на світовій арені та настання глобального божественного порядку.

Висновки. 1. Викладений вище аналіз учення Г. Сковороди виявив його критичне ставлення до масового суспільства, позначеного в християнській аскетичній «плотським родом», середовище якого становить антропологічний тип «плотської людини». «Плотському роду» протиставляється Царство Боже як спільнота духовно-оновлених людей. Однак осуд і прагнення витіснити спільноту «рабів плоті» доповнюється прагненням її духовної трансформації в напрямі єднання з Богом не в захмарній сфері, а у внутрішньому світі особистості — серці. Кордологічна антропологія (філософія серця) являє собою істотну особливість персоналістичної думки, а досягнення ідентичності з Богом і Христом у духовному просторі серця характеризує розглянуте вчення як християнський персоналізм.

2. Осудження «плотського роду» разом із «плотською людиною», незважаючи на його яскраво виражену маніфестацію, слід визнати одним з аспектів персоналізації людини і суспільства в горизонті християнської парадигми. У персоналістичному контексті осуд, який виражає рішуче неприйняття чужорідного явища в антропологічному та соціальному об'рях, доречно визнати виявом піклування про людину і людську спільноту в контексті розширення й поглиблення їхньої персоналізації. Таврування та персоналізація «плотського роду» разом із «людиною плоті» виглядають персоналістичною

відповіддю на виклик негідного суспільного та людського середовища, яке «заплуталося в тенетах плоті». Таким чином, феномен «плотського роду» доречно визнати важливим чинником конституювання християнсько-персоналістичного вчення Г. Сковороди у двох основних аспектах — як об'єкт здійснення персоналізації та як чинник, котрий детермінує персоналізацію.

3. Розглянуте вчення Г. Сковороди з надзвичайною актуальністю звернене до нинішніх сучасників, до яких належить оцінка «рабів плоті». Вони становлять суспільство масового споживання з егоїстичними та партикулярними амбіціями, які призводять до гострих конфліктів і війн. Складається враження, що наведені вище слова з листа М. Ковалинському стосуються людей сучасної цивілізації: «Ми прив'язані до світу, ми захопилися плоттю, заплуталися в софізмах диявола» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 313). А ось і гостре осудження сучасних «рабів плоті»: «Чи довго тобі повзати по землі?» «Чи будеш ти коли-небудь людиною?» (Сковорода, 1994, т. 1, с. 132). Один із варіантів виходу із сучасної антропологічної кризи закладено в персоналістичній думці, видатним послідовником якої визнано Г. С. Сковороду.

Перспектива подальшого вивчення розглянутої проблеми вбачається в аналізі її презентації в численних діалогах Г. Сковороди. Пропонується вийти за межі банального погляду на діалоги лише як на окремі локальні одиниці, у яких здійснюється християнська персоналістична думка українського Сократа. Їх доцільно розглядати в ролі семіотичного інструменту і водночас соціокультурного чинника конституювання християнсько-персоналістичного фундаменту творчості українського філософа.

Список посилань

- Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Завіту: із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена (1995). Біблійні товариства.
- Васянович, Г. (2022а). *Християнсько-філософський персоналізм Григорія Сковороди (до 300-річчя з дня народження)*. Норма.
- Васянович, Г. (2022б). Проблема людини у християнсько-персоналістичній спадщині Григорія Сковороди: історія і сучасність (до 300-річчя від дня народження Григорія Савовича Сковороди). В В. А. Качкан (Заг. ред.), *Українознавство у персоналіях — у системі вищої медичної освіти: монографія* (Кн. 6, сс. 25–46). <https://shorturl.at/hFI60>

- Сковорода, Г. (1994). *Твори у двох томах*. (Т. 1–2). Оберіги.
- Єрмоленко, А. М. (2022). Практична філософія Григорія Сковороди у світлі нашого досвіду. *Філософська думка*, 4, 7–26.
- Єрмоленко, А. М. (2023). Практична філософія Григорія Сковороди і сучасність: до 300-річчя від дня народження. За матеріалами доповіді на засіданні Президії НАН України 14 грудня 2022 року. *Вісник Національної академії наук України*, (2), 62–74.
- Панков, Г. Д. (2022, Квітень). *Досвід антропології «вглядування у себе» в пролозі скovorодинівського «Наркіса»* [Тези конференції]. Філософська та художньо-літературна творчість Г. С. Сковороди у контексті проблем сучасного людського буття: Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (квітень 2021 року), Дрогобич. <https://dspu.edu.ua/sites/history/wp-content/uploads/2022/06/filosofska-ta-xudozhno-literaturna-tvorchist-g.s-skovorody-u-konteksti-problem-suchasnogo-lyudskogo-buttya-pdf>
- Попович, М. (2007). *Григорій Сковорода: філософія свободи: Монографія*. Майстерня Білецьких.
- Саух, П. (2022). Оригінальність і самобутність філософії Григорія Сковороди. *Витоки педагогічної майстерності*, 30(2022), 5–10.

References

- The Bible or the books of the Holy Scriptures of the Old and New Testament: translated from the Hebrew and Greek into Ukrainian* (1995). Bibliini tovarystva. [In Ukrainian].
- Vasianovych, H. (2022a). *Christian and philosophical personalism of Hryhorii Skovoroda (to the 300th anniversary of his birth)*. Norma. [In Ukrainian].
- Vasianovych, H. (2022b). The Problem of Man in the Christian-Personalistic Heritage of Hryhorii Skovoroda: History and Modernity (to the 300th anniversary of the birth of Hryhorii Savovych Skovoroda). In V. A. Kachkan (General Ed.), *Ukrainian Studies in Personalities — in the System of Higher Medical Education: a monograph* (Book 6, pp. 25–46). <https://shorturl.at/hFI60>. [In Ukrainian].
- Skovoroda, H. (1994). *Works in two volumes*. (Vol. 1–2). Oberihy. [In Ukrainian].
- Yermolenko, A. M. (2022). Practical philosophy of Hryhorii Skovoroda in the light of our experience. *Filosofska dumka*, 4, 7–26. [In Ukrainian].
- Yermolenko, A. M. (2023). Practical philosophy of Hryhorii Skovoroda and modernity: to the 300th anniversary of his birth. Based on the report at the meeting of the Presidium of the National Academy of Sciences of Ukraine on December 14, 2022. *Visnyk Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy*, (2), 62–74. [In Ukrainian].
- Pankov, H. D. (2022, April). *The Experience of the Anthropology of “Peering into Yourself” in the Prologue of Skovoroda’s “Narcissus”* [Abstracts of the Conference]. *Filosofska ta khudozhno-literaturna tvorchist H. S. Skovorody u konteksti problem suchasnogo liudskoho buttia: Materials of the All-Ukrainian Scientific and Theoretical Conference* (April 2021), Drohobych. <https://dspu.edu.ua/sites/history/wp-content/uploads/2022/06/filosofska-ta-xudozhno-literaturna-tvorchist-g.s-skovorody-u-konteksti-problem-suchasnogo-lyudskogo-buttya-pdf>
- Popovych, M. (2007). *Hryhorii Skovoroda: philosophy of freedom: a monograph*. Maisternia Biletskykh. [In Ukrainian].
- Saukh, P. (2022). The originality and identity of the philosophy of Hryhorii Skovoroda. *Vytoky pedahohichnoi maisternosti*, 30(2022), 5–10. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 11.05.2024

Г. Д. Панков

доктор філософських наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

А. А. Кікот

доктор культурології, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

H. Pankov

Doctor of Philosophy, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

A. Kikot

Doctor of Cultural Studies, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ДЕЯКІ СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ЕЛЛІНІЗМУ ЯК ОСНОВА ДЛЯ ТВОРЕННЯ ЗОБРАЖАЛЬНОГО КАНОНУ СХІДНОГО ЦЕРКОВНОГО ОБРЯДУ

Д. А. Топорков

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, Україна
dmytro.toporkov.23@pnu.edu.ua

D. Toporkov

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-0060-4547>

Д. А. Топорков. Деякі стильові тенденції еллінізму як основа для творення зображального канону Східного церковного обряду

У статті послідовно викладено та обґрунтовано стильовий концепт деяких унікальних мистецьких тенденцій еллінізму, що мають спільну сакральну природу із зображальним каноном та обрядовістю східних церков, а також запропоновано оновлені ретроспективні художньо-образні принципи для переоцінки ролі цих тенденцій. Це дозволило з іншої точки зору переглянути причинно-наслідковий зв'язок між сюжетною символічно-декоративною атрибутикою античного погребального ритуалу та духовно-філософськими основами раннього християнського мистецтва і, як наслідок, виявити додаткові сутнісні характеристики візантійського іконічного зображального канону, кристалізованого після IX століття. У результаті долучення до наукового обігу змодельованих та уніфікованих поняттєво-категоріальних конструкцій вдалось певною мірою заповнити мистецтвознавчі та культурологічні лакуни в межах актуальної тематики поставленого питання. Водночас у дослідженні розглянуто символічні та світоглядні орієнтири двох духовно-естетичних парадигм стародавнього античного світу і християнської ціннісно-мистецької апологетики й сакральної атрибутики.

Ключові слова: мистецький канон, тенденції, іконографія, акультурація, культурологія, мистецтвознавство, трансформація стилю, символізм, синкретизм, сакральність.

D. Toporkov. Some style tendencies of Hellenism which formed the basis for the pictorial canon of Eastern church rite

The article systematically presents and substantiates the stylistic concept of some unique artistic tendencies of Hellenism, which share a common sacred nature with the pictorial canon of eastern churches. It also proposes updated retrospective artistic principles to reassess the

role of these tendencies. This finding allows us to reveal additional roots of the pictorial canon and review the cause-and-effect relationship between the narrative-symbolic-decorative attributes of ancient funeral rituals and the spiritual-philosophical foundations of early Christian art. It suggests filling the gaps in art history and cultural studies within the framework of relevant themes by introducing modeled and unified conceptual-categorical constructions into scientific circulation.

The purpose of the research. The main purpose of the article is to rethink and systematize some artistic and stylistic tendencies of the Hellenistic's era in late antiquity, from which all Eastern church pictorial traditions drew their conceptual and stylistic foundations during their formation period.

The methodology. A combination of specialized methods was applied: historical-comparative method for identifying key artistic tendencies; cultural-deductive method for formulating artistic categories; abstraction method for delineating key stylistic features of sacred attributes, as well as for identifying differences and similarities; expert artistic assessment method for theoretical characterization, substantiation, and expansion of conceptual-categorical components; stylistic correlation method for unifying newly discovered stylistic connections of Hellenistic artistic products and the Christian tradition. The combination of the listed methods allows us to reveal the concept of the stylistic basis for the pictorial tradition in the church paraphernalia of the Eastern rite and to systematize the existing authoritative evidence base regarding to origins of the pictorial canon of the Egyptian and Greco-Roman periods.

Conclusions. Our analysis shows that in the broad context of the formation of the pictorial canon, peculiar to the churches of the Eastern rite, some artistic trends of the first centuries of the new era turned out to be an unchanging and stable conceptual basis for the pictorial canon in a complex artistic and philosophical coordinate system. Thus, the artistic canon of the Eastern churches,

formed between the VI and IX centuries, is nothing more than a borrowed status-functional category for the multi-level gradation of Christian value aspects with specific techniques and means of Hellenistic fine art of the times of ancient Egyptian and Greco-Roman syncretism. Their intermedial nature and appellative character in relation to the Theogony of the ancient world limit the traditional interpretation of the Christian symbolism of the vast majority of canonical images in the artistic plane.

The scientific novelty. For the first time our research analyzed the cause-and-effect relationship between canonical Christian stylistic attributes and Greco-Roman and Egyptian features as the ideological basis of the latter for the formative role of the former. It reassessed and re-evaluated some Hellenistic artistic tendencies in terms of their significance and complexity. A number of expanded cultural and art historical concepts and categories of the ancient world are proposed and substantiated.

Keywords: *artistic canon, development, iconography, acculturation, culturology, art criticism, style transformation, symbolism, syncretism, sacredness.*

Актуальність теми дослідження. Важливість наукової проблематики зображальних тенденцій пізньої античності, які містять певний спектр культурологічних вимірів символізму, продиктована консеквентним прагненням переоцінити стильові зв'язки між елліністичним мистецьким каноном, сформованим і достатньо розвинутим в епоху художньо-образного синкретизму, та церковною зображальною традицією, яка є характерною для зображень сакрального спрямування в умовних межах т. зв. «східного обряду». Культурологічний аналіз окремих стильових тенденцій на предмет зображального християнського канону є запорукою адекватного розуміння їх статусу в сучасній жанрово-видовій системі розвитку мистецтва.

Постановка проблеми. Під час поглибленого вивчення деяких концептуальних питань з історії церковного мистецтва доволі часто постають неоднозначні й суперечливі результати щодо тлумачення символізму іконографії, її смислового навантаження, первісних значень, герменевтики й апеляцій до епохальних стильових конструкцій. І тому виникає логічна потреба в додатковому окресленні причинно-наслідкових обставин зображальної традиції та їх стильової природи. Сукупність описаних мистецтвознавчих та культурологічних проблем і «лакун», а

також наявність зростаючого наукового інтересу до описаної теми в художніх та творчих колах дозволяє присвятити цьому дослідженню достатньо уваги, щоби певною мірою доповнити, розширити і переоцінити роль деяких стильових особливостей епохи східного еллінізму в проекції на сакральне церковне мистецтво, зокрема на зображальне мистецтво церков східного обряду, яке, водночас, є невід'ємною традиційною складовою духовно-матеріального пласту культури України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стильові категорії зображального мистецтва пізньої античності та раннього християнства зацікавили дослідників в умовах початкової десакралізації філософських парадигм. Це свідчить про певний системний напрям, що утворився під впливом ідей протистояння феодалізму в епоху Просвітництва, починаючи з XVIII ст. За таких обставин, дослідники торкалися здебільшого філософських та моральних аспектів мистецтва, оминаючи художньо-образні чи канонічні площини. Перша значуща праця, що охопила основні поняття проблематики цієї розвідки, створена в 1776 р. німецьким мистецтвознавцем і антикваром Й. Вінкельманом і має назву «Думки про наслідування грецьких творів у живописі та скульптурі» (Winckelmann, 1756). Ця робота лягла в основу більшості поширених сучасних уявлень про античне мистецтво та археологію. У XIX ст. яскравим представником німецької теологічної та культурологічної думки був історик мистецтва Ф. Герке, який присвятив багато уваги стильовим зв'язкам еллінізму із зображальними традиціями східної церкви у своїй праці «Пізня античність і раннє християнство» (Gerke, 1967). Ґрунтовною сучасною працею з художньо-мистецького аналізу рідкісних та унікальних зразків мистецького продукту пізньої єгипетської античності греко-римського періоду є спільне культурологічне дослідження науковців відділу старожитностей музею Дж. Пола Гетті в Лос-Анджелесі (Getty Museums, Los Angeles) — Д. Спайер, Т. Поттс і С. Коул у межах проекту «За Нілом: Єгипет і класичний світ» (Spier et al., 2018). Український дослідник В. Козінчук у своїх статтях «Іконографічний канон як богословський імператив» (Козінчук,

2020) та «Історія формування канонів іконотворчості» (Козінчук, 2018) вивчає окремі питання систематизації та уніфікації іконографічного канону східного обряду на прикладі європейських церковних традицій різних епохальних стилів, а також розглядає концепції, що увібрали в себе поняття іконічного канону в мистецтві. Крім цього, питаннями естетичності іконографічного канону частково цікавились: С. Стоян у монографії «Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві» (Стоян, 2014), О. Цугорка в статті «Реалістичні тенденції українського барокового іконопису» (Цугорка, 2019), а також М. Ковальова (Ковальова, 2007), О. Донченко (Донченко, 2001) та А. Дем'янчук (Дем'янчук, 2015).

Корпус опрацьованої в межах цього дослідження літератури надає підстави для характеристики більшості студій як похідних у питаннях вивчення стильових аспектів християнської культури загалом і церковної культури східного обряду зокрема. Іншими словами, попередні значні дослідження, які торкалися тематики наслідування античного мистецького зображального канону східною церковною традицією, розглядалися лише в культурно-історичній перспективі, а не в художньо-образній ретроспективі. Проте в працях українських і зарубіжних дослідників початку ХХІ ст. спостерігається чітка тенденція перегляду та переосмислення ціннісних уявлень про елліністичний мистецький канон, що був покладений в основу церковної традиції східного обряду.

Мета статті — переосмислення, систематизація та доповнення визначень мистецьких художньо-образних і стильових тенденцій епохи панування еллінізму в пізню античну добу, від яких безпосередньо черпала свої концептуальні й стильові основи переважна більшість церковних зображальних традицій східного обряду впродовж тривалого періоду свого становлення, розвитку та кристалізації зображального канону. Додатковими цілями дослідження є запровадження і долучення до наукового обігу розширених понять, що охоплюють складні мистецтвознавчі категорії разом із художніми аспектами трансформації сакрального зображального канону, а також певною мірою пов'язаних з адекватним сприйняттям цих процесів

і явищ у сучасних етапах розвитку мистецтва, характерних для східноцерковної зображально-декоративної традиції загалом.

Методологія дослідження. Для досягнення мети цього дослідження, окрім загальнонаукових методів аналізу й синтезу, використано комбінацію спеціальних методів: історично-порівняльний метод — для виявлення ключових мистецьких тенденцій, зумовлених різними етапами історичного розвитку; культурологічно-дедуктивний метод — для формулювання мистецьких категорій у зображальному просторі згідно з тематикою дослідження; метод абстрагування — для виокремлення й окреслення ключових стильових ознак мистецького зображального канону сакральної атрибутики, а також для виявлення стильових і епохальних відмінностей та збігів в елліністичному й східноцерковному зображальному мистецтві; метод експертних мистецьких оцінок — для теоретичного охарактеризування, обґрунтування і розширення поняттєво-категоріальної складової пізньої античності і християнської церкви східного обряду; стильовий кореляційний метод у галузі мистецтва для уніфікації нововиявлених стильових зв'язків мистецького продукту еллінізму та християнської традиції щодо загальної мистецької парадигми художньої культури.

У цьому дослідженні, ураховуючи запропонований ретроспективний підхід під час вивчення художнього образу з ознаками стильового запозичення та керуючись принципом процесуальної переоцінки історично-мистецького досвіду, пов'язаного з міжкультурним переміщенням античної сакральної парадигми до традиційного середовища східних церков, уся увага буде спрямована на виокремлення і обґрунтування деяких комплексних стильових тенденцій елліністичної й греко-римської зображальної культури, що панувала в грецьких колоніях та в Єгипті (починаючи з II ст. до н. е. і закінчуючи IV ст.) (Стоян, 2014, с. 56). Не менш важливим аналітичним завданням постане перегляд стильової і художньо-образної ролі цих мистецьких тенденцій у становленні церковного іконічного канону східного обряду (починаючи з VI ст.) (Козінчук, 2018, с. 25).

Сукупність перелічених методів дозволить достатньою мірою розкрити концепт стильової основи для зображальної традиції в церковній атрибутиці східного обряду та систематизувати наявну авторитетну доказову базу щодо первісних ідейних, символічних та художньо-образних витоків зображального канону єгипетського й греко-римського періоду античного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як відомо з попередніх археологічних, історичних та культурологічних досліджень (Brigstocke, 2001), у стильову і жанрову основу іконічної традиції та її зображального канону покладено розгалужений сакральний концепт заупокійного зображення на дошці (відомого в археології та мистецтвознавчій галузі під назвою «фаюмський портрет» як сакральне «вмістилище сутності людини» (Стоян, 2014, с. 55)) — своєрідного різновиду домашнього прижиттєвого портрета, характерного для греко-римської доби. А художнє оздоблення гробниці, куди в пізню античну епоху продовжували ховати муміфіковані тіла з укладеним сакральним портретом замість погребальної позолоченої маски, за своїми мистецькими прийомами і стилем більшою мірою відповідає наповненню інтер'єрних фресок церковних приміщень східного обряду, з урахуванням проміжного їх застосування в ранішніх християнських катакомбах (Brigstocke, 2001, р. 376).

У контексті аналізу основної тенденції використання в церковній іконічній практиці художньо-образних, стильових і творчих принципів «фаюмського портрета» I ст. до н. е. — III ст. слід відповісти на ключове запитання в мистецтвознавчій площині: канон церковної іконографії утворився під впливом цих пізноантичних портретів чи був повністю без суттєвих змін інтегрований до зображальної традиції східного обряду? Відповіддю на це питання має стати аналіз символічної, змістової та смислової частин сакрального концепту елліністичної єгипетської релігії порівняно з мистецькими шляхами сакралізації в межах східного церковного обряду, починаючи з культурного ареалу первісного християнства (Шпідлік & Гаргано, 2006, с. 83).

Аналізуючи сакральний концепт східної церковної іконографії разом з мистецькими прийо-

мами для його розкриття в художньо-образній ретроспективі, стає зрозумілим аспект подання символічного і асоціативного ряду в стильовому наслідуванні: ікона східного церковного обряду має чітко виражену реліквійну природу та сакральне значення для Церкви. Це пояснюється первинністю культового застосування її прототипу — «фаюмського портрета», який, водночас, був трансформований з погребальної маски — він був невід'ємною частиною мумії, огорнутий з нею єдиними пеленами, що цілком і повністю відповідає канонічному єгипетському релігійному благочестю. Таким чином, у східному християнстві залишається традиція площинного зображення святих (переважно реальних людей) на дерев'яних іконах (дошках) з додаванням часток плоті (мощів) зображених святих (Gerke, 1967, р. 188). Ця обставина красномовно свідчить на користь того, що канон церковної іконографії східного обряду повністю і без суттєвих змін увібрав у себе не лише художньо-образні аспекти «фаюмського портрета», а й певні оціночні категорії сакральності в релігійному благочесті єгипетської культурної традиції, скерувавши їх до глоризації постатей знакових adeptів східної церкви (святих). Це є не чим іншим, як адаптацією єгипетсько-елліністичної сакральної парадигми до християнської обрядової системи благочестивого вшановування, що в подальшому розвитку церковного мистецтва закріпилася на рівні мистецького зображального канону (Gerke, 1967, р. 205).

На первинних етапах свого становлення, церква, перебуваючи в режимі підпільного існування (зокрема, у східних регіонах Римської імперії протягом перших століть нашої ери) (Gerke, 1967, р. 73), увібрала як основоположний мистецький сакральний канон цілий сегмент культурного досвіду, пов'язаний із чином античного погребального ритуалу. Хоча основні принципи християнської церкви мали стійкий характер філософського заперечення «язичницького» античного світогляду, проте в переважній більшості обрядово-канонічних традицій сучасної церкви, яка належить до східної групи, можна простежити збережені донині художньо-образні принципи сакралізації та апеляційні тлумачення певних зображальних символів і смислів античних

понять. Це парадоксальне (у духовно-естетичній площині) явище має соціально-культурне пояснення, наведене нижче. Оскільки місця відправи християнських літургійних богослужінь у I та II ст. розташовувались безпосередньо в катакомбах (які в первісному своєму вигляді споруджувались для здійснення погребальних ритуалів греко-римського періоду і мали відповідну зображальну програму), то стає зрозумілим те, чому християнській мистецькій традиції не вдалося подолати базову духовну парадигму атрибутів античного погребального ритуалу. Причина цього полягає у вимушеному запозиченні християнством духовно-естетичних категорій пізньої елліністичної античності, здатних одночасно і рівноцінно генерувати та кристалізувати сакральний зображальний канон як для греко-римського періоду культури Єгипту, так і для церковних течій східного обряду (Spier et al., 2018, p. 242).

Доказом цього положення слугує яскраво виражена апеляційна природа всього символічного ряду в християнських зображеннях, починаючи з I ст. і закінчуючи VI ст., яка пізніше, починаючи з IX ст. (у т. зв. «період Константинопольської домінації» східної церкви (Gerke, 1967, p. 223)), переростає в канонічний статус. У цьому разі не слід забувати, що вимушене запозичення елементів духовної культури античності відбувалось під впливом зрозумілих історично-суспільних обставин, не сприятливих для ранньої церкви в її ціннісному вимірі: постійні переслідування та існування в підпіллі не дозволяли сформувати повноцінної філософсько-естетичної парадигми. Такі обставини, разом з доєднанням античної погребальної культури до повсякденного церковного життя, спонукали задовольнятися наявними та апробованими статусними зображально-символьними категоріями і художньо-образними прийомами, що відповідали поширеним у середовищі ранньохристиянського мистецтва концептам духовності та сакральності за порівняльною аналогією явища мистецького кітчю, більш характерного для сучасності (Шпідлік & Гаргано, 2006, с. 113).

Конкретизуючи шлях становлення зображального канону сакрального мистецтва церков

східного обряду, доречно врахувати також деякі культурологічні нюанси започаткування і подальшого прогресу особливого аскетичного стилю церковного життя — чернечого (монастирського) подвижництва, що бере свій початок у Єгипті під час переслідування християн імператором Децієм Траяном (Brigstocke, 2001, pp. 249–250). Монахи, практично не збудувавши для себе келій, масово селилися в єгипетських гробницях некрополя на західному березі Нілу, займаючи погребальні камери та занедбані єгипетські храмові комплекси періоду XXIII–IV ст. до н. е. При цьому практикувались навмисний вандалізм і псування внутрішнього та зовнішнього декоративного оздоблення споруд у зв'язку з високим нарративним потенціалом давньоєгипетських і греко-римських зображень щодо ототожнення ціннісних категорій мистецького простору пізньої елліністичної традиції із християнським сакральним досвідом. Особливо помітними є наслідки активного відскоблювання зображень давніх богів і царів, а також сюжетних художніх образів сакрального змісту на пізніх етапах культурного розвитку чернечого укладу життя, коли спостерігається кристалізація зображального канону в східному християнстві. Заради справедливої оцінки таких дій слід зазначити, що деякі сцени сакрального характеру в єгипетських храмах і гробницях тривалий час залишались не попсованими чи адаптувались під церковний символізм, оскільки часто трактувались апологетами як сюжетні елементи християнського богослов'я. У такий спосіб найбільше постраждали гробниці т. зв. «Долини царів» (Gerke, 1967, p. 127).

Водночас сам образ давньої гробниці постає переконливим символом для подальшої структурної конфігурації чернечих келій, де монах алегорично прагне «умертвити» всі свої гріховні страсті плоті, згідно з монастирським уставом Пахомія Великого (засновник гуртожитного чернецтва в Єгипті) (Gerke, 1967, p. 125).

На прикладі особливостей інтер'єру та розташування келій у сучасних монастирських комплексах, таких як Миколаївський монастир Православної церкви України в м. Богуслав, офіційно заснований у 1993 р., можна з упевненістю відзначити неабияку конститутивну природу

мистецьких ідей еллінізму (що виражається в додатковій сакралізації ритуального статусу декоративних зображень та в прийомах їх застосування в інтер'єрі келійного простору, де не відчувається впливу сучасного концептуального мистецтва) на протигагу поширеній думці про наслідкову роль античного мистецтва, обмежену лише естетично-стильовим впливом.

У мистецькому вимірі такий стан речей, безумовно, зміцнив роль художнього образу погребальної камери з її декоративними атрибутами як ідейно просторово-естетичний орієнтир для традиційних тенденцій сакральної атрибутики церковного зображального канону. Звідси мають своє походження зображальні апеляції та відсилки до елементів Теогонії духовного світу Давнього Єгипту в подальших практиках стінного розпису храмового простору Константинопольської домінації східних церков. У філософській площині церковного мистецтва підсилюючим фактором для зміцнення ролі магичних образів давньоєгипетського та античного ритуалу погребіння є фактичне наслідування олександрійського неоплатонізму та гностичних ідей у богословських і апокрифічних трактуваннях ранньої східної церкви (Стоян, 2014, с. 80).

Викладена аргументація дозволяє переосмислити і якісну переоцінку мистецьких художньо-образних тенденцій епохи еллінізму в статусному вимірі їх впливу на зображальний канон, характерний для східного церковного обряду. Відповідно до наскрізної духовно-філософської ідеї пізньоантичного синкретизму, будь-який художній образ (зокрема, виключно декоративного спрямування) міцно інтегрований до загальної сакральної парадигми і має яскраво виражений ритуальний характер (Spier et al., 2018, p. 222). Водночас це надає достатньо підстав уважати зображальний канон у церковному мистецтві східної традиції не чим іншим, як запозиченою статусно-функціональною категорією для багаторівневої градаційної сакралізації християнських ціннісних аспектів конкретними прийомами та засобами елліністичного зображального мистецтва часів давньоєгипетського і греко-римського синкретизму. Іншими словами, мистецькі тенденції еллінізму доречно вважати не стільки впливовим стильовим явищем,

скільки оціночними критеріями для церковного зображального канону в площині естетики та символізму.

Наукова новизна. У ретроспективі образності та символізму проаналізовано причинно-наслідковий зв'язок між канонічними християнськими стильовими атрибутами і греко-римськими та єгипетськими елементами погребального благочестя в ролі ідейної основи останніх для формотворчої ролі перших. Це дозволило переосмислити в статусному вимірі деякі мистецькі тенденції еллінізму стосовно їх значущості та комплексності як засаду для церковного зображального канону східного обряду. Разом із тим запропоновано вдосконалену абстрактну модель стильової залежності церковного канону від античної парадигми з урахуванням художньо-образних принципів взаємодії в межах культурологічних і мистецтвознавчих понять та категорій пізньоантичного походження, що пов'язані з погребальною філософсько-естетичною концепцією стародавнього світу.

Висновки. У широкому контексті формування зображального канону, характерного для церков східного обряду (зокрема, Православної церкви України та Української греко-католицької церкви), деякі мистецькі тенденції перших століть нової ери, що становлять корпус цілісної духовно-естетичної, обрядової і разом з тим магичної парадигми погребального ритуалу греко-римського Єгипту (а саме: системні запозичення сакральних статусів; тяжіння до реліквійності зображального мистецтва; ототожнення ціннісних категорій мистецького простору пізньої елліністичної традиції з християнським сакральним досвідом східного обряду), виявилися не тільки і не стільки первинним фактором впливу на розвиток сакрального християнського мистецтва, а ще й незмінною та стійкою концептуальною основою для зображального канону на різних розгалужених рівнях у складній художньо-образній і філософській системі координат.

Таким чином, сформований у період між VI та IX ст. панівний мистецький зображальний канон церков східної традиції є не чим іншим, як запозиченою статусно-функціональною категорією для багаторівневої градаційної сакралізації

християнських ціннісних аспектів конкретними прийомами та засобами елліністичного зображального мистецтва часів давньоєгипетського і греко-римського синкретизму. І, відповідно до смислового походження первинної культурної практики церковного життя на початку II ст., традиційне тлумачення християнського символізму переважної більшості канонічних зображень (у мистецькій площині) обмежується їх інтермедіальною природою та апеляційним характером щодо Теогонії стародавнього світу.

Перспективи подальших досліджень. У сукупному співвідношенні культурологічних та

мистецтвознавчих характеристик синкретичних тенденцій еллінізму найбільш далекосяжними вбачаються подальші дослідження тематики саме в міждисциплінарних порядкових категоріях, що, водночас, дозволить максимально уніфікувати, упорядкувати та синхронізувати причинно-наслідкові взаємозв'язки, які стосуються вивчення і опрацювання аспектів духовності, естетики, символізму, художнього образу та інших напрямів соціогуманітарних галузей, а також сучасних мистецьких практик оздоблення церковного і монастирського простору.

Список посилань

- Дем'янчук, А. (2015). *Як твориться українська ікона: З авторського досвіду*. Видавництво імені Олени Теліги.
- Донченко, О. (2001). *Архетипи соціального життя і політики; глибинні регулятиви психополітичного повсякдення*. Либідь.
- Ковальова, М. (2007). Іконографічний канон як художній метод в христологічних зображеннях (на матеріалі візантійських пам'яток XI–XIV ст.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 7, 48–54.
- Кодекс Канонів Східних Церков. (1993). *Латинсько-українське видання* (Й. Кобів, Упоряд.). Видавництво оо. Василян.
- Козінчук, В. (2018). Історія формування канонів іконотворчості. *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Мистецтвознавство*, 37, 23–28.
- Козінчук, В. (2020). Жанровий канон в іконографічному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 32(1), 52–56. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/32.214472>
- Козінчук, В. (2020). Іконографічний канон як богословський імператив. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 28(5), 116–120. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208904>
- Козінчук, В. (2021). Методологічні проблеми канону в іконографії. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (2), 73–80. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2021-2-8>
- Стоян, С. (2014). *Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві: монографія*. Міленіум.
- Цугорка, О. (2019). Реалістичні тенденції українського барокового іконопису. *Культура України*, 66, 259–266. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.24>
- Шпідлік, Т., & Гаргано, І. (2006). *Духовність грецьких і східних Отців*. Свічадо.
- Brigstocke, H. (Ed.). (2001). *The Oxford Companion to Western Art*. Oxford University Press.
- Gerke, F. (1967). *Spätantike und frühes christentum* (Kunst der Welt, Serie 5). Schweizer Verlagshaus AG.
- Spier, J., Potts, T., & Cole, S. (2018). *Beyond the Nile. Egypt and the Classical World*. J. Paul Getty Museum. <https://lccn.loc.gov/2017034009>
- Winckelmann, J. J. (1756). *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Im Verlag der Waltherischen Handlung.

References

- Demianchuk, A. (2015). *How a Ukrainian icon is created: From the author's experience*. Olena Teliha Publishing House. [In Ukrainian].
- Donchenko, O. (2001). *Archetypes of social life and politics; deep regulators of psychopolitical everyday life*. Lybid. [In Ukrainian].
- Kovalova, M. (2007). Iconographic canon as an artistic method in Christological images (based on the material of Byzantine monuments of the XI–XIV centuries). *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv*, 7, 48–54. [In Ukrainian].

- Code of Canons of the Eastern Churches* (1993). Latin-Ukrainian edition by (Y. Kobiv, Ed.). Publishing House of the Basilians. [In Ukrainian].
- Kozinchuk, V. (2018). The history of the formation of the canons of iconography. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka. Mystetstvoznavstvo*, 37, 23–28. [In Ukrainian].
- Kozinchuk, V. (2020). The genre canon in iconographic art (based on the works of H. K. Wagner). *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 32(1), 52–56. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/32.214472>. [In Ukrainian].
- Kozinchuk, V. (2020). The iconographic canon as a theological imperative. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 28(5), 116–120. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208904>. [In Ukrainian].
- Kozinchuk, V. (2021). Methodological problems of the canon in iconography. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (2), 73–80. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2021-2-8>. [In Ukrainian].
- Stoian, S. (2014). *Cultural and historical metamorphoses of symbolism in European fine arts: a monograph*. Millennium. [In Ukrainian].
- Tsuhorka, O. (2019). Realistic trends of Ukrainian baroque icon painting. *Culture of Ukraine*, 66, 259–266. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.24> [In Ukrainian].
- Shpidlik, T., & Gargano, I. (2006). *Spirituality of the Greek and Eastern Fathers*. Svichado. [In Ukrainian].
- Brigstocke, H. (Ed.). (2001). *The Oxford Companion to Western Art*. Oxford University Press. [In English].
- Gerke, F. (1967). *Spätantike und frühes christentum* (Kunst der Welt, Serie 5). Schweizer Verlagshaus AG. [In German].
- Spier, J., Potts, T., & Cole, S. (2018). *Beyond the Nile. Egypt and the Classical World*. J. Paul Getty Museum. <https://lccn.loc.gov/2017034009>. [In English].
- Winckelmann, J. J. (1756). *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Im Verlag der Waltherischen Handlung. [In German].

Надійшла до редколегії 11.05.2024

Д. А. Топорков

аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, Україна

D. Toporkov

postgraduate student of the Department of Ukrainian Music Studies and Instrumental Folk Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

AI (ARTIFICIAL INTELLIGENCE) CULTURE IN THE CONTEXT OF THE CULTURE OF WORKING SOCIETY

L. Machulin

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
editor2016@ukr.net

Л. І. Мачулін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

L. Machulin. AI (Artificial Intelligence) culture in the context of the culture of working society

A problem-thematic analysis of the most important problems associated with the appearance of a chatbot with generative artificial intelligence (ChatGPT) in human life is presented. The process of formation of the ChatGPT culture over the past few years, its sources and prospects are considered. The concept of the culture of a working society is outlined — a set of values, norms, traditions and institutions that emphasize the importance of labor, production and interaction between people in many respects for the organization of society and the satisfaction of its needs. Through the lens of working society culture, the author postulates, firstly, that ChatGPT reinforces the growing trend of the end of working society. Secondly, the emergence of ChatGPT has activated the development of a culture of artificial intelligence (AI). Thirdly, the AI culture formed by man is, in fact, a counterversion to the culture of the working society formed over the last five hundred years — the culture of a “non-working society”. The author comes to the conclusion about the need to rethink the utopian and communist future proposed by thinkers and philosophers.

Keywords: *artificial intelligence (AI), AI culture, ChatGPT, GenAI, working society, end of working society, non-working society, digital society paradigm, free time society.*

Л. І. Мачулін. Культура ШІ (штучного інтелекту) в контексті культури трудового суспільства

Представлено проблемно-тематичний аналіз найважливіших проблем, пов'язаних із появою в житті людини чатботу з генеративним штучним інтелектом (ШІ) (ChatGPT). Розглянуто процес формування культури ChatGPT за останні кілька років, її джерела й перспективи. Позначено концепт культури трудового суспільства — сукупність цінностей, норм, традицій та інститутів, які акцентують на значенні праці, виробництва й взаємодії між людьми вели-

кою мірою для організації суспільства та задоволення його потреб. Кризь призму культури трудового суспільства автор постулює: ChatGPT посилює тенденцію наростання кінця трудового суспільства; поява ChatGPT активувала формування культури штучного інтелекту (ШІ); культура ШІ, яка формується людиною, є, по суті, контрверсійною до культури трудового суспільства, сформованою за останні 500 років, — культурою нетрудового суспільства. Автор доходить висновку щодо необхідності переосмислення утопічного й комуністичного майбутнього, запропонованого мислителями та філософами.

Ключові слова: *штучний інтелект (ШІ), культура ШІ, GenAI, ChatGPT, трудове суспільство, кінець трудового суспільства, нетрудове суспільство, парадигма цифрового суспільства, суспільство вільного часу.*

Problem statement. The introduction of a chatbot with generative artificial intelligence (ChatGPT) in November 2022 caused a dramatic effect. In addition to the almost sensational public interest in its practical possibilities, ChatGPT has raised concerns in scientific circles about the theoretical consequences of its application. No less wide than the range of opportunities for the economy was the range of negative consequences for humanity from the use of ChatGPT. Despite the short period of time to study both the practical consequences and the theoretical threats, researchers have already expressed their ideas on the full spectrum of “ChatGPT vs. Humanity” relations. Much has already been said and written about this. However, all publications consider this spectrum of relations in the short-term prospects. And everyone is unanimous in the opinion that we are witnessing the beginning of the era of AI, a revolutionary era, the same as the era of steam and machines, electricity, communications, television.

At the same time, a completely unexplored side of this issue is the relationship between ChatGPT and humans in the field of work. The driving force of society from its inception has been labor; its role in the development of society has been studied by world-famous scientists¹. And no matter what disputes accompany the scientific works of these and hundreds of other scientists, it is now de facto recognized that in the last five hundred years a working society has formed, that is, a society in which labor and production played a major role. Economics, labor organization, production and means of production formed the basis of the social structure that we have at the beginning of the XXI century.

And at the end of the first quarter of the XXI century the emergence of ChatGPT made relevant the theme of the end of the working society — a trend in the last third of the XX century. However, now we are talking not only about the labor market, which, of course, will change significantly not in favor of humanity. We are talking about the influence of ChatGPT (and AI in general) on the physiological and psychological transformation of man as an object of nature, as a product of the Universe. ChatGPT (as a prototype of AI) can be perceived as a replication of a human on a qualitatively different level. And all this can happen only because AI will take away from a person what was the meaning of his existence — work. And this is precisely the main difference between the born era of ChatGPT (AI) and its “revolutionary” predecessors — the steam engine, electricity and communications, industrialization and computerization — they could not even theoretically take away human labor. Now it becomes possible.

The study is dedicated to discussing the prospects for working society in ChatGPT and the post-ChatGPT world (AI world).

The relevance of the article. The stated purpose of ChatGPT's in society is to help people in their activities. It is impossible to deny goals that have humanitarian content. However, a year after the appearance of ChatGPT, irreversible processes began in the labor market in all countries of the world. The

current Future of Jobs Report 2023, released at the World Economic Forum in January 2024, stated that “83 million jobs will be lost and 69 million created over the next five years. This would reduce global labor markets by 14 million jobs (about 2% share)” (Zini, 2023). Over the next five years, more than 75% of the 803 companies surveyed (with more than 11.3 million employees) plan to implement big data analytics, cloud computing and artificial intelligence. For companies with more than 50,000 employees, artificial intelligence and big data are the No. 1 priority.

As ChatGPT's triumphant march unfolds, neither politicians, nor managers, nor society can offer effective recipes for the unemployed market. Its growth is not denied, but it is not yet considered as an existential problem for humanity.

Analysis of the latest research and publications. Almost all ChatGPT researchers unconditionally positively assess the introduction of artificial intelligence (AI) into human life and various areas of its activity. And only some researchers express warnings about the new phenomenon. Anders Sandberg, a scientist at the Future of Humanity Institute at the University of Oxford: “Even if AI is only a tool that replaces some stages of work, it will significantly change the established order of things. If everyone became 10 times more productive, that will mean that 90% of people would be forced to do something else” (Krasnomovets, 2023).

“We need to think of these things as productivity tools, not as complete replacements for humans,” reassures Madgavkar, a partner of McKinsey Global Institute (Mok & Zinkula, 2023). Accepting the unknown of how exactly chatbot with GenAI will impact the global economy and society, and suggesting that it could lead to radical changes in the global economy, the author believes that society should focus primarily on the economic side of the issue. Thus, Goldman Sachs Research believes: chatbot with GenAI could increase global GDP by 7% (or almost \$7 trillion) and increase productivity growth by 1.5 percent over a 10-year period (Generative AI could raise global GDP by 7%, 2023).

¹ Auguste Comte, Karl Marx, Ferdinand Tönnies, Max Weber, Emile Durkheim, Michel Foucault, Jurgen Habermas, Jean Baudrillard, Ulrich Beck, Eric Olander, Richard Sennett, Jacques Fresco and many others.

To the question “How will ChatGPT, DALL E and other generative AI models change the labor market,” the “authorized” ChatGPT itself answered with careful scrupulousness: “The exact number of jobs that can be replaced depends on many factors, such as the field of activity, type and variety of tasks and level of complexity. However, some studies indicate the possibility of automating up to 45% of daily work in many areas of activity” (Krasnomovets, 2023).

About the application of ChatGPT in various fields of economy — computer programming (Surameery & Shakor, 2023), in construction and architecture (Neves, 2022), fields of science such as chemistry (Nascimento & Pimentel, 2023) or medicine (Grünebaum et al., 2023) and radiology (Currie et al., 2023), as well as in agriculture (Biswas, 2023) and in many other areas of production or society, a large amount of research has been written in such a short time. The question arises: is it natural to consider the appearance of a number of scientific articles on whether everything already described in scientific studies about the successes of chatbot with GenAI can be considered its cultural heritage? (Spennemann, 2023). But GenAI is the product of a person, programmed by a person, works under the management of a person, so the question is vexed — perhaps what GenAI made does not belong to him? And while there is heated debate on this topic, let’s look at the problem of AI culture in the context of the culture of a working society.

The purpose of the article — is to study what the culture of AI (GenAI) is and how it adjusts to the culture of the working society in the context of the future for the working society.

Presentation of the main research material.

1. Types of generative artificial intelligence

The boom of generative artificial intelligence, also called the “spring of AI” (Bommasani, 2023), began at the turn of the 2020s, when OpenAI, with a grant from Microsoft, introduced the first version of the neural network to users. Already in April 2022, its new version was announced — DALL-E 2. The developers had warnings about possible ethical and security issues, so at first the network was available only to pre-registered users (Taylor, 2022).

What is generative artificial intelligence? As English Wikipedia explains: “Generative AI is

artificial intelligence that can generate text, image or other media using generative models. Generative artificial intelligence models learn the patterns and structure of their input training data, and then generate new data with similar characteristics” (“Generative artificial intelligence”, 2024).

Thus, GenAI is an artificial intelligence that has been taught to use the cultural heritage of humanity (texts, images, videos) and provide its own options to human culture. Currently, there are many chatbots available to users, the most popular of which are two AI models from OpenAI, one of whose co-founders is Elon Musk: Microsoft’s Bing Chat and Google’s Bard chatbot. The characteristics of the bots are as follows:

1. A product of the OpenAI laboratory, the DALL-E program is configured primarily for working with images. The program receives commands from any user and creates works of art according to his instructions in a few minutes. The DALL-E neural network was presented in January 2021, and already in July of the following year it began to be tested by users.

2. The second product of the American OpenAI laboratory is GPTchat; the fourth version was presented in March 2023. Just five days after its release, the chatbot received one million users. To understand society’s expectations, let’s compare some indicators: ChatGPT received 100 million users in a month, the former leader of the network TikTok — in 9 months, and the popular Android application Instagram — in 2.5 years (Cerullo, 2023).

3. The following bot is presented by Microsoft. It has been working on its own search engine since 2009. The boom in demand for generative artificial intelligence pushed Microsoft to accelerate, and in March 2023 the company announced the launch of Bing Chat, powered by GPT-4 from OpenAI. Considering the owners, the first three positions can hardly be called competitors.

4. Chatbot Bard from Google became available to users on March 21, 2023. Already at the start, it lost points for inaccuracy and less nuanced responses than ChatGPT and Bing, but by the end of 2023 it had almost caught up with its competitors.

It seems that little time has passed to draw definite conclusions about the impact of technological

innovations on society, but already on May 30, 2023, more than 350 leading scientists and AI developers actively responded to the threats posed by generative artificial intelligence. The importance of the document is evidenced by the fact that in addition to OpenAI head Sam Altman, the letter was signed by the CEOs of artificial intelligence companies DeepMind and Anthropic, and the heads of Microsoft and Google. Signatories included Geoffrey Hinton and Yoshua Bengio, two of the three so-called godparents of artificial intelligence, as well as professors of different higher education institutions — from Harvard to China Tsinghua University, and a large group of artificial intelligence experts (Statement on AI Risk, 2023).

The main message of the appeal, published by the non-profit Center for AI Security (CAIS), is that “reducing the risk of extinction through AI should be a global priority, along with other societal risks such as pandemics and nuclear war” (Smink, 2023).

The list of concerns (as of 2023) identified in various speeches by AI researchers is as follows:

1. Modern artificial intelligence systems have significant and fundamental limitations. It is clear that the rules for using AI are written by programmers and those who define entire systems for using artificial intelligence, train them on large examples of human behavior etc. So why not assume that artificial intelligence will not be directed against humanity by humans themselves?

2. AI researchers point to gender inequality as a moral issue — when a query does not specify gender, the model generates more images of men than women (Strickland, 2022).

3. Deepfakes, which can be freely generated using DALL-E 2 and the like, are considered an urgent problem (Taylor, 2022).

4. Technological unemployment is as worrying as deepfakes. The popularity of image chatbots could lead to technological unemployment for artists, photographers, and graphic designers (Goldman, 2022).

2. Culture of generative artificial intelligence

Along with concerns about the consequences of using chatbot with GenAI, scientists have focused their efforts on carefully studying the general culture of generative artificial intelligence. The concept of “culture of generative artificial intelligence (AI)”

includes issues of ethics, technological solutions, sociocultural influence, legal and many other aspects related to the development and application of generative AI.

This culture should include:

Ethical issues — studying of the ethics of using generative AI, in particular the question of responsibility for the content created and the possible consequences of its use.

Algorithmic solutions — development and improvement of algorithms for creating creative content, such as text, music, drawings, etc.

Legal issues — regulating the ownership and rights to creativity created by generative AI systems.

Sociocultural impact — studying of how generative AI impacts culture, art, media, and communities.

Development of innovation — application of generative AI in various fields, such as creativity, advertising, education, medicine, etc.

Of course, the culture of generative artificial intelligence is just emerging. It is not created by GenAI itself, but by its collaboration with developers, lab workers, engineers, users, ethics and legal scholars, and other professionals working in related industries. It was studied quite thoroughly by Dirk H. R. Spennemann in his work “Generative artificial intelligence, human agency and the future of cultural heritage.” In the last chapter of the study, the author states the fact that today GenAI and its activities are part of the cultural heritage of human society, more precisely, the sector of the cultural heritage of GenAI in the general culture of mankind. This sector includes components such as: GenAI applications as part of virtual heritage, hardware heritage (computers, keyboards, storage media, printers), digital artifacts (computer-generated artefacts, in particular paper) prints or 3D-products), virtual visual artifacts or human-perceivable virtual content on computer screens or speakers, hidden digital connections (for example, data recorded on the surface of ferromagnetic or optical media), and so on. The assessment of heritage elements depends on a person’s understanding of the definition of “cultural value”, classification, the role of these objects in a cultural and historical perspective, etc.

Dirk H. R. Spennemann rightly notes that the definition of human cultural heritage itself is very different depending on the ideological positions of the interpreters. At a fundamental level, cultural heritage is the intergenerational transmission of learned and meaningful behaviors and skills among individuals of the same species. It is defined as “our heritage from the past, what we live with today, and what we pass on to future generations” (Spennemann, 2023). The core of the concept is the understanding of many generations that cultural practices or works of the past have some meaning for the modern generation and that there is a desire to ensure their preservation for the future. The problem in this matter may be, in addition to nostalgia inherent in human nature, also intergenerational and intragenerational mutation of ideas about cultural heritage, as well as the epistemological base of expert evaluators raised in different family, social, educational, sociopolitical and historical contexts.

However, no matter what difficulties human society may have with the cultural heritage, it exists *de facto*, and in any form, the author believes, will exist in the future. To convince us, the author reflects: will carbon, silicon or other GenAI life in the future be able to form their cultural heritage independently without humans? To find the answer, he formulates the following test:

- an individual (cultural heritage evaluator) must be thoughtful, that is, capable of intellectual perception of feelings and emotions; to have consciousness, that is, to be aware of oneself, including the outside world as a whole;
- an individual must take into account cultural heritage at least at a basic level: be able to study the inherited behavior or skills of “relatives” that have not been changed by algorithms;
- since heritage is concerned with the relevance of cultural traditions of the past to the present, the individual must understand time, particularly the concept of past and future, as well as the understanding of “being” in the present;
- an individual must have a basic sense of foresight, that is, an awareness that any action or inaction may have consequences in the near future;
- in addition to basic self-awareness, an individual must be aware of his identity as an individual raised in family, community, educational, sociopolitical and historical contexts;

- an individual must understand the concept of “value” both as a clearly felt feeling of nostalgia or solastalgia, and conceptually — recognizing values as changeable, relative and conditional forms that are projected onto behavior and actions or onto material elements of the natural or built environment;
- ideally (but not as a mandatory prerequisite) the individual should also be able to initiate and conceptualize creative or exploratory ideas.

According to Dirk H. R. Spennemann, current GenAI models do not pass this test. However, considering trends and investment in innovation, he suggests that it’s only a matter of time. Obviously, if the emergence of intelligent and capable of independent thinking AI systems occurs by chance, then humanity will come into conflict with reality, where the cultural heritage of GenAI will be perceived only by conceptual people. That is, multiple cultural traditions of humanity and the cultural heritage of artificial intelligence will coexist in parallel. His conclusion: humanity must be ready to sit down at the negotiating table in order to accept the “non-human cultural heritage” created by it into the “universal cultural heritage.”

3. Remembering the working society

So, as of the end of 2023, humanity has, on the one hand, a steady trend in the development of artificial intelligence in the form of chatbot with GenAI. On the other hand, it is the era of GenAI that opens up a certain historical time when humanity itself will gradually lose labor as its usual means of livelihood. Such an authority in the digital world as Bill Gates assures that thanks to artificial intelligence, people will switch to a three-day work week, which will greatly simplify their lives (Hart, 2023). However, while arguing that people will no longer have to work hard because machines will produce everything they need, the AI advocate does not say how they will use the freed-up time and whether employers will be willing to pay the unemployed the same wages. Meanwhile, now there is still an immense problem of using the free time that AI will “give” to humanity. “Family life”, “activities with children”, “creative activities”, “self-development” and other similar proposals are standard activities AFTER a regular working day or on weekends.

The speed at which AI is being introduced into society is equal to the speed at which the human labor market will decrease. Are the developed countries of the world ready for the unemployment market to increase significantly? Do they have plans and, most importantly, resources to support the unemployed, whose number is constantly increasing?

In our opinion, the working society, the end of which was much discussed in the last third of the XX century due to the emergence of “white collar” jobs, mental work and so on, is ending right now. And not only because a technological — digital — revolution is taking place, it could become one of the key ones, like the industrial revolution, which changed the methods of production and organization of labor, which caused significant changes in society. Now the situation is different: society is in a “pre-revolutionary state”, because for almost five hundred years it has learned to work systematically, to value its work, and has built a certain system of ideas about the role and place of work in the life of an individual and his relationship with society. And what is the result? Today, the future of humanity appears with a prospect without labor and with the still unresolved issue of free time. The de facto AI culture emerging in front of our eyes is opposed only by the culture of the working society, which, it seems, no one is going to defend. Nouriel Roubini, a professor of economics at New York University Stern School of Business, perhaps most accurately summed up the state of future uncertainty we live in today in the title alone of his book, *Megathreats* (October 2022) (Rasmussen, 2022).

In the last third — quarter of the XX century scientists around the world predicted the end of the working society based on various criteria. In the last ten years, we have been talking about specific factors leading to its end. Here are some of them:

1. Automation and technological progress. Rapid development of technology can replace labor with job automation and artificial intelligence, leading to a reduction in the need for human labor.

2. Globalization. Increasing international competition is leading to the relocation of production and job losses in developed countries due to lower labor costs in other regions.

3. Changes in market conditions. Economic changes, such as the transition to a consumer

economy or the development of cyber-physical systems, are changing the nature of work and creating new work models.

4. Environmental and social reasons. Environmental issues, demographic changes, and social changes affect economic performance and labor requirements.

5. Changes in labor costs. Rising labor costs or changes in labor requirements may prompt the search for alternative production models and work practices.

These and other reasons interact and have different impacts in different areas of society and in different countries of the world, taking into account technological, economic, environmental and social dimensions.

In support, here are several studies on the impact of automation and technological progress on working society in the run-up to the emergence of chatbot with GenAI (2010–2020):

1. Erik Brynjolfsson. “Race against the machine: How the digital revolution is accelerating innovation, driving productivity, and irreversibly transforming employment and the economy” examines how rapid advances in computing and artificial intelligence are changing the structure of the labor market (Brynjolfsson, 2011). The authors note that many routine tasks are becoming subject to machines, which creates challenges for the workforce. Researchers identify two contradictory influences of technological progress: on the one hand, productivity increases and the economy improves. In addition, the risk of rising inequality and the loss of certain types of jobs increases. Considering these contradictions, the authors propose several strategies to cope with the challenges, namely:

- education and retraining. The authors note the importance of education and lifelong learning. The development of skills that are most difficult to automate at the first stage can strengthen the position of labor market workers;
- innovation in business. Fostering entrepreneurship and innovation can create new employment opportunities. The development of new industries and technologies contributes to the creation of new jobs;
- social policy. The authors call for the development of effective social policy that would help adapt to

changes in the labor market. This may include flexible forms of employment, social programs, support systems, etc.;

- global cooperation. Cooperation between countries and companies can help develop common strategies to manage the impact of technological progress on the global labor market;
- creation of new jobs. The government should support the creation of new types of work that require human creativity, social interaction and empathy, which can help compensate for the loss of jobs in routine areas.

According to Erik Brynjolfsson, the proposed strategies are aimed at creating a more adaptive and established working society in the context of rapid technological development. The overall conclusion is that modern society needs to embrace change and actively adapt to new labor market demands to ensure sustainability and prosperity in the era of technological revolution.

Over the past thirteen years, Erik Brynjolfsson, director of the Digital Economy Lab at Stanford Institute for Human Artificial Intelligence, has been tracking the development of AI step by step. In December 2023, he stated that while “the impact of artificial intelligence on society is now likely to be in the trillions of dollars, much more investment needs to be made in research into the economics of artificial intelligence” (Brynjolfsson & Unger, 2023). The call to refocus research priorities and develop smart policies to match the scale of breakthroughs in AI itself has been coming out of Stanford University for more than a decade. But usually, society moves from practice to theory, and not vice versa.

2. Martin Ford. The author of “The Rise of the Robots” (2015) examines the impact of robotization on the economy and labor market, warning of possible large-scale job losses. That is, the author also explores the impact of automation and robotization on society and the labor market (Ford, 2015).

Although these books are devoted to the same topic, Brynjolfsson and Ford have different views on its coverage, emphasizing different aspects and suggesting different strategies. In both cases, the authors recognize the importance of society adapting to technological change and complement each other.

Martin Ford notes the following possible consequences:

- automation and the future of work. Automation, including robots and artificial intelligence, could lead to massive job displacement. The author warns of a possible rise in unemployment and increased inequality;
- a threat to a wide range of professions. Unlike previous technological revolutions, new technologies can relate not only to routine work, but also to a wide range of professions, in particular highly skilled ones;
- economic inequalities. Automation may contribute to greater economic inequalities because owners of capital, including owners of technology, may benefit more than workers;
- universal basic income (UBI). The author proposes the introduction of a universal basic income (UBI) as one way to mitigate the social and economic consequences of automation, providing a basic income to all citizens;
- the need to consider new systems of social relations. The author argues that society must reconsider economic and social systems to adapt to rapid technological progress and ensure sustainability.

Both books highlight the importance of embracing change and developing strategies to effectively manage the impact of technological change on the future of working society. Comparing the approaches of Martin Ford and Brynjolfsson with McAfee in the study of the main trend in the development of society, we note that the latter place the main emphasis on studying the impact of technological progress and on changing the structure of the labor market; they indicate dual consequences for the economy. At the same time, Martin Ford focuses on the broader social and economic consequences of automation, including rising unemployment, threats to different professions, and growing economic inequalities.

We also see that “Race Against the Machine” is more focused on the economic aspects and opportunities that technology provides to improve productivity and well-being. In “Rise of the Robots”, Ford addresses social and moral issues such as the potential for mass unemployment and the need to rethink social structures.

Different aspects of the study lead to different solutions and proposals. In “Race Against the Machine”, the authors propose strategies such as preparing society for changes in education, retraining, and business innovation to cope with the challenges of technological change. Martin Ford’s main idea is to introduce a universal basic income (UBI) as one of the simplest solutions to mitigate the social consequences of automation.

Therefore, it can be argued that in both books, the authors recognize the importance of society adapting to technological changes, but have different views on solving this problem, so the research is complementary to each other.

3. Ray Kurzweil. In his works, in particular “The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology, 2005,” the researcher examines the concept of “technological singularity,” when rapid progress in technology can significantly change the labor market and economy (Kurzweil, 2006).

Here are the author’s main opinions and conclusions (considering that the work was written almost twenty years ago):

- technological singularity. Kurzweil introduces the concept of technological singularity as a period when artificial intelligence, biotechnology and other technologies become so powerful that they change the very nature of humanity and society;
- the pace of technological progress is accelerating. The author argues that in the future innovation will occur faster and faster, opening up new prospects for the evolution of society;
- unification of man and technology. Kurzweil envisions that humans and technology will increasingly interact, including the integration of nanotechnology, artificial intelligence, and biotechnology;
- immortality and improved capabilities. The author explores the idea that the technological singularity could lead to significant improvements in human capabilities, including extending life and even achieving immortality;
- ethical and social issues. Kurzweil raises important ethical and social issues related to the technological singularity, such as issues of privacy, security, and equality.

- an optimistic view of the future. Overall, the author expresses an optimistic view of the future, suggesting that technological evolution can provide solutions to many problems and significantly improve the quality of life. Kurzweil is confident that humanity is on the verge of technological advances that will radically change our experience of existence.

It is not surprising that the author’s too optimistic attitude and lack of argumentation, the lack of concrete data to support his theses, caused discussions and criticism among scientists and the public. We agree with such criticism because, first of all, we need to consider the risks and consequences of the “technological singularity”. However, this work is an example of not only a worried approach to robotization, but also an optimistic one.

Let us briefly note several of the main reproaches of critics that were voiced almost twenty years ago:

- optimism and utopianism. Some scholars argue that Kurzweil is too optimistic about the technological singularity and exaggerates the speed with which technology can reach such significant levels of development;
- insufficient consideration of ethical and social aspects. Critics have noted that Kurzweil’s research does not pay enough attention to the ethical and social issues surrounding the technological singularity. The author’s lack of discussion of potential negative consequences is troubling;
- lack of empirical evidence. Some scientists believe that Kurzweil provides little empirical evidence and concrete data to support his predictions, making his ideas less convincing to the scientific community;
- technological limitations. Critics argue that Kurzweil does not sufficiently take into account the technological, engineering and physical limitations that prevent some of his prophecies from being realized;
- immortality and life extension. Kurzweil’s (and not only his) ideas about immortality and life extension are controversial. Many scientists and philosophers doubt the realism of these concepts and point to the difficulties in their practical implementation. But, as they say: he is not the first, and he is not the last;

- lack of discussion of the social consequences of the author's vision of technological singularity. Critics also note that Kurzweil does not sufficiently consider social consequences, particularly changes in social structure and work relationships.

As we see years later, Kurzweil was too optimistic, and the critics were too conservative. There are many more examples of similar studies over the past twenty years, but scaling up their number will not significantly change the conclusions. This is the essence of singularity (Ray Kurzweil's term) — change is irreversible. So, in these several standard scientific papers, published a certain time before the advent of chatbot with GenAI, a conditional red line is predicted, beyond which rapid technological change (revolution) will begin. They will lead, relatively speaking, to radical (revolutionary) changes in the life of society. Let us conditionally designate this red line as the conditional end of labor society. What is meant by this concept in terms of the works reviewed? One scenario for the end of the working society is increased automation in various fields of work, which could lead to a decrease in the demand for manual labor and an increase in unemployment in some traditional fields. At the same time, it is predicted that retraining the workforce will be important, as these workers will need new skills to work with automated systems, artificial intelligence and other new technologies. That is, it is proposed to retrain the unemployed again for the work that they could not cope with before. It can be predicted that such retraining of a large number of the workforce will most likely ultimately mean their exclusion from the current labor market.

Another predicted scenario is a change in the definition of work itself and their role in society. In this case, the role of creativity, innovation, education and intellectual work increases, which may turn out to be more valuable in such a society. It is also possible that the role of social and other humanitarian professions, necessary for interpersonal interactions and social preservation of connections in a digital society, will grow. However, here the question arises: if a person engaged in, conditionally, manual labor does not have the ability for intellectual or creative activity, will retraining help him?

Of course, it is difficult to predict the exact consequences of these changes due to the rapid pace of technological development and the complexity of social processes. However, forecasts help to understand the direction of development of society in the face of increasing automation and the use of artificial intelligence. Of course, changes will not begin simultaneously throughout society. Developed countries are the first to undergo these changes. Figuratively speaking, transformations in the life of society may resemble the process of computerization and spread of the Internet in 1990–2010.

4. When predictions come true

The results of the past, in 2023, according to IMF Managing Director Kristalina Georgieva, indicate that the world is already on the verge of a revolution — almost 40 percent of the world's employed people are already influenced by AI (Cazzaniga et cet., 2023). The IMF analysis confirms the sad forecasts of the authors whose studies were noted above. Already, those workers who use chatbot with GenAI show higher productivity and have greater income compared to those who work without using it. Simply scaling from workplace examples to national examples confirms income polarization and rising inequality.

The impact of AI in the most developed countries is expected to be the highest, with almost 60 percent of jobs expected to experience it in the coming years. There will be a situation that Erik Brynjolfsson and Gabriel Unger call a “fork” (Brynjolfsson & Unger, 2023), that is, the impact of AI on productivity will exceed the negative effects of lower wages and hiring cuts. At the same time, in low-income countries, the impact of AI will be less — 40–26 % due to the lack of infrastructure or skilled labor to reap the benefits of AI. Over time, this technology is expected to increase inequality among nations (Figure 1).

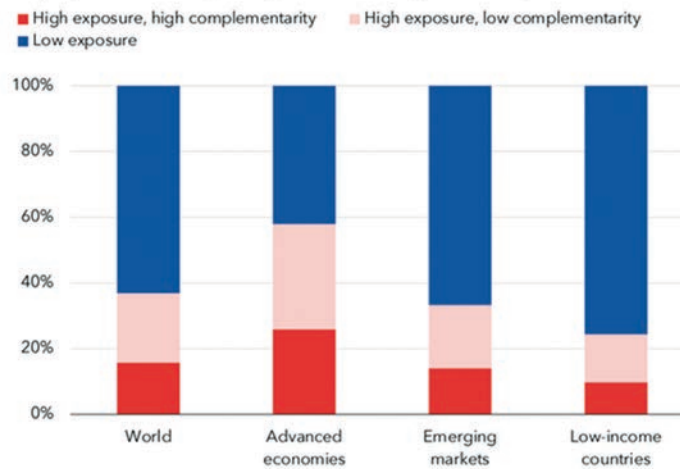
It should be noted that in 2023, society, for the first time in world history, began to prepare for challenges, in particular those associated with the use of AI. In December, MEPs agreed on the world's first legislative rules to regulate artificial intelligence (AI) in all aspects of life.

In the 2023 analysis report, the IMF suggested that countries around the world introduce an AI Readiness Index (IRAI) to help them develop

AI's impact on jobs

Most jobs are exposed to AI in advanced economies, with smaller shares in emerging markets and low-income countries.

Employment shares by AI exposure and complementarity



Source: International Labour Organization (ILO) and IMF staff calculations
 Note: Share of employment within each country group is calculated as the working-age-population-weighted average.

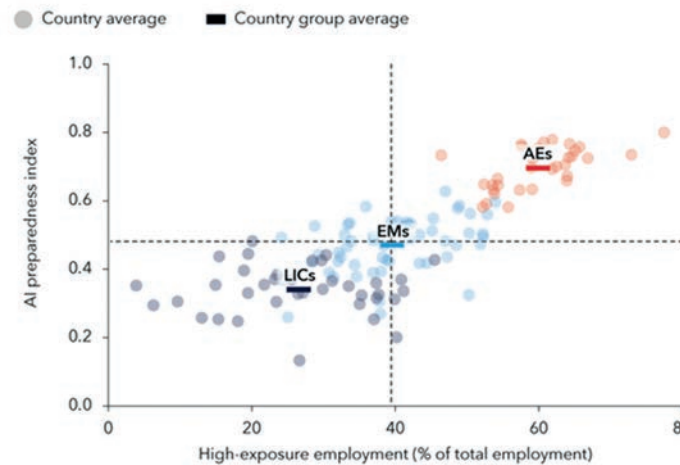


Fig. 1. The impact of AI on countries of the world with different economic levels (from the IMF analytical report for 2023) (Georgieva, 2024)

Advanced-economy advantage

Wealthier countries often are better equipped for AI adoption.

AI Preparedness Index and employment share in high-exposure occupations



Source: Fraser Institute, ILO, International Telecommunication Union, United Nations, Universal Postal Union, World Bank, World Economic Forum, and IMF staff calculations.
 Note: Plot reflects 32 advanced economies, 56 emerging market economies, and 37 low-income countries. Dotted reference lines are derived from AI Preparedness Index median values and high-exposure employment.



Fig. 2. Advantages of a developed economy: rich countries are better prepared to implement artificial intelligence (from the IMF analytical report for 2023) (Georgieva, 2024)

effective domestic policies. IRAI measures readiness in areas such as digital infrastructure, human capital and labor market policies, innovation and economic inclusion, and regulation and ethics.

The IRAI assessed the readiness of 125 countries to implement AI. As expected, Singapore, the US

and Denmark received the highest scores in the index, given their strong performance in all four categories (Figure 2).

That is, nothing unpredicted: the rich are becoming even wealthier, the polarization of the world economy is intensifying, society is moving

further towards collapse at an ever-increasing speed. Nouriel Roubini believes that now “there is growing recognition that not only the global economy but also human survival is at risk” (Roubini, 2023).

So, society is in a state that is characterized as a crisis from the point of view of economists, sociologists, and politicians. In philosophical terms, we can define this state as the end of working society. The system of ideas about the interaction of humanity with labor, production, economics, innovation and consumption that has developed over five hundred years is subject to deep rethinking. Let us mention the main aspects of the working society paradigm:

1. The centrality of labor: the priority of labor as the main production and way of ensuring life.
2. Reward system: reward for continued work based on performance or other criteria.
3. Traditional areas of employment: division of labor into certain professions, industries and sectors.
4. Stability of labor relations: stability in the formation of the connection between labor and capital.

In view of the above, the impact of AI on all aspects in the future digital society is obvious:

1. Labor for a person in the sense of a labor society will eventually cease to be a necessary condition for life.

2. Remuneration based on the fact of birth (existence) will eventually replace the “wage” function. Already today we have similar examples: a) one-time payments associated with the birth of a child (in many countries of the world in order to increase the birth rate, for example in Saudi Arabia — the highest, \$50 000), or up to a certain age (with the birth, maintenance children, the need to reduce parents’ working hours, benefits for housing, education, etc.). There are so-called dividends on the sale of resources to residents of Alaska (the USA) and citizens of the UAE. The introduction of an unconditional basic income is being discussed in Finland, Switzerland, Germany, and separate provinces of Canada. Martin Ford (see above) proposes to develop the UBI in case of a rapid impact of AI on the state’s economy.

3. According to analysts, in just a few years up to a hundred professions will disappear in the world due to the use of AI.

4. Labor stability began to be affected even before the advent of chatbot with GenAI due to the influence of automation of production processes. Many countries around the world have experimented with reducing the length of the working day or working week. The experiment had varying degrees of success in different areas, but the shortened day and week have caught on and are operating in several countries.

5. Digital society paradigm

Let’s try to define the paradigm of a digital society, because we can’t help agreeing with the inevitability of such a society. Obviously, as noted above, the transition to a robotic society will lead to changes in the structure of labor, the economic system and social dynamics. These changes can’t help affecting employment, the distribution of resources, the development of new technologies and the capabilities of people. And although the scenario of these changes will vary from country to country, depending on the level of technological development, political decisions and socio-economic context, its key trends will be the following:

1. Significant increase in the use of robots and artificial intelligence in manufacturing and services, which will lead to a decrease in the number of manual jobs.
2. The emergence of new jobs related to the development, maintenance and management of robotic systems.
3. Increased productivity through automation and process improvements will have the opposite effect. At the first stage, this will lead to an increase in the income of the owners of the enterprise, at the next — to a decrease and further regulation of production depending on demand.
4. A widening gap between highly skilled workers dealing with robots and digital technologies and less skilled workers, for whom demand in the labor market will decrease.
5. The need for a new system of education and retraining of workers to perform jobs that require digital technical skills will increase significantly.
6. The decrease in the number of statistical manual jobs will become a constant source of social problems such as unemployment and income inequality. Accordingly, social unrest will increase.

7. The need for new rules and regulations to protect owners and workers, control by the state or regulatory authorities over the use of digital technologies, and regulation of the economic aspects of work will lead to the development of a legal framework.

It is highly likely that in the coming decades, the scales of “AI versus society” in employment matters will tip towards AI. However, does this mean the end of the working society — the end of the culture of the working society? Let’s not forget that GenAI and AI in general are created and trained in the culture of a working society. And most importantly: until “no one has refuted the theory about the role of labor in the origin and development of man as a rational being”, research in the sphere of labor and society cannot “be of an imperative nature” (Machulin, 2000). Will the employment of AI in the labor market be able to develop the work of an intelligent robot into an independent, free, intelligent robot independent of humans? It’s unlikely, because it’s people, not aliens, who are creating and implementing AI.

Let us also mention that labor society began to take shape after the appearance of such phenomena as “Utopia” (Thomas More, 1518) and “City of the Sun” (Tommaso Campanella, 1602). These were, relatively speaking, the image and goal of the future that society has been striving for five hundred years! Despite incredible growing pains, dozens of wars and revolutions, and millions of deaths, labor society still achieved the highest per capita GDP in its history. That is, in a civilizational sense, society has done a good job. Perhaps it makes sense to reconsider the approaches to the concepts of “utopia” and “communism”, and adjust the working society to a non-working society — a society of free time?

Of course, after a large-scale social crisis.

Conclusions:

1. Working society culture is a concept that refers to a set of values, beliefs, social norms, traditions and practices related to the importance of work, production, economic relations and interaction between people in society. The culture of a working society emphasizes the role of work and economic activity in the life and functioning of society. It determines a person’s attitude towards work, resource allocation, technology and other aspects

related to production and the economy. The culture of a working society may vary in different cultural, historical and geographical contexts, but in general it identifies the values associated with the work process and economic relations in society.

2. The end of the working society can be seen as a concept that points to the possibility of significant changes in the nature of work and society as a result of technological innovation, automation, artificial intelligence and the development of automated systems. These changes represent a transition from an economy based on traditional types of work to a new type of economy, where the role of human labor becomes less significant, and jobs that were previously performed by people are transferred to automated systems or provided by artificial intelligence.

3. Society is in a state that is characterized as a crisis from the point of view of economists, sociologists, and politicians. In philosophical terms, we can define this state as the end of working society. The system of ideas about the interaction of humanity with labor, production, economics, innovation and consumption that has developed over five hundred years is subject to deep rethinking.

4. If in the paradigm of a working society the core is the interaction of humanity with labor, production, economy, innovation and consumption, then the paradigm of a digital society assumes the secondary importance of man in production and the uncertainty of the meaning of life, his life goals.

5. Humanity needs to prepare for fundamental changes in the triangle of state — labor — people.

6. The culture of chatbot with GenAI and AI is based on the culture of a working society. It is representatives of the working society who are engaged in the creation and implementation of AI. The goal of the developers (consciously or subconsciously) is to create a future for humanity as they imagine it in the context of the culture of the civilization in which they grew up (Western or Eastern).

Prospects for further research. The speed of introduction of AI into various spheres of life and work of society requires an equally rapid reaction to anticipate the impact of negative consequences on human everyday life. Tracking how different countries are preparing to implement AI is important.

Список посилань

- Красномовець, П. (2023, Квітень 3). Лихоманка штучного інтелекту. Що чекає на людство в найближчі роки? Відповідають топові вчені-футуристи та ChatGPT. *Журнал Forbes Україна*. <https://forbes.ua/innovations/likhomanka-shtuchnogo-intelektu-shcho-chekae-na-lyudstvo-v-nayblizhchi-roki-vidpovidayut-topovi-vcheni-futuristi-i-chatgpt-03042023-12458>
- Мачулин, Л. И. (2000). Конец трудовой парадигмы? *Вестник Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина. Серия «Философия»*, 486, 143–146.
- Biswas, S. (2023). Importance of chat GPT in Agriculture: According to chat GPT. *SSRN*. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4405391>
- Bommasani, R. (2023, Березень 17). AI Spring? Four Takeaways from Major Releases in Foundation Models. *Stanford University*. Отримано 16 травня, 2023, з <https://hai.stanford.edu/news/ai-spring-four-takeaways-major-releases-foundation-models>
- Brynjolfsson, E., & Unger, G. (2023, Грудень). The macroeconomics of artificial intelligence. *IMF*. <https://www.imf.org/en/Publications/fandd/issues/2023/12/Macroeconomics-of-artificial-intelligence-Brynjolfsson-Unger>
- Brynjolfsson, E. (2011). Race against the machine: How the digital revolution is accelerating innovation, driving productivity, and irreversibly transforming employment and the economy. *Academia*. https://www.academia.edu/2662722/Race_against_the_machine_How_the_digital_revolution_is_accelerating_innovation_driving_productivity_and_irreversibly_transforming_employment_and_the_economy
- Cazzaniga, M., Jaumotte, F., Longji Li, Melina G., Panton, A. J., Pizzinelli C., Rockall, E. J., & Tavares, M. M. (2024, Січень 14). Gen-AI: Artificial Intelligence and the Future of Work. *IMF*. <https://www.imf.org/en/Publications/Staff-Discussion-Notes/Issues/2024/01/14/Gen-AI-Artificial-Intelligence-and-the-Future-of-Work-542379?cid=bl-com-SDNEA2024001>
- Cerullo, M. (2023, Лютий 1). ChatGPT is growing faster than TikTok. *CBS News*. Отримано Серпень 28, 2023, з <https://www.cbsnews.com/news/chatgpt-chatbot-tiktok-ai-artificial-intelligence>
- Currie, G., Singh, C., Nelson, T., Nabasenja, C., Al-Hayek, Y., & Spuur, K. (2023). ChatGPT in medical imaging higher education. *Radiography*, 29(4), 792–799. <https://doi.org/10.1016/j.radi.2023.05.011>
- European Parliament (2023, Грудень 19). *Artificial Intelligence Act: deal on comprehensive rules for trustworthy AI* [Пресрелізи]. <https://www.europarl.europa.eu/news/en/press-room/20231206IPR15699/artificial-intelligence-act-deal-on-comprehensive-rules-for-trustworthy-ai>
- Ford, M. (2015). *Rise of the Robots*. https://www.uc.pt/feuc/citcoimbra/Martin_Ford-Rise_of_the_Robots
- Generative AI could raise global GDP до 7%. (2023, Квітень 5). *Goldman Sachs*. <https://www.goldmansachs.com/intelligence/pages/generative-ai-could-raise-global-gdp-by-7-percent.html>
- Generative artificial intelligence. (2024). В *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Generative_artificial_intelligence
- Georgieva, K. (2024, Січень 14). AI Will Transform the Global Economy. Let's Make Sure It Benefits Humanity. *IMF*. <https://www.imf.org/en/Blogs/Articles/2024/01/14/ai-will-transform-the-global-economy-lets-make-sure-it-benefits-humanity>
- Goldman, Sh. (2022, Липень 26). OpenAI: Will DALLE-2 kill creative careers? *VentureBeat*. Отримано 8 Вересня, 2023, з <https://venturebeat.com/ai/openai-will-dalle-2-kill-creative-careers>
- Grünebaum, A., Chervenak, J., Pollet, S. L., Katz, A., & Chervenak, F. A. (2023). The exciting potential for ChatGPT in obstetrics and gynecology. *American Journal of Obstetrics and Gynecology*, 228(6), 696–705. [https://www.ajog.org/article/S0002-9378\(23\)00154-0/abstract](https://www.ajog.org/article/S0002-9378(23)00154-0/abstract)
- Hart, J. (2023, Листопад 22). Bill Gates says a 3-day work week where machines can make all the food and stuff. *Business Insider*. <https://www.businessinsider.com/bill-gates-comments-3-day-work-week-possible-ai-2023-11>
- Kurzweil, R. (2006). *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*. <https://www.amazon.com/Singularity-Near-Humans-Transcend-Biology/dp/0143037889>
- Mok, A., & Zinkula, Ya. (2023). ChatGPT: the 10 Jobs Most at Risk of Being Replaced by AI — *Business Insider*. *Business Insider*. Відновлено Вересень 4, 2023, з <https://www.businessinsider.com/chatgpt-jobs-at-risk-replacement-artificial-intelligence-ai-labor-trends-2023-02#customer-service-agents-10>
- Nascimento, C. M. C. S., & Pimentel, A. S. (2023). Do Large Language Models Understand Chemistry? A Conversation with ChatGPT. *Journal of Chemical Information and Modeling*, 63(6), 1649–1655. <https://doi.org/10.1021/acs.jcim.3c00285>
- Neves, P. S. (2022). Chat GPT AIS “Interview” 1, December 2022. *AIS-Architecture Image Studies*, 3(2), 58–67. <https://doi.org/10.48619/ais.v3i2.661>
- Rasmussen, D. (2022, Листопад 17). ‘MegaThreats’ Review: A Journey to Mount Doom. *The Wall Street Journal*. <https://www.wsj.com/articles/megathreats-review-a-journey-to-mount-doom-11668723071>

- Roubini, N. (2023, Листопад 24). Our Megathreatened Age. *Project Syndicate*. <https://www.project-syndicate.org/onpoint/megathreats-remain-despite-moderation-of-pandemic-and-other-shocks-by-nouriel-roubini-2023-11?barrier=accesspaylog>
- Smink, V. (2023, Май 29). Las 3 etapas de la Inteligencia Artificial: en cuál estamos y por qué muchos piensan que la tercera puede ser fatal. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-65617676>
- Spennemann, D. (2023, Вересень 25). Generative Artificial Intelligence, Human Agency and the Future of Cultural Heritage. *SSRN*. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4583327
- Statement on AI Risk. (2023, Травень 30). *Center for AI Safety*. <https://www.safe.ai/statement-on-ai-risk>
- Strickland, E. (2022, Липень 14). DALL-E 2's Failures Are the Most Interesting Thing About It OpenAI's text-to-image generator still struggles with text, science, faces, and bias. *IEEE Spectrum*. <https://spectrum.ieee.org/openai-dall-e-2>
- Surameery, N. M. Sh., & Shakor, M. Y. (2023). Use Chat GPT to Solve Programming Bugs International. *Journal of Information Technology and Computer Engineering (IJITC)*, 3(01), 17–22. <https://doi.org/10.55529/ijitc.31.17.22>
- Taylor, J. (2022, Червень 18). From Trump Nevermind babies to deep fakes: DALL-E and the ethics of AI art. *The Guardian*. Отримано Липня 6, 2022, з <https://www.theguardian.com/technology/2022/jun/19/from-trump-nevermind-babies-to-deep-fakes-dall-e-and-the-ethics-of-ai-art>
- Zini, A. (2023, Червень 23). The Future of Jobs Report 2023 — World Economic Forum. *Digital Skills and Jobs Platform*. <https://digital-skills-jobs.europa.eu/en/inspiration/research/future-jobs-report-2023-world-economic-forum>.

References

- Krasnomovets, P. (2023, April 3). Artificial Intelligence Fever. What awaits humanity in the coming years? Top futurist scientists and ChatGPT answer. *Zhurnal Forbes Ukraina*. <https://forbes.ua/innovations/likhomankashtuchnogo-intelektu-shcho-chekae-na-lyudstvo-v-nayblizhchi-roki-vidpovidayut-topovi-vcheni-futuristi-i-chatgpt-03042023-12458>. [In Ukrainian].
- Machulin, L. I. (2000). The end of the labor paradigm? *Vestnik Har'kovskogo nacional'nogo universiteta im. V. N. Karazina. Serija "Filosofija"*, 486, 143–146. [In Russian].
- Biswas, S. (2023). Importance of chat GPT in Agriculture: According to chat GPT. *SSRN*. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4405391>. [In English].
- Bommasani, R. (2023, March 17). AI Spring? Four Takeaways from Major Releases in Foundation Models. *Stanford University*. Received May 16, 2023, from <https://hai.stanford.edu/news/ai-spring-four-takeaways-major-releases-foundation-models>. [In English].
- Brynjolfsson, E., & Unger, G. (2023, December). The macroeconomics of artificial intelligence. *IMF*. <https://www.imf.org/en/Publications/fandd/issues/2023/12/Macroeconomics-of-artificial-intelligence-Brynjolfsson-Unger>. [In English].
- Brynjolfsson, E. (2011). Race against the machine: How the digital revolution is accelerating innovation, driving productivity, and irreversibly transforming employment and the economy. *Academia*. https://www.academia.edu/2662722/Race_against_the_machine_How_the_digital_revolution_is_accelerating_innovation_driving_productivity_and_irreversibly_transforming_employment_and_the_economy. [In English].
- Cazzaniga, M., Jaumotte, F., Longji Li, Melina G., Panton, A. J., Pizzinelli C., Rockall, & E. J; Tavares, M. M. (2024, January 14). Gen-AI: Artificial Intelligence and the Future of Work. *IFM*. <https://www.imf.org/en/Publications/Staff-Discussion-Notes/Issues/2024/01/14/Gen-AI-Artificial-Intelligence-and-the-Future-of-Work-542379?cid=bl-com-SDNEA2024001>. [In English].
- Cerullo, M. (2023, February 1). ChatGPT is growing faster than TikTok. *CBS News*. Received August 28, 2023, from <https://www.cbsnews.com/news/chatgpt-chatbot-tiktok-ai-artificial-intelligence>. [In English].
- Currie, G., Singh, C., Nelson, T., Nabasenja, C., Al-Hayek, Y., & Spuur, K. (2023). ChatGPT in medical imaging higher education. *Radiography*, 29(4), 792–799. <https://doi.org/10.1016/j.radi.2023.05.011>. [In English].
- European Parliament (2023, December 19). *Artificial Intelligence Act: deal on comprehensive rules for trustworthy AI* [Press releases]. <https://www.europarl.europa.eu/news/en/press-room/20231206IPR15699/artificial-intelligence-act-deal-on-comprehensive-rules-for-trustworthy-ai>. [In English].
- Ford, M. (2015). *Rise of the Robots*. https://www.uc.pt/feuc/citcoimbra/Martin_Ford-Rise_of_the_Robots. [In English].
- Generative AI could raise global GDP до 7%. (2023, April 5). *Goldman Sachs*. <https://www.goldmansachs.com/intelligence/pages/generative-ai-could-raise-global-gdp-by-7-percent.html>. [In English].
- Generative artificial intelligence. (2024). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Generative_artificial_intelligence. [In English].

- Georgieva, Kr. (2024, January 14). AI Will Transform the Global Economy. Let's Make Sure It Benefits Humanity. *IMF*. <https://www.imf.org/en/Blogs/Articles/2024/01/14/ai-will-transform-the-global-economy-lets-make-sure-it-benefits-humanity>. [In English].
- Goldman, Sh. (2022, July 26). OpenAI: Will DALL-E-2 kill creative careers? *VentureBeat*. Received September 8, 2023, from <https://venturebeat.com/ai/openai-will-dall-e-2-kill-creative-careers>. [In English].
- Grünebaum, A., Chervenak, J., Pollet, S. L., Katz, A., & Chervenak, F. A. (2023). The exciting potential for ChatGPT in obstetrics and gynecology. *American Journal of Obstetrics and Gynecology*, 228(6), 696–705. [https://www.ajog.org/article/S0002-9378\(23\)00154-0/abstract](https://www.ajog.org/article/S0002-9378(23)00154-0/abstract). [In English].
- Hart, J. (2023, November 22). Bill Gates says a 3-day work week where machines can make all the food and stuff. *Business Insider*. <https://www.businessinsider.com/bill-gates-comments-3-day-work-week-possible-ai-2023-11>. [In English].
- Kurzweil, R. (2006). *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*. <https://www.amazon.com/Singularity-Near-Humans-Transcend-Biology/dp/0143037889>. [In English].
- Mok, A., & Zinkula, Ya. (2023). ChatGPT: the 10 Jobs Most at Risk of Being Replaced by AI — Business Insider. *Business Insider*. Received September 4, 2023, from <https://www.businessinsider.com/chatgpt-jobs-at-risk-replacement-artificial-intelligence-ai-labor-trends-2023-02#customer-service-agents-10>. [In English].
- Nascimento, C. M. C. S., & Pimentel, A. S. (2023). Do Large Language Models Understand Chemistry? A Conversation with ChatGPT. *Journal of Chemical Information and Modeling*, 63(6), 1649–1655. <https://doi.org/10.1021/acs.jcim.3c00285>. [In English].
- Neves, P. S. (2022). Chat GPT AIS “Interview” 1, December 2022. *AIS-Architecture Image Studies*, 3(2), 58–67. DOI: <https://doi.org/10.48619/ais.v3i2.661>. [In English].
- Rasmussen, D. (2022, November 17). ‘MegaThreats’ Review: A Journey to Mount Doom. *The Wall Street Journal*. <https://www.wsj.com/articles/megathreats-review-a-journey-to-mount-doom-11668723071>. [In English].
- Roubini, N. (2023, November 24). Our Megathreatened Age. *Project Syndicate*. <https://www.project-syndicate.org/onpoint/megathreats-remain-despite-moderation-of-pandemic-and-other-shocks-by-nouriel-roubini-2023-11?barrier=accesspaylog>. [In English].
- Smink, V. (2023, May 29). The 3 stages of Artificial Intelligence: in which one are we now in and why many people think the third one could be fatal. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-65617676>. [In Spanish].
- Spennemann, D. (2023, September 25). Generative Artificial Intelligence, Human Agency and the Future of Cultural Heritage. *SSRN*. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4583327. [In English].
- Statement on AI Risk. (2023, May 30). *Center for AI Safety*. <https://www.safe.ai/statement-on-ai-risk>. [In English].
- Strickland, E. (2022, July 14). DALL-E 2’s failures are the most interesting thing about it OpenAI’s text-to-image generator still struggles with text, science, faces, and bias. *IEEE Spectrum*. <https://spectrum.ieee.org/openai-dall-e-2>. [In English].
- Surameery, N. M. Sh., & Shakor, M. Y. (2023). Use Chat GPT to Solve Programming Bugs International. *Journal of Information Technology and Computer Engineering (IJITC)*, 3(01), 17–22. <https://doi.org/10.55529/ijitc.31.17.22>. [In English].
- Taylor, J. (2022, June 18). From Trump Nevermind babies to deep fakes: DALL-E and the ethics of AI art. *The Guardian*. Received July 6, 2022, from <https://www.theguardian.com/technology/2022/jun/19/from-trump-nevermind-babies-to-deep-fakes-dall-e-and-the-ethics-of-ai-art>. [In English].
- Zini, A. (2023, June 23). The Future of Jobs Report 2023 — World Economic Forum. *Digital Skills and Jobs Platform*. <https://digital-skills-jobs.europa.eu/en/inspiration/research/future-jobs-report-2023-world-economic-forum>. [In English].

Надійшла до редколегії 24.07.2024

L. Machulin

Candidate of Philosophical Sciences, Head of the Editorial and Publishing Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Л. І. Мачулін

кандидат філософських наук, завідувач редакційно-видавничого відділу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.04>
УДК 791(477)“1917/1918”(045)

З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ ДОБИ ЦЕНТРАЛЬНОЇ РАДИ (1917–1918 РР.)

Р. В. Росляк

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна
roslyak@i.ua

R. Rosliak

M. T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the
National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-5432-2895>

Р. В. Росляк. З історії українського кінематографу доби Центральної Ради (1917–1918 рр.)

У статті досліджено деякі питання розвитку української кінематографії за доби Центральної Ради (1917–1918 рр.). Новий етап в історії кіно пов'язаний з активним національно-культурним відродженням України після Лютневої революції 1917 р. Завданнями перших державних кіноустанов — театрального відділу Генерального секретарства народної освіти, а згодом і кінематографічної секції — були пошук приміщень для національних кінотеатрів, відповідного технічного обладнання, формування фільмотеки науково-популярного спрямування. Паралельно із цим відбувалася робота з організації і здійснення зйомок, проведення кіносеансів. У цей час розпочалася законотворча діяльність, спрямована на впорядкування кінопроцесу. Далеко не все із запланованого вдалося реалізувати, але діяльність зазначених установ заклала фундамент для подальшого розвитку національного кіномистецтва вже за доби Гетьманату.

Ключові слова: кінематограф, Центральна Рада, театральний відділ, кінематографічна секція, кінохроніка, кіновиробництво.

R. Rosliak. From the History of Ukrainian cinema of the Central Rada period (1917–1918)

The relevance of this article. For a long time, the history of national cinematography from the specified period remained largely unexplored. The archives of newspapers and magazines from that era were declassified only after Ukraine declared its independence, which facilitated the creation of objective studies in film history from that period. The proposed topic is relevant both theoretically and practically. Theoretically, it involves investigating lesser-known and even undiscovered aspects of Ukrainian cinema history, contributing to a comprehensive understanding of the subject. Practically, it addresses the necessity of applying historical experiences (both positive and negative) to contemporary filmmaking practices.

The purpose of the article is to analyze the activities of state authorities, focusing on the theater department and the cinematography department, regarding the development of the national film industry in 1917–1918. The analysis covers the creation of cinematographic infrastructure and film libraries, the organization and implementation of film production, the promotion of film screenings, and the creation of a regulatory and legal framework.

The methodology. In the research, we apply principles of objectivity, historicism, and a systematic approach, as well as problem-chronological, historical-comparative, and other research methods to conduct our analysis.

The results. This article explores some issues of the development of Ukrainian cinema during the Central Rada period (1917–1919). A new stage in the history of cinema is associated with the active national and cultural revival of Ukraine after the February Revolution of 1917. The tasks of the first state cinema institutions — primarily the theater department of the General Secretariat of Public Education, and later the cinematographic section — involved finding venues for national cinemas, acquiring suitable technical equipment, and assembling a film library focused on educational and scientific content. Alongside these efforts, work was underway to organize and carry out filming and screenings. During this time, lawmaking activities aimed at streamlining the film process began. Although not all plans came to fruition, the activities of these institutions laid the foundation for the subsequent development of national cinema during the Hetmanate era.

The scientific novelty consists in correcting the date of the establishment of the cinematographic section and, for the first time, comprehensively analyzing the activities of state bodies in the field of cinema.

The practical significance. The results of the study can be applied to the preparation of comprehensive papers on the history of Ukrainian cinema and the development of relevant educational courses.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Keywords: *cinematography, Central Rada, theatre department, cinematography section, newsreels, film production.*

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Історія національного кінематографу доби Української революції 1917–1920 рр. (а відповідно, і Центральної Ради) тривалий час залишалася невивченою. Негативне ставлення радянської тоталітарної системи до національно-визвольної боротьби українців за незалежність спричинило не лише заборону досліджень подібного спрямування, а й засекречування величезного масиву архівних документів та періодичних видань тієї доби. Тому лише після відновлення Україною Незалежності в науковців з'явився доступ до засекречених матеріалів, а головне — можливість об'єктивного і неупередженого погляду на тогочасний кінопроцес. Відтак, актуальність пропонованої теми вбачається принаймні у двох аспектах: теоретичному (заповненні «білих плям», уточненнях і доповненнях, що слугуватиме творенню цілісної концепції розвитку українського кіно) й практичному (використанні минулого досвіду — і позитивного, і негативного — у сучасному кінопроцесі).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвиток українського кінематографу доби Центральної Ради є предметом наукового інтересу насамперед кінознавців. Однією з перших до означеної тематики звернулася Л. Пуха (1999). У своїй книзі вона досліджувала кінематографічну діяльність Леся Курбаса, однак значну увагу відвела заявленій темі; важливою особливістю розвідки є те, що авторка використала раніше недоступні архівні документи, тогочасну газетну і журнальну періодику. Автором кількох праць є В. Миславський, котрий у своїй останній монографії означеній темі присвятив два підрозділи: «Ігровий кінематограф у роки Лютневої і Жовтневої революцій» і «Передумови становлення українського державного кінематографу у період УНР, Української Держави і Директорії УНР» (Миславський, 2018). У контексті аналізу функціонування кіноосвітніх закладів

до цієї теми звертався Р. Росляк (Росляк, 2006). Кінематограф Центральної Ради хоча і не став предметом окремого дослідження вітчизняними істориками, однак його історія різною мірою набула відображення в їхніх працях. Серед таких авторів: Д. Розовик — автор монографії з національного культурного відродження 1917–1920 рр. (Розовик, 2002), Т. Осташко, яка досліджувала літературно-мистецьке життя за часів Центральної Ради (Осташко, 1998), та ін. Попри наявність літератури з означеного питання, водночас потребують додаткових досліджень та уточнення деякі питання (напр., створення державних органів управління вітчизняною кіногалуззю, їх функціонування тощо). Усе це і зумовило наше звернення до цієї тематики і визначило її актуальність.

Мета статті — проаналізувати діяльність органів державної влади (головним чином театрального відділу та кінематографічної секції) щодо розвитку національної кіногалузі в 1917–1918 рр. (створення кінематографічної інфраструктури і фільмотеки, організація й проведення кінознімальних, а також кіносеансів, формування нормативно-правової бази та ін.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Лютнева революція 1917 р. спричинила розвал російського самодержавства і привела до пробудження національної самосвідомості багатьох представників колишніх колоній Російської імперії. Україна не стала винятком — у нашій країні розпочалося активне національне відродження, неодмінними атрибутами якого стали освіта, культура та мистецтво. Разом з іншими питаннями ними активно опікувалася створена в березні 1917 р. Центральна Рада — український представницький орган політичних, громадських, культурних та професійних організацій, а згодом — революційний парламент України.

У липні 1917 р. в складі Генерального секретарства народної освіти¹ створено відділ мистецтва, який охоплював такі напрями: пластичне мистецтво і мистецька освіта; народне мистецтво й мистецька промисловість; музичне

¹ Саме освітнє відомство розпочало свою діяльність у червні 1917 р. У тогочасних документах трапляються варіації його назв: Секретарство освіти, Генеральний секретаріат освіти, Секретаріат освіти тощо. 9 січня 1918 р. за старим стилем (22.01.1918 р. — за новим) IV Універсалом УЦР Українську Народну Республіку проголошено самостійною державою; Генеральний Секретаріат перетворювався на Раду Народних Міністрів, а Генеральний секретаріат освіти — на Міністерство народної освіти.

мистецтво; театральне мистецтво (Відділ мистецтва, 1917). Останній згодом оформився як театральний відділ. Програма діяльності відділу, зокрема, передбачала організацію театральних труп у великих містах, керування репертуаром, створення робітничих і сільських театрів, мандрівних театрів, заснування навчальних закладів, видавничу діяльність (Театральний відділ при Генеральному секретарстві народної освіти, 1917). Зусиллями відділу в Києві вже невдовзі створено перший державний український театр — Український національний театр. Паралельно з новоутвореним продовжували працювати Перший стаціонарний театр М. Садовського, Молодий театр Леся Курбаса, Міський оперний театр, російський театр «Соловцов» та ін. (Станішевський & Леоненко, 2009).

На відміну від театального, кінематографічне життя в Україні впродовж кількох місяців загалом мало відрізнялося від дореволюційного. У кінотеатрах переважала продукція іноземних і російських кінофірм; останні під час Першої світової війни суттєво зміцнили й змогли потіснити своїх іноземних конкурентів. Серед знятих власне вітчизняними студіями назвемо кінокартини «Віра Чибіряк» (кіностудія «Світлотінь», Київ), «Жага життя та кохання» (кінотовариство «Аргус», Київ), «Судіть, люди», «Хочу бути Ротшильдом» (обидві — «Мізрах», Одеса), «Син» («Мірограф», Одеса) та ін. У той же час активізуються кінохронікери. І не дивно: тогочасне бурхливе політичне, національне життя саме просилося на екрани.

19 березня 1917 р.¹ у Києві відбулася стотисячна маніфестація патріотичних сил, яка стала свідченням масовості українського національно-визвольного руху. Перед присутніми виступив голова Центральної Ради М. Грушевський, якого маніфестанти на руках занесли на балкон. Кінематографісти спрацювали доволі оперативно: змонтовану хроніку вже наступного дня було презентовано Центральній Раді на її черговому засіданні (Українська Центральна Рада. Т. 1, 1996, с. 46).

На тому ж таки засіданні ухвалено рішення: «Просити Правничу комісію ужити всіх захо-

дів, щоб секвестровані кінематографи (кінотеатри. — *Р. Р.*) перейшли в руки ЦР, а також здобути право на монополію картини народних рухів. Всю цю справу передати Агітаційній комісії» (Українська Центральна Рада: Документи і матеріали, 1996, с. 46). Це рішення викликає деякі питання. По-перше, секвестр означає заборону або обмеження, що запроваджуються органами державної влади на використання чи розпорядження будь-яким майном. Але хто ж тоді здійснив секвестр і яких кінотеатрів? Малоімовірно, що на це спромоглася Центральна Рада за два тижні свого існування (створена 4 березня 1917 р.). По-друге, потребує прояснення і ситуація щодо передачі згаданих кінотеатрів у підпорядкування ЦР — чи вони мали бути націоналізованими, чи застосовані якісь інші форми управління? З іншого боку, враховуючи соціалістичні погляди очільників ЦР, ситуація виглядає не такою вже й дивною. І, по-третє, що то за «картина (картини?) народних рухів», монопольне право на які мала отримати Рада? Чи не про хроніку йдеться? Таким чином, тут більше запитань, аніж відповідей. До того ж, згодом якихось помітних кроків з націоналізації кіногалузі здійснено не було.

Питання кіно поступово потрапляють і в орбіту інтересів театального відділу. Так, 16 листопада 1917 р. на нараді голів відділів і секцій Департаменту мистецтв Генерального секретарства освіти Л. Старицька-Черняхівська, звітуючи про діяльність театального відділу (у зв'язку з хворобою своєї сестри, М. Старицької, вона нерідко виконувала обов'язки голови зазначеного відділу. — *Р. Р.*), крім іншого, вела мову про потребу створити культурно-просвітній сінематограф (ЦДАВО України (е), арк. 12).

Значних зусиль докладав відділ для пошуку приміщень для потреб кіно, звертаючись, зокрема, до відповідних державних інстанцій. Така ініціатива, до прикладу, знайшла розуміння у тво начальника штабу Київської військової округи: у листі від 21 листопада 1917 р. він повідомляв, що для згаданих потреб доцільно рекувізувати недобудоване приміщення Київської жіночої гімназії Святої княгині Ольги по вул. Володимирській (ЦДАВО України (ф),

¹ Дати до 15 лютого 1918 р. подаються за юліанським, а з 16 лютого 1918 р. — за григоріанським календарем.

арк. 2). 8 грудня 1917 р. до комісара з реквізиції Генерального Секретаріату України звернулося Секретарство освітніх справ з проханням реквізувати кінематограф по вул. Хрещатик, 7. Паралельно до згаданого посадовця 11 грудня листа написав і театральний відділ, який просив «сповнити [...] прохання якнаскорше» (ЦДАВО України (f), арк. 8).

Крім приміщень, театральному відділу гостро бракувало відповідного кінообладнання. Натомість деякі організації Києва його майже не використовували. Одна з них — Комітет Всеросійського союзу міст, до якого входила Організація кінематографічних розваг при медико-санітарному відділі.

Констатуючи наявність у Києві значної кількості військових, «які потребують розумної розваги», — з одного боку, та ліквідацію шпиталів — з іншого (внаслідок чого медико-санітарний відділ став фактично непотрібним для Комітету ВСМ), голова театального відділу М. Старицька 9 грудня 1917 р. звернулася до Секретарства освітніх справ з проханням передати Організацію кінематографічних розваг з усім персоналом та інвентарем до освітнього відомства (ЦДАВО України (f), арк. 10-10 зв.). Освітнє відомство пропозицію підтримало і надіслало листа до медико-санітарного відділу ВСМ (ЦДАВО України (f), арк. 11). Останній натомість запропонував придбати кіноапарат з обладнанням. Відтак, театральний відділ змушений був звертатися до освітнього відомства про виділення 2200 крб для зазначеної мети (ЦДАВО України (f), арк. 13).

Поворотним моментом в «десятої музи» доби Української революції стала організація кінематографічної секції (у складі театального відділу) — першого державного органа в галузі кіно. Очолила його відома українська письменниця, громадська діячка Л. Старицька-Черняхівська — одна з провідних постатей національного відродження кінця XIX — початку XX ст.

Газета «Відродження» повідомляла, що кіносекція (у публікації — кінематографічний відділ. — *Р. Р.*) організувалася на початку 1918 р., а її завданням стало «використовувати кінематограф у справі поширення культури і національної свідомості серед народних мас» (Кінематограф для

шкіл та гімназій Народ[нього] міністерства освіти, 1918). Утім публікація з'явилася лише на початку квітня — після звільнення території УНР від окупаційних російських більшовицьких військ (які, крім усього іншого, понищили чимало документації), тому ця дата, вочевидь, потребує деякого уточнення. Можемо зробити обережне припущення, що кіносекція була організована трохи раніше — у грудні 1917 р. Це підтверджує лист голови театального відділу М. Старицької від 4 грудня 1917 р. до відділу вищої освіти Генерального секретарства народної освіти з відомостями про штат очолюваного нею відділу, у якому згадується голова кіносекції з окладом 450 крб (ЦДАВО України (g), арк. 11). Та, можливо, це була лише пропозиція щодо майбутнього штатного розпису, адже, судячи з іншого документа, станом на 9 грудня 1917 р. «кінематографічний відділ» (точніше, його штатний розпис. — *Р. Р.*) затверджено ще не було (ЦДАВО України (f), арк. 10 зв.). Водночас наказом голови театального відділу з 1 січня 1918 р. відбулися такі призначення (по вільному найму): Я. Яцовського — помічником завідувача кіносекції, С. Сьомака — кінооператором (ЦДАВО України (g), арк. 21), А. Юровського — механіком-демонстратором (ЦДАВО України (d), арк. 4). Очевидно ж (і логічно): спочатку створюється відповідний структурний підрозділ, а вже потім призначаються його співробітники.

Слід зазначити, що секція не була органом управління кіногалуззю в чистому вигляді. З одного боку, її співробітники намагалися впорядкувати кінопроцес, розробляючи нормативно-правову базу, з іншого — опікувалися питаннями кіновиробництва (самостійно знімали хроніку або ж замовляли зйомки іншим операторам та кіностудіям), прокату (самостійно та надаючи різним установам та організаціям для демонстрації фільми), здійснювали пошук приміщень для потреб кіно, обладнання тощо. Таке поєднання функцій органа управління з виробничими, прокатним та іншими завданнями не було чимось незвичним для того періоду. До слова: створений більшовиками на початку 1919 р. Всеукраїнський кінокомітет також поєднував різні функції, але, порівняно з кіносекцією, мав для цього величезний апарат.

Одним із перших кроків кіносекції стало створення фільмотеки культурно-просвітницького спрямування. Ще в січні 1918 р. Міністерство народної освіти видало циркулярного листа до всіх українських гімназій і шкіл м. Києва з пропозицією використовувати кіно в навчальному процесі. Причому кіносекція надавала не лише кінокартини, а й проєкційний апарат, також могла відрядити лектора для пояснення їх змісту (ЦДАВО України (g), арк. 20).

Реалізацію подальших завдань з розвитку національної кіногалузі зупинив більшовицький наступ. Розпочалася Перша російсько-українська війна. Після підписання Берестейського договору відбулося звільнення України від більшовиків українськими, німецькими та австрійськими військами. 1 березня 1918 р. звільнено Київ. Життя поступово стало повертатися у звичне русло. Разом з іншими державними установами свою роботу відновила і кінематографічна секція театрального відділу.

Одна з газет інформувала, що кіносекція має «два цілком улаштованих рухомих кінематографи, які майже щодня проводять сеанси по різних школах і приютах. Діти дуже охоче відвідують ці сеанси» (Кінематографічна секція, 1918). У публікації йшлося про наявність у секції кінохроніки «Похорон юнаків-героїв, замордованих більшовиками під Крутами», «Парад 1-ї української дивізії, складеної з бувших полонених», а також про створення при театральному відділі кіномузею, «де будуть переховуватися всі негативи тих картин, які по своєму змісту належать добі визволення України» (там само).

Це лише невелика частка адрес київських освітніх установ, де проходили кіносеанси: вища початкова школа (Солом'янка, вул. Ігнат'єва), міське училище (Поділ, вул. Флорівська, 1), школа (Труханів острів), Олександрівський притулок (Лук'янівка, вул. Овруцька, 2), жіноча гімназія (Печерськ, вул. Суворовська, 2) (ЦДАВО України (b), арк. 14, 15 зв.).

Не маючи спочатку необхідної кількості фільмів, кіносекція звернулася до прокатних контор з проханням надати списки зарубіжних і вітчизняних картин культурно-освітнього спрямування і в такий спосіб допомогти школам (ЦДАВО України (d), арк. 57-57 зв.). Відомо, що, наприклад, стрічки «У світі тварин» і «Види Парижа»

для демонстрування в дитячих притулках у березні 1918 р. надало Київське відділення кіностудії «Пате» (ЦДАВО України (f), арк. 53).

Не оминала своєю увагою секція і військовиків. Зокрема, її представник Я. Яцовський у березні вів переговори з головою культурно-просвітнього відділу Військового міністерства УНР стосовно проведення кіносеансів у казармах військових частин (ЦДАВО України (f), арк. 23).

Здобутки мистецтва кіно використовувалися і для роз'яснення сучасної політичної ситуації, популяризації історичної спадщини. Так, 21 квітня 1918 р. в помешканні Народної аудиторії (вул. Бульварно-Кудрявська, 26) була запланована лекція члена Центральної Ради М. Корчинського на тему «Мир України з Центральними державами», після якої слухачі мали змогу переглянути хронікальну стрічку «Заключення миру з Центральними державами у Бресті» (У неділю 21 квітня..., 1918); а кількома днями раніше — 14 квітня — лекція Д. Дорошенка «Запорозька Січ», організована «Просвітою», з «картинами проєкційного ліхтаря» (Т[овариство] «Просвіта» імені Шевченка..., 1918), хоча в цьому випадку йшлося, радше за все, про демонстрацію «слайдів».

Водночас діяльність кіносекції не обмежувалася лише столицею. Театральний відділ (у квітні, а потім у травні) звернувся до Міністерства шляхів про безкоштовний проїзд трьох осіб і перевезення обладнання «мандрівничого культурно-просвітнього кінематографа». Перший маршрут пролягав територією Полтавської та Чернігівської губерній, сеанси головним чином мали проходити в місцевих осередках «Просвіти» (ЦДАВО України (a), арк. 7-7 зв.).

Важливий аспект діяльності кіносекції — організація і проведення кінозйомок. Намагаючись максимально зафіксувати на плівку тогочасне українське життя, Л. Старицька-Черняхівська наприкінці березня 1918 р. звернулася до канцелярії Центральної Ради з проханням заздалегідь повідомляти про урочистості, важливі події, наради тощо. Ці зйомки планувалося використати під час створення національного кіномузею (ЦДАВО України (f), арк. 33).

Свої послуги театральному відділу також запропонував досвідчений оператор В. Добржанський. На початку березня театрального відділ

у листі до міністра народної освіти просив виділити кошти для придбання в Добржанського хронікальних стрічок «Парад Вільного козацтва» (90 м негативу і 90 м позитиву) та «Свято Шевченка» (85 м негативу і 85 м позитиву) — загалом на 874 крб (ЦДАВО України (f), арк. 22); наприкінці місяця аналогічна ситуація виникла із виплатою 917 крб за 140 м (негативу і позитиву) хроніки «Похорони юнаків-героїв України» (ЦДАВО України (f), арк. 37). Невдовзі оператор отримав завдання зняти парад 1-ї дивізії, сформованої з колишніх військовополонених, і відправлення першої української авіапошти до Одеси (ЦДАВО України (f), арк. 34). З хронікою «Парад 1-ї дивізії, складеної з бувших полонених», виникла неприємна ситуація — оператор з невідомих нам причин чомусь не поспішав її віддавати (ЦДАВО України (f), арк. 61). Відтак театральний відділ змушений був удатися до рішучіших кроків. У своєму листі від 22 квітня 1918 р. В. Добржанському пропонувалося «прийти одержать належні Вам гроші і негайно ж сьогодні повернути картину “Парад 1-ї дивізії”, яка є власністю Міністерства народної освіти. Коли картина не буде повернена Вами міністерству сьогодні, то буде зроблено розпорядження про притягнення Вас до суду» (ЦДАВО України (f), арк. 68). Імовірно, цей конфлікт і вплинув на згортання подальшої співпраці, а зйомки хроніки здійснювали співробітники секції.

Для популяризації подвигу крутянців театральний відділ у березні 1918 р. звернувся до власника кінотеатру А. Шанцера з проханням надати на один вечір приміщення для демонстрації зйомок похорону полеглих героїв (ЦДАВО України (f), арк. 31).

Не обмежуючись демонстрацією культурно-просвітніх фільмів і зйомкою хроніки, кіносекція планувала розпочати масове виробництво (ЦДАВО України (f), арк. 38 зв.). З цією метою 19 березня 1918 р. була скликана нарада, де розглядалися питання: «1. Інценіровка фабрично-заводськ[ої] індустрії. 2. Краєвиди України. 3. Етнографія і побут народу, пам'ят[ки] старов[ини]. 4. Інценіровка історичних подій. 5. [Інценіровка] літературних творів наших письменників» (ЦДАВО України (f), арк. 27). Серед локацій зйомок пам'яток старовини — Київ, Кам'янець-Подільський, Хотин,

Канів (церкви XII ст.), Луцьк, Острог (із цього приводу був надісланий лист відділу охорони старовини і мистецтва) (ЦДАВО України (f), арк. 51–51 зв.). Українська природа (краєвиди) мали бути представлені дніпровськими порогами та ін. (лист до Академії мистецтв) (ЦДАВО України (f), арк. 36). У ролі консультантів щодо фільмування фабрик і заводів планувалося залучити фахівців з Міністерства праці, а для «інценіровки» історичних фільмів та екранізації творів українських письменників мали бути оголошені два окремі конкурси (ЦДАВО України (f), арк. 28).

Після вигнання більшовиків з України продовжилася робота з пошуку кінообладнання та приміщень. 27 березня 1918 р. М. Старицька звернулася до генерального контролера УНР з проханням про передачу театральному відділові кіноапаратів та іншого обладнання військового кооперативу Всеросійського земського союзу, що містився по вул. Інститутська, 4 (ЦДАВО України (f), арк. 43–43 зв.).

18 квітня 1918 р. було підписано угоду між Міністерством народної освіти УНР в особі його вповноваженої Л. Старицької-Черняхівської та правлінням Трудового товариства з організації та експлуатації кінотеатрів в Україні (ЦДАВО України (с), арк. 18–19 зв.), що передбачала створення культурно-просвітнього кінотеатру.

Документ цікавий тим, що в ньому прописано, яким мав бути український національний кінотеатр: уся реклама та внутрішнє оформлення закладу декоруються в українському стилі; в українську форму, затверджену освітнім відомством, одягаються контролери-білетери. Назви фільмів, програмки і титри — також українською. До програми мали входити «малюнки наукові, краєвиди, драми і комедії», причому не якісь там, а нові і найкращі. За наявності належного посвідчення військовики могли сплачувати 50% вартості квитка (але лише для трьох перших і двох останніх рядів). У свята проводилися два денних сеанси для учнів і козаків — безкоштовно, а якщо за плату, то прибуток надходив до Міносвіти.

Добою Центральної Ради датується і початок законодавчих ініціатив у галузі кіно. Так, 15 квітня 1918 р. до Ради Народних Міністрів

УНР була спрямована пояснювальна записка до законопроекту про асигнування 210,9 тис. крб для потреб театрального відділу. Документ підписали народний міністр освіти та голова театрального відділу. 117 тис. крб із зазначеної суми передбачалися для потреб кіносекції. Отримані кошти планувалося використати на зарплатню завідувачеві культурно-просвітнього кінотеатру, механіку-демонстраторові, для придбання трьох комплектів кіноапаратів, кінофільмів (10 тис. м), негативної (10 тис. м) і позитивної (20 тис. м) плівки, створення кіноательє для зйомок фільмів і лабораторії для проявлення знятого матеріалу, а також на закордонне відрядження (ЦДАВО України (g), арк. 23).

22 квітня 1918 р. законопроект підтримала Рада Народних Міністрів і подала його на розгляд до Центральної Ради (Українська Центральна Рада. Т. 2, 1997, с. 258). Та рівно за тиждень (29.04.1918) відбувся державний переворот: Центральна Рада втратила легітимність, а до влади за допомогою німецького війська прийшов гетьман П. Скоропадський. Виникло нове національно-державне утворення — Українська Держава.

Висновки. Створення в 1917 р. у складі Генерального секретарства народної освіти театрального відділу, а згодом і кінематографічної

секції, що входила до його складу, ознаменувало новий етап в історії розвитку українського кіномистецтва. Не маючи належного досвіду управління кіногалуззю (до Лютневої революції на теренах Російської імперії подібних держструктур не існувало), працівники згаданих установ тим не менш виконували значний обсяг завдань: здійснювали пошук приміщень для національних кінотеатрів, відповідного технічного обладнання, фільмів науково-популярного спрямування. Паралельно із цим відбувалася робота з організації і здійснення зйомок кінохроніки, проведення кіносеансів. У цей час була започаткована законотворча діяльність, що мала на меті упорядкувати кінопроцес. Хоча далеко не все із запланованого вдалося здійснити, але діяльність театрального відділу і кіносекції заклала фундамент для подальшого розвитку національного мистецтва за доби Гетьманату.

Перспективи подальших досліджень — розвиток вітчизняного кіно в інших регіонах, подальше вивчення історії кіно за доби наступних національно-державних утворень: Української Держави, «другої» Української Народної Республіки.

Список посилань

- Відділ мистецтва (1917, Липень 27). *Робітнича газета*.
 Кінематограф для шкіл та гімназій Народ[нього] міністерства освіти (1918, Квітень 7). *Відродження*.
 Кінематографічна секція (1918, Квітень 10). *Відродження*.
 Миславський, В. Н. (2018). *Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи* (Т. 1.) [монографія]. Дім Реклами.
 Осташко, Т. (1998) З історії літературно-мистецького життя в Україні за часів Центральної Ради. *Український історичний журнал*, 3, 24–38.
 Пуха, Л. Г. (1999). *Кінематограф і Лесь Курбас*. [монографія]. Сіач.
 Розовик, Д. (2002). *Українське культурне відродження в роки національно-демократичної революції (1917–1920)*. [монографія]. Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет».
 Росляк, Р. В. (2006). *Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття)*. [навчальний посібник]. ПП «ЕКМО».
 Станішевський, Ю., & Леоненко, Р. (2009). Театр у роки національних революцій та громадянської війни (1917–1922). В Г. Скрипник (Гол. ред.), *Історія українського театру: у 3 т.* (Т. 2 (1900–1945)). [колективна монографія]. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
 Т[оварист]во «Просвіта» імені Шевченка... (1918, Квітень 13). *Робітнича газета*.
 Театральний відділ при Генеральному секретарстві народної освіти (1917, Жовтень 13). *Нова Рада*.
 У неділю 21 квітня... (1918, Квітень 17). *Робітнича газета*.
Українська Центральна Рада: Документи і матеріали. У 2 т. (Т. 1: 4 березня — 9 грудня 1917 р.) (1996). В. Ф. Верстюк (Упорядн.). НАН України. Інститут історії України. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України. Наукова думка.

- Українська Центральна Рада: Документи і матеріали. У 2 т. (Т. 2: 10 грудня 1917 р. – 29 квітня 1918 р.) (1997). В. Ф. Верстюк (Упорядн.). НАН України. Інститут історії України. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України. Наукова думка.
- ЦДАВО України (а). Ф. 2201. Оп. 2. Спр. 586, Київ, Україна.
- ЦДАВО України (б). Ф. 2201. Оп. 4. Спр. 6, Київ, Україна.
- ЦДАВО України (с). Ф. 2201. Оп. 5. Спр. 24, Київ, Україна.
- ЦДАВО України (д). Ф. 2457. Оп. 1. Спр. 62, Київ, Україна.
- ЦДАВО України (е). Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 190, Київ, Україна.
- ЦДАВО України (ф). Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 199, Київ, Україна.
- ЦДАВО України (г). Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 200, Київ, Україна.

References

- Viddil mystetstva (1917, July 27). *Robitnycha hazeta*. [In Ukrainian].
- Kinematohraf dlia shkil ta himnazii Narod[noho] ministerstva osvity (1918, April 7). *Vidrodzhennia*. [In Ukrainian].
- Kinematohrafichna sektsiia (1918, April 10). *Vidrodzhennia*. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2018). *Istoriia ukrainskoho kino 1896–1930: fakty i dokumenty*. (Vol. 1.) [monograph]. Dim Reklamy. [In Ukrainian].
- Ostashko, T. (1998) Z istorii literaturno-mystetskoho zhyttia v Ukraini za chasiv Tsentralnoi Rady. *Ukrainskyi storychnyi zhurnal*, 3, 24–38. [In Ukrainian].
- Pukha, L. H. (1999). *Kinematohraf i Les Kurbas*. [monograph]. Siiach. [In Ukrainian].
- Rozovyk, D. (2002). *Ukrainske kulturne vidrodzhennia v roky natsionalno-demokratychnoi revoliutsii (1917–1920)*. [monograph]. Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr “Kyivskiy universytet”. [In Ukrainian].
- Rosliak, R. V. (2006). *Kinoosvita v Ukraini (persha tretyna XX stolittia)*. [manual]. PP “EKMO”. [In Ukrainian].
- Stanishevskiy Yu., & Leonenko R. (2009). *Teatr u roky natsionalnykh revoliutsii ta hromadianskoi viiny (1917–1922). Istoriia ukrainskoho teatru: in 3 volumes*. (Vol. 2 (1900–1945)). [kolektyvna monohrafiia]. NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. [In Ukrainian].
- T[ovaryst]vo “Prosvita” imeni Shevchenka... (1918, April 13). *Robitnycha hazeta*. [In Ukrainian].
- Teatralnyi viddil pry Heneralnomu sekretarstvi narodnoi osvity (1917, October 13). *Nova Rada*. [In Ukrainian].
- U nediliu 21 kvitnia... (1918, April 17). *Robitnycha hazeta*. [In Ukrainian].
- Ukrainska Tsentralna Rada: Dokumenty i materialy. U 2 t.* (Vol. 1: 4 March — 9 December 1917). (1996). V. F. Verstiuk (Comp.). NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady i upravlinnia Ukrainy. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Ukrainska Tsentralna Rada: Dokumenty i materialy. U 2 t.* (Vol. 2: 10 December 1917 r. — 29 April 1918). (1997). V. F. Verstiuk (Comp.). NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady i upravlinnia Ukrainy. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- TsDAVO Ukrainy* (a). F. 2201. Op. 2. Spr. 586, Kyiv, Ukraine [In Ukrainian].
- TsDAVO Ukrainy* (b). F. 2201. Op. 4. Spr. 6, Kyiv, Ukraine [In Ukrainian].
- TsDAVO Ukrainy* (c). F. 2201. Op. 5. Spr. 24, Kyiv, Ukraine [In Ukrainian].
- TsDAVO Ukrainy* (d). F. 2457. Op. 1. Spr. 62, Kyiv, Ukraine [In Ukrainian].
- TsDAVO Ukrainy* (e). F. 2581. Op. 1. Spr. 190, Kyiv, Ukraine [In Ukrainian].
- TsDAVO Ukrainy* (f). F. 2581. Op. 1. Spr. 199, Kyiv, Ukraine [In Ukrainian].
- TsDAVO Ukrainy* (g). F. 2581. Op. 1. Spr. 200, Kyiv, Ukraine [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 24.07.2024

Р. В. Росляк

кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна

R. Rosliak

Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Leading Researcher, M. T. Rylskiy Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine

https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.05*

УДК 780.616.432.071.1:130.122](477.54-25)Птушкін(045)

КОНЦЕПТ ДУХОВНОСТІ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ, ЗОКРЕМА ФОРТЕПІАННІЙ, ТВОРЧОСТІ В. ПТУШКІНА: ДО 75-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ МАЙСТРА

А. Ю. Рум'янцева

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
allarum13@gmail.com

A. Rumiantseva

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-9627-1926>

А. Ю. Рум'янцева. Концепт духовності в композиторській, зокрема фортеп'яній, творчості В. Птушкіна: до 75-річного ювілею Майстра

У статті висвітлено специфіку втілення концепту духовності як світоглядного, аксіологічного центру композиторської творчості В. Птушкіна, що закарбовується в діалозі з культурним досвідом людства, апеляціях до знаків Ренесансу, бароко, класицизму, романтизму, жанрових моделей реквієму, хоралу, духовної кантати, concerto grosso, у зверненні до образу Діви Марії як ідеалу буття людства й опозиції піднесеного та земного як полюсів світобачення й буття людини. Глобальне значення концепту духовності та його резонанс зі світоглядними настановами культури межі ХХ–ХХІ ст. у творі для двох фортепіано «Піднесене та земне» відбито: у зіставленні особистісного та загальнолюдського начал; функціональній мобільності п'єси; варіативності виконавських складів; композиційно-структурній аномативності; хронотопічній масштабності; оркестральній звучності; фіналізації в ореолі жанру гімну як віддзеркаленні соборності людства.

Ключові слова: *концепт духовності, фортеп'янна творчість, художня рефлексія.*

A. Rumiantseva. The concept of spirituality in V. Ptushkin's compositional, particularly piano creativity: on the 75th anniversary of the Master

The relevance of the article conditioned by the modern immediacy of the problem of maintenance of spiritual values, by the necessity of the research of regional features of composer's schools and specifics of embodiment of spiritual instructions in V. Ptushkin's compositional, particularly piano creativity, that hasn't got an exhaustive coverage in modern national musicology.

The purpose of the article is to highlight the specifics of the concept of spirituality as the worldview and axiological center of V. Ptushkin's compositional, particularly piano creativity.

The methodology of the article is based on comparative, historical-typological, interpretative method, methods of generalization, stylistic and genre analysis.

The results. The article highlights the concept of spirituality, represented as a concentrated reflection of the humanistic orientation of V. Ptushkin's compositional, particularly piano creativity and a means of affirming spiritual values in a dialogue with the spiritual experience of mankind, appeals to the signs of cultural eras, genre model of the past — requiem, choral, spiritual cantata, concerto grosso, in the reproduction of eternally relevant images and themes — symbols of spirituality, in particular the image of Virgin Mary as the ideal of humanity's existence and the positioning of the sublime and the earthly as the poles of worldview and human existence. It is revealed that the specificity of the embodiment of the concept of spirituality in the work for two pianos "The Sublime and the Earthly" is related to: understanding its significance through the prism of comparing personal and universal principles and allusions to the signs of the Renaissance, Classicism, romanticism; resonance with worldview guidelines of the culture of the border of XX–XXI centuries; functional mobility; the variability of performing teams; compositional and structural abnormality. The global significance of the concept of spirituality is imprinted in the work on the following levels: texture — in large-scale vertical chords, chronotope and dynamics — in powerful orchestral sonority, tonal organization — in the affirmation of major constructions, genre — in the

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

movement from lyrical, individualized elegy to anthem as a reflection of the human unity.

The scientific novelty of the article is due to the substantiation of the concept of spirituality as a worldview basis of V. Ptushkin's work and the study of the peculiarities of its embodiment, in particular in the play «The Sublime and the Earthly».

The practical significance of the article is determined by the possibility of using the results of the study in performing and pedagogical practice.

Keywords: *concept of spirituality, piano creativity, artistic reflection.*

Актуальність теми дослідження. За умов панування тенденцій мультикультуралізму, суб'єктивізації творчого світобачення, синтезу видів мистецтва, а також різноманіття стильових та жанрових орієнтацій зростає значущість дослідження творчих світів видатних митців сучасності, в індивідуальній творчості яких увиразнюються провідні напрями художньої рефлексії. Актуальність статті зумовлюється також зростанням уваги сучасної музикології до проблематики музичної регіоналістики, спрямованої на поглиблене вивчення музичної культури локусів, різноманіття яких забезпечує поліфонічність національної культури. Творчість одного з видатних представників харківської композиторської школи — Володимира Михайловича Птушкіна, — попри затребуваність у художньому просторі, у сучасній музикологічній науці до сьогодні не набула вичерпного висвітлення. Необхідність цього в річницю ювілею митця детермінується притаманним його творчій спадщині декларативним утвердженням вічної значущості духовності людства, що особливо актуально за сучасних соціокультурних реалій.

Постановка проблеми. Творчий світ В. Птушкіна, «...твори якого існують у полі музичного дискурсу, постійно набуваючи додаткових смислових рівнів» (П'ятницька-Позднякова, 2019, с. 25), є одним із найбільш репрезентативних утілень духовності, що єднає художні часи та простори. Демонструючи «метадіалог з різними стильовими тенденціями» (там само, с. 25), театральність мислення та яскраву характерність образів, індивідуалізацію трактування жанрових моделей та інноваційність музичної мови,

творчість композитора (представлена в різноманітті жанрів) характеризується світоглядною опорою на вищі духовні цінності загальнолюдського масштабу, концентрованим утіленням яких слугує аксіологічний лейтмотив особистісної художньої рефлексії — концепт духовності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволив, з одного боку, виявити тенденцію до всестороннього вивчення творчості В. Птушкіна в жанровому різноманітті (у дослідженнях О. Садовнікової, С. Соколової (2011), І. Жуковської). З іншого, не менш важливою є репрезентована крізь різні призми музикологічного осягнення тенденція дослідження широкого кола окремих питань, пов'язаних із творчістю видатного митця. Так, до осмислення статусу тембру в контексті жанру транскрипції у творчості Майстра звертається М. Борисенко; семантичний світ, палітру засобів виражальності фортепіанного циклу «По сторінках "Дитячого альбому"» досліджено в розвідках І. П'ятницької-Позднякової, С. Глушкової та С. Пужай; особливості інтерпретування виражальних конструктів і жанрових моделей бароко в п'єсі «Згадуючи Великого Вівальді» розкриває І. П'ятницька-Позднякова (2016); специфіку фортепіанної ансамблевої музики визначив колектив науковців у складі Т. Гердової, В. Метлицької та Є. Черняк (2019), образні та жанрові параметри фортепіанної сюїти «Театральний калейдоскоп» висвітлили Т. Гердова й В. Митлицька (Herdova & Mitlytska, 2019), семантичні, композиційно-структурні параметри жанру інструментального концерту у творчості митця виявлено Г. Савченко (2018).

Концептуальний вимір творчості видатного композитора не є вичерпно опанованим у національній музикологічній думці, проте прецеденти порушення цієї проблемної сфери К. Підпориною (2023) (окреслює особливості втілення концепту-символу «талісман» у творчості митця), І. Седюком (2017) (обґрунтовує специфіку ігрової логіки (концепту гри) у фортепіанній творчості В. Птушкіна) та Ю. Івановою (2023) (зосереджує увагу на виявленні семантичного світу кантати «Salve Regina») демонструють формування нового дослідницького вектора, покликаного сформувати багатовимірне уявлення

щодо творчості Майстра в складних культуро-творчих процесах сьогодення.

Мета статті — висвітлити специфіку концепту духовності як світоглядного та аксіологічного центру композиторської, зокрема фортепіанної, творчості В. Птушкіна.

Виклад основного матеріалу дослідження. Характеризуючи складні і певним чином суперечливі пошуки сучасними митцями нових фундаментальних змістових та виражальних концептів — концентратів художнього світобачення, — А. Кравченко зазначає, що полістилістичність, «сценарність, драматургічність музичного мислення, а також суміщення техніко-композиційних та семіотико-виражальних засобів різних видів мистецтв обумовлюють появу багатовимірних текстів з “нарощеним семіотичним та семантичним потенціалом, що повсякчас веде до розширення обр’їв музичного простору”» (Кравченко, 2020, с. 300). Обр’ї тако-го розширення ніби розчиняються в інтертекстуальному художньому просторі сучасності, окреслюючись в індивідуальних творчих світах концептуальними, змістовими та виражальними пріоритетами митців. У творчому світі В. Птушкіна, «пронизаного ідеєю гуманізму» (Савченко, 2018, с. 80), змістотворного значення набула сконцентрована в концепті духовності декларація значущості духовних цінностей та духовного досвіду людства.

На вербальному рівні це виявляється у зверненні до тематики гармонії, світла — до поезії Данте Аліґ’єрі в кантаті «В ім’я пані Любові», до поезій Мікеланджело, П. де Ронсара, Л. де Веґи, Ремі Белло в кантаті «Весняні пасторалі». Своєрідним утіленням концепту духовності є також творча інтерпретація-стилізація класицистичної спадщини («Згадуючи Великого Вівальді», «Пожартуємо з Бетховеном», «Присвята Перселлу» тощо). Слід зацентувати, що цитування, стилізація, алюзія загалом є характерними особливостями постмодерного художнього мислення, чинниками формування іронічно-пародійного, гротескового «образу» минулого, критичного переосмислення аксіологічних орієнтацій людства. На відміну від численних ціннісних ревізій (доведених до абсолюту, зокрема, в «Привіт, М. К., або трьохСучасна соНарна

Н’орма» В. Рунчака), поширених у художньому просторі межі ХХ–ХХІ ст., апеляція В. Птушкіна до культурної спадщини осяяна невимовним пієтетом. Митець, безпосередньо не цитуючи, апелює до культурної пам’яті на рівні знаків. Так, у п’єсі «Згадуючи Великого Вівальді» це виявляється у зверненні до типової для бароко репрезентації теми в різних регістрах, регістрової «луни», а також до «характерних барокових прийомів мелодичного розгортання різних видів фігурацій з елементами прихованої поліфонії» (Пятницька-Позднякова, 2016, с. 149).

З іншого боку, у творчості композитора на рівні жанрових моделей відчувається тяжіння до усталених у слухачській перцепції знаків духовності. Зокрема, у п’єсі «Згадуючи Великого Вівальді» та в інструментальних концертах утіленням культурної пам’яті — духовності — слугує апеляція до жанрової моделі *concerto grosso*. Найбільш виразного втілення на жанровому рівні концепт духовності набуває у творчості композитора в інтерпретаціях жанрових знаків сакральної традиції. Так, у 2-й ч. Сонати для скрипки та фортепіано наявні ознаки хоралу, в «Українському реквіємі» (на сл. С. Сапеляка) національна інтерпретація середньовічного атрибута духовної сфери (у частині «Вірую») набуває «широкого гуманістичного сенсу — це віра в очищення, у духовний розквіт народу» (Садовнікова & Соколова, 2011, с. 17).

Звернення В. Птушкіна до жанрової моделі духовної кантати також є віддзеркаленням концепту духовності, що підтверджує тенденцію відродження жанрових маркерів сакральної традиції та увагу до канонічних текстів у творчості українських композиторів (М. Скорика, В. Сильвестрова, Є. Станковича, О. Щетинського, О. Козаренка, Г. Гаврилець, І. Щербакова, Л. Дичко, В. Степурка).

Створена для дитячого хору та симфонічного оркестру “*Salve Regina*” (на латинський текст) В. Птушкіна має концептуальною основою багатовікову «маріанську» традицію, що «незмінно постає як носій головуючих основ людської духовності і ідеалу» (Іванова, 2023, с. 90). Образ Діви Марії стає для митця за сучасних умов перерформатуванням світоглядної картини світу, «згорненим» символом духовності, репрезен-

тацією в контексті художньої рефлексії, тим ідеалом, який здатний скерувати духовне буття людства; призмою, крізь яку «відображені різні етапи духовного шляху людини до пізнання Бога. Кожна частина кантати є музичним відтворенням певного періоду її духовного життя: народження — страждання — відчай — протест — просвітлення — відродження» (там само, с. 87–88).

У фортепіанній творчості митця концепт духовності також набув свого втілення, і особливо місце в цьому контексті посідає «Піднесене та земне» — твір, який концентрує світоглядні настанови культури на зламі тисячоліть і водночас сутнісні ознаки творчого світу композитора. Насамперед специфічним є «мобільний» жанровий фундамент твору та його виконавське «призначення». «Піднесене та земне» позиціюється як програмна п'єса, яка асоціюється з художнім простором романтизму. Твір позбавлений жанрової унормованості й позначений відповідною до суб'єктивізації художнього світобачення свободою в трактуванні жанрових традицій.

Узагальнена програма твору «відсилає» до феномену «піднесеного» — однієї із найскладніших ознак емоційно-почуттєвого модусу осягнення світу, у якому поєднуються релігійний, аксіологічний та соціальний виміри духовного буття людства (Анучина та ін., 2020, 2022, с. 41). Водночас апеляція до піднесеного в його концептуальному сакральному забарвленні слугує відбиттям однієї із духовних констант національної культури — інтровертності, релігійності. У цьому контексті не можна не погодитися з О. Береговою, на думку якої «один із найсильніших кодів української ментальності — інтровертивний (тобто світоглядне настановлення, орієнтоване на внутрішній світ людини та рефлексію) — зберігав у національній пам'яті модуси релігійності, якими, власне, цей код і був сформований» (Берегова, 2013, с. 141).

Із жанровою свободою твору резонує і його виконавська «лабільність» — первинно створений для ансамблю скрипалів і фортепіано, твір набув поширення у виконавській практиці в сольному варіанті та версії для двох фортепіано. Зазначимо, що такий рівень свободи виконавської реалізації при униканні митцем

органологічного, у деяких випадках епатажного експерименталізму (як у творчості В. Зубицького, В. Рунчака, А. Томльонової, К. Цепколенко, С. Пілютикова, А. Загайкевич, С. Зажитька, Л. Самодаєвої та ін.) віддзеркалює відзначені А. Кравченко «процеси трансформації органічності структури ансамблевих жанрів, що призводить до появи релятивно-константних моделей камерно-інструментального ансамблю» (Кравченко, 2020, с. 138) та потенційно вможливає подальші трансформації виконавського складу, відбиваючи плюралістичні світоглядні настанови культури зламу епох.

Із мобільністю складу співвідносна і потенційна «локусна» мобільність твору, який «вписується» в різні художні простори — як концертний (у самостійному статусі), так і музично-драматичний — варіант для двох фортепіано, первинно створений В. Птушкіним як музичне тло заключної сцени вистави «Королівські ігри». Потенційна театральність загалом є однією з атрибутивних ознак фортепіанної творчості композитора. На думку Т. Гердової, В. Метлицької та Є. Черняк, фортепіанні цикли «Міщанин у дворянстві», «Віндзорські пустухи», «Гулівер», «Театральний калейдоскоп» поєднує «стремління до театральності дійства, сценічна яскравість і рельєфна випуклість музичних образів, зоровий ряд як необхідний компонент музичної драматургії» (Гердова та ін., 2019, с. 64). І. Седюк акцентує, що засобами втілення ігрової логіки, як маркера жанрової моделі фортепіанного дуету у творчості Майстра, є «використання поліфонічної техніки як засобу створення діалогічної ситуації різного роду, поліфункціональна трактовка партій, залучення структур “питання-відповідь”, визначна роль інтонаційно-ритмічних і фактурних комплексів, активізація просторових уявлень, жанрові посилання тощо» (Седюк, 2017, с. 254).

Безпосередня асоціація програмної назви твору із романами «Піднесене та земне» Д. Вейса, присвяченого життєвому шляху В. А. Моцарта, та «Агонія та екстаз» І. Стоуна, присвяченого життєвому шляху Мікеланджело, створює інтертекстуальний простір, у якому твір В. Птушкіна постає як один із ракурсів художньої рефлексії щодо буття митця в ціннісних орієнтирах

культури епохи. «Відсилання» на культурні конструкти епохи Відродження та Нового часу стають знаками утвердження вічності й безупинності духовних пошуків особистості.

Спрямованість цих пошуків фактично наявно відбита у творі на рівні композиційно-структурної, хромотопічної та тональної організації, фактури й динаміки. У композиційно-структурній «схемі» складність віднайдення людиною духовних опор та осмислення загальнолюдської й особистісної значущості концепту духовності віддзеркалюється в специфічному накладанні ознак тричастинності, варіаційності, поємності та одночастинної композиції «крещендуючого типу» (Седюк, 2017, с. 252), аномативність якого резонує із романтичною суб'єктивізацією творчого світобачення.

Тричастинність виявляється в «крупному плані» композиції, поділеної на контрастуючі 1 та 2 розділи та взаємопов'язані загальною піднесеністю 2 та 3 розділи, що водночас із наскрізним розвитком тематизму в них надає композиції ознак поємності. Перший розділ, демонструючи значущість варіаційного розвитку, становить безпосереднє зіставлення-опозицію духовних конструктів: земного (представленого basso ostinato в гранично низькому регістрі) та духовно-пошукового, репрезентованого вокальною за суттю інтоною, низхідний рух повторень якої асоціюється з риторичною фігурою catabasis (сходження з небес). Складні хромотопічні вектори музичного мислення реалізовані в діалогічності «реплік» проведень домінантних інтоном, що створюють бароковий ефект «луни», а також у максимальній фактурній і просторовій диференціації музичних утілень духовних конструктів та їх зустрічному русі. Тональна ускладненість, хроматизація цього руху майже наочно віддзеркалює болісність духовних пошуків особистості. Проте фактурне ущільнення (поступова заміна мелодійної лінеарності домінуванням мажорних акордових вертикалей) на тлі динамічного наростання стає таким само візуально виявленим утвердженням концепту духовності.

Елегійна забарвленість 1-го розділу, суголосна інтровертній, суб'єктивній спрямованості пошуків духовних опор, поступається місцем гімнічному, екстравертному, загальнолюдському

декларуванню концепту духовності. На інтонаційному рівні його втіленням слугує панування діатонічних висхідних інтоном — алюзій риторичної фігури anabasis, на тональному — утвердження мажору, на динамічному — поступове, невпинне нарощення динамічної напруженості, на фактурному — використання всіх регістрів інструмента.

Фінальний розділ «Піднесеного та земного» є фактично оркестральною кодою, у якій панує концепт духовності. На хромотопічному рівні це закарбовує ефект всеохопного звучання, масштабність якого відповідає загальнолюдській перманентній значущості високої духовності. Вторгнення в урочисто-піднесену декларацію духовності інтоном 1-го розділу стає інтонаційною аркою, яка скріплює крайні розділи твору та наповнює репрезентацію концепту духовності митцем перманентною актуальністю й особистісною рефлексією.

Висновки. У рік забарвленого сумом 75-річного ювілею Володимира Михайловича Птушкіна актуалізується аксіологічний аспект його композиторської, зокрема фортепіанної, творчості, підґрунтям якої є сконцентровані в концепті духовності атрибутивні елементи творчого світу Майстра — гуманістична спрямованість, утвердження загальнолюдських духовних цінностей. Діалогізуючи з духовним досвідом людства епох Ренесансу, бароко, класицизму, видатний композитор у складних перипетіях духовних пошуків на зламі тисячоліть звертається до культурної пам'яті, апелюючи до знаків жанрових моделей минулого — реквієму, хоралу, духовної кантати, concerto grosso, до вічно актуальних образів і тем — символів духовності, зокрема образу Діви Марії як ідеалу буття людства, до завжди значущих бінарних опозицій — піднесеного й земного як полюсів світобачення та буття людини.

Значущість концепту духовності у творі для двох фортепіано «Піднесене та земне» репрезентована крізь призму зіставлення особистісного — інтровертного та загальнолюдського — екстравертного начал, що віддзеркалюється на всіх рівнях організації музичного цілого. На композиційно-структурному рівні діалог епох як сфера буття концепту духовності виявляється в

анормативному поєднанні ознак тричастинності, варіаційності, поємності та одночастинної композиції «крещендуючого типу», що резонує із романтичною суб'єктивізацією творчого світобачення, на інтонаційному — в алузіях барокових риторичних фігур. Утвердження позачасової та загальнолюдської значущості концепту духовності відбито також на фактурному рівні, а саме в заміні лінеарності масштабними акордовими побудовами; на хронотопічному рівні — в ущільненні, реєстровій масштабності звучання,

розростанні до оркестральної всеохопності; на тональному — в утвердженні просвітлених мажорних побудов, на динамічному — у невинному утвердженні високого динамічного тону, на жанровому — у русі від ліричної, індивідуалізованої елегії до гімну як символу соборності людства.

Перспективи подальших досліджень полягають у дослідженні специфіки втілення концепту духовності у фортепіанних циклах В. Птушкіна.

Список посилань

- Анучина, Л. В., Пивоварова, В. М., & Уманець, О. В. (2022). *Естетика*. Право.
- Берегова, О. (2013). *Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть: Монографія*. Інститут культурології НАН України.
- Гердова, Т., Мітлицька, В., & Черняк, Є. (2019). Фортепіанна ансамблева музика В. Птушкіна як предмет вивчення на факультетах мистецько-педагогічного спрямування. *Молодь і ринок*, 7(174), 62–66. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.176056>
- Іванова, Ю. (2023). Образ Богородиці в кантаті В. Птушкіна “Salve Regina”. *Аспекти історичного музикознавства*, XXX, 87–104. <https://doi.org/10.34064/khnum2-30.05>
- Кравченко, А. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX — початку XXI століть (семіологічний аналіз): Монографія*. НАКККіМ.
- Підпоринова, К. В. (2023) Мистецькі талісмани Харкова: символи і рефлексії. Пам'яті Тетяни Веркіної та Володимира Птушкіна. *Аспекти історичного музикознавства*, XXX, 7–29. <https://doi.org/10.34064/khnum2-3001>
- П'ятницька-Позднякова, І. (2019). Аналіз змістових структур музичних текстів в аспекті смислоутворення. *Студії мистецтвознавчі*, 3–4, 16–27.
- П'ятницька-Позднякова, І. (2016). Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики бароко у творах сучасних композиторів (на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді»). В Л. В. Русакова (Ред.-упоряд.), *Аспекти історичного музикознавства — VII: Бароківі шифри світового мистецтва: збірник наукових статей* (сс. 144–151). Видавництво ТОВ «С. А. М.».
- Садовнікова, О., & Соколова, С. (2011). *Володимир Михайлович Птушкін*. Видавництво ТОВ «С. А. М.».
- Савченко, Г. (2018). Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 79–83.
- Седюк, І. (2017). Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, II (9), 250–255.
- Herdova, T., & Mitlytska, V. (2019). Features of Dramaturgy of Ptushkin's Piano Suite “Theater Kaleidoscope”. *Journal of History Culture and Art Research*, 8 (3), 306–316. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i3.2021>

References

- Anuchyna, L. V., Pyvovarova, V. M., & Umanets, O. V. (2022). *Aesthetic*. Pravo. [In Ukrainian].
- Berehova, O. (2013). *Integrative processes in musical culture of Ukraine of the XX–XXI centuries: a Monograph*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Herdova, T., Mitlytska, V., & Cherniak, Ye. (2019). Piano and ensemble music by V. Ptushkin as a subject of study in art pedagogical faculties. *Molod i rynok*, 7(174), 62–66. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.176056>
- Ivanova, Yu. (2023). The image of Virgin Mary in V. Ptushkin's cantata “Salve regina”. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, XXX, 87–104. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.34064/khnum2-3005>
- Kravchenko, A. (2020). *Chamber and instrumental art of Ukraine at the end of the XX — beginning of the XXI centuries: a Monograph*. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [In Ukrainian].

- Pidporynova, K. (2023). Art “talismans” of Kharkiv: symbols and thoughts. In memory of Tetiana Verkina and Volodymyr Ptushkin. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, XXX, 7–29. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.34064/khnum2-3001>
- Piatnytska-Pozdniakova, I. (2019). Analysis of Semantic Structures of Pieces of Music from the Aspect of Content Formation. *Studii mystetstvoznachchi*, 3–4, 16–27. [In Ukrainian].
- Piatnytska-Pozdniakova, I. (2016). Interpretation of intonation-lexical layers of music of baroque in works of modern composers (in the example of concerto play by Volodymyr Ptushkin “Remembering of Grate Vivaldi”. In L. V. Rusakova (Ed.-Comp.), *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva — VII: Barokovi shyfry svitovoho mystetstva: collection of scientific works* (pp. 144–151). Vydavnytstvo TOV “S. A. M.” [In Ukrainian].
- Sadovnikova, O., & Sokolova, S. (2011). *Volodymyr Mykhailovych Ptushkin*. Vydavnytstvo TOV “S. A. M.” [In Ukrainian].
- Savchenko, H. (2018). Instrumental concert genre in the work of Volodymyr Mykhailovych Ptushkin. *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 1, 79–83. [In Ukrainian].
- Sediuk, I. (2019). Game Logic in Piano Duet by V. Ptushkin. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, II (9), 250–255. [in Ukrainian].
- Herdova, T., & Mitlytska, V. (2019). Features of Dramaturgy of Ptushkin’s Piano Suite “Theater Kaleidoscope”. *Journal of History Culture and Art Research*, 8 (3), 306–316. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i3.2021>

Надійшла до редколегії 26.06.2024

A. Ю. Рум’янцева

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

A. Rumiantseva

Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor of the Piano Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

BLUES TRADITIONS OF GUITAR PERFORMANCE IN MODERN SCIENTIFIC IDEA

Qin ShengYang

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
qsy950810@icloud.com

Цінь Шенянь

Харківська державна академія культури, Харків, Україна
<https://orcid.org/0009-0004-4461-3586>

Qin ShengYang. Blues Traditions of Guitar Performance in Modern Scientific Idea

The relevance of the article. Blues has always been and is still one of the most popular areas of non-academic art in the period from the end of the XIX century. However, after the Second World War, the blues tradition began to be actively assimilated against the background of other stylistic trends and subcultures. In this regard, the interest of modern scientists in blues specificity, which has become an important component of many modern musical phenomena, not only increased, but also expanded the perspectives of research. Starting from the second half of the XX century, blues traditions gained rapid development due to the technical revolution in the field of guitar performance. The invention of the electric guitar directed performers to the formation of a new way of thinking, a new performance technique, and new ways of self-expression. Such directions as rhythm and blues, blues rock, rock and roll absorbed a whole array of blues traditions, which in combination with other trends of musical culture formed the image of modern non-classical guitar performance. These processes have not yet received proper scientific development, although the number of scientific publications on the blues is very extensive.

The purpose of the study is to form a systematic view of the modern historiography of blues guitar performance research.

The methodology. The main method is the source and textological analysis of existing publications; method of systematic analysis, which allows to classify existing sources according to their nature, direction and subject of study; a comparative method involved in comparing the views of different scientists on the same issues.

The results. Contemporary (starting from around 1980) scientific publications on blues traditions of guitar performance were analyzed. It was determined that a number of aspects of modern performance are in the initial stage of development, a significant number of works are devoted to the early stage of the development of blues, mostly the material of scientific research is not musical material, but interviews, historical essays, etc.

The scientific novelty. The leading scientific works of the late XX and early XIX centuries are systematized and characterized regarding blues guitar performance, the “white spots” in its study are outlined, the main directions of scientific research are determined.

The practical significance. The materials of the article can be used for the further study of issues of the development of the blues tradition of guitar performance, as well as in music history courses and disciplines taught to students of the pop and jazz specialty.

Conclusions. Several leading aspects of art-historical studies of the blues tradition in guitar performance are highlighted:

- historical and genetic;
- sociocultural;
- practical and technological.

An important conclusion is the definition of blues as a musical universal, which provides a certain way of thinking and its artistic reflection in music, not fixed exclusively in the purely blues direction of guitar art.

Keywords: *music art, blues, guitar performance, blues tradition, historiography.*

Цінь Шенянь. Блюзові традиції гітарного виконавства в науковій думці сучасності

Починаючи з другої половини XX ст., блюзові традиції гітарного виконавства набули стрімкого розвитку, зумовленого, зокрема, технічною революцією. У статті здійснено спробу сформувати системне уявлення про сучасну історіографію досліджень блюзового напрямку гітарного виконавства. За допомогою джерелознавчого та текстологічного методів здійснено аналіз існуючих публікацій. Найвні джерела класифіковані за їхнім спрямуванням та предметом вивчення. Компаративний метод залучений для порівняння поглядів різних науковців на однакові питання. Визначено: немало аспектів сучасного виконавства перебуває в початковій стадії розробленості; значна кількість праць присвячена ранньому етапу розвитку блюзу; матеріалом наукових розвідок здебільшого є не музичний матеріал, а інтерв'ю, історичні есе та ін. Систематизовано та охарактеризовано провідні наукові праці кінця XX — початку

XIX ст. щодо блюзового гітарного виконавства, окреслено «білі плями» в його вивченні, визначено основні напрями наукових розвідок.

Ключові слова: музичне мистецтво, блюз, гітарне виконавство, блюзові традиції, історіографія.

The relevance of the research topic. Blues as a phenomenon of musical culture is a unique example of stylistic immortality. This is manifested simultaneously in two aspects: on the one hand, similar to classical musical samples, blues works have considerable popularity in their almost original form, on the other hand — during its existence, blues has shown such wide possibilities for assimilation in various cultural paradigms that it is difficult now to find a musical style that would not have been influenced by the blues, and to which the blues would not be tangential in one way or another. Thus, musical practice constantly turns to blues compositions and performance tools, therefore it needs a corresponding scientific and methodical foundation.

Problem statement. Studies of the blues direction of guitar performance mostly have a scattered, local character both in the geographical and in the “aspect” sense, so the layer of scientific literature on this subject needs analysis and systematization. For Ukrainian musicology, the currently available access to the American and European scientific literature bases is important, which opens up opportunities to correlate the domestic research experience with the world one.

The purpose of the article — is to form a systematic view of the modern historiography of blues guitar performance research.

Presentation of the main research material. Blues and guitar performance are so closely related that it is difficult to differentiate what exactly has primacy and priority in the historical and cultural process: did blues from the very beginning of its existence influence guitar performance or, on the contrary, did guitar performance influence blues style? It just so happened that the specifics of the guitar as a musical instrument and blues stylistics from the very beginning achieved the most

harmonious symbiosis, which contributed to their further interpenetration. As P. Hordiienko aptly notes in his article, “The bluesy style of performance gave rise to new technical approaches of playing the guitar (band, slide, etc.), which became the basis of the guitar school of jazz, and later rock music. Having made its way from blues to jazz-rock, the guitar not only did not exhaust its possibilities, but, on the contrary, won leadership in many new directions of jazz” (Hordiienko, 2008, p. 186). There is only one thing to disagree with the author — this property of the blues guitar applies not only to jazz. Its echoes can be heard in most contemporary styles, from pop music to works of the academic tradition.

Blues performance, which at the turn of the XIX and XX centuries had a defined stream with bright specifics (Chicago blues, delta blues, etc.), gradually “dispersed” among numerous types and subspecies of musical art of the XX century, reaching a state of diffuse existence by its end. This is expressed, first of all, in the disappearance of purely blues artists. Those we consider the masters of the guitar blues themselves deny belonging exclusively to this tradition. Most of them work in different styles and genres, using both their technical thesaurus borrowed from blues practice and the corresponding elements of rhythm and harmony. In such conditions, the study of blues guitar performance is a very complex and specific task, which is naturally reflected in the colorful variety of scientific investigations of recent decades.

In his article, Paul Oliver (Oliver, 1983) notes that scientific studies of the blues began with folkloristic investigations of the beginning of the XX century, as well as biographical and autobiographical essays on outstanding performers. He dates the active phase of blues research to approximately the 1960s, when it was first proposed to consider it as an independent musical direction¹.

P. Oliver defines several areas of blues study: general-historical², regional³, textological⁴, as well as sociological and ethnomusicological.

He also mentions several works that examine the blues in the general context of American multi-ethnic culture. At the same time, a large number

1 Samuel Charters, *The Country Blues*, (New York, 1959); Paul Oliver, *Blues Fell This Morning* (London, 1960).

2 Paul Oliver, *The Story of the Blues* (London, 1969); Giles Oakley, *The Devil's Music* (London, 1976).

3 Bruce Bastin, *Crying for the Carolines* (London, 1970); Robert Palmer, *Deep Blues* (New York, 1982); Bengt Olsson, *The Memphis Blues and Jug Bands* (London, 1970); John Broven, *Walking to New Orleans* (Bexhill-on-Sea, 1974); Mike Rowe, *Chicago Breakdown* (London, 1973).

4 Paul Oliver, *Screening the Blues* (London, 1968); Harry Oster, *Living Country Blues*, (Detroit, 1969); Samuel Charters, *The Poetry of the Blues* (New York, 1963); Paul Garon, *Blues and the Poetic Spirit* (London, 1975).

of blues magazines were published, which were supposed to satisfy the needs of interested fans of certain musicians. In Great Britain, the magazine “Blues Unlimited” had been being published for more than twenty years, the American edition of “Living Blues” — for more than fourteen years. Blues magazines were regularly published in many European countries, as well as Australia and even Japan. They mainly published interviews, reports, reviews of phonographic records, etc.

Analyzing the degree of blues research in 1983, Paul Oliver notes that “...blues research to date has had its limitations and a lack of any coordination of research enterprise has meant that there are considerable lacunae even in the areas which have been most thoroughly examined...” (Oliver, 1983, p. 378). He also emphasizes the superiority of amateur research over scientific one: “It is a field to which few professional skills have been brought, and the disregard of the subject for half a century by the musicological, or for that matter, ethnomusicological and folkloristic establishments, has meant that blues research has remained deficient in many respects. Were it not for the amateurs — using the term in the best and literal sense — there would have been little research at all...” (ibid., p. 380).

The first studies of the blues were mainly devoted to singing and singers. However, the publications were mostly devoted to the facts of the musicians’ careers, rather than the nature of their songs, the relationship of the texts, the style of performance, the peculiarities of the musical structure, etc.

According to Oliver, until the 1980s only three works had been published in which the blues is considered from a musicological point of view: John Fahey’s study of Charley Patton’s works, “Early Downhome Blues” by Jeff Todd Titon and “Big Road Blues” by David Evans. These books contained, among other things, a comparison of the transcriptions made by the authors, showing differences in the perception of pitch, metronomic time marking, tonal plan, and differences in the ways of expressing microtonal variations, strokes, and bends.

By the way, the lack of a systematic approach to the study of the blues was emphasized even earlier by Charles Keil: “for the most part, however, musicologists go one way, anthropologists another,

and critics continue to tell us what they like and what they don’t” (Keil, 1966, p. 59). He imagined the general directions of the study of musical style (and blues in particular) as syntactic, practical, semantic, kinetic and genetic. Although we do not agree with the sequence of presentation of these aspects by Keil, we note that they are completely logical and methodologically justified.

Today, these five aspects are only partially covered by musicology. The syntactic and semantic direction of the study of blues is realized, rather, in the field of literature through the analysis of traditional blues texts, their semantics, symbolism, mythology, etc.

The genetic direction is represented by historical works of various scales, among which it is worth noting the article “The Blues and the Veil” by Nick Bromell (Bromell, 2000). The author raises the racial issue, which sounds in and around blues art as a through-and-through theme. After the abolition of slavery, African Americans could not find a place for themselves in the American community. “On the one hand they were «free at last», and compared to their experience of three hundred years of slavery this new condition looked and felt like a new ontology, a new way of being in the world. On the other hand, for many former slaves, life actually worsened after 1865. Formally invited to join as citizens the nation that had enslaved them, many African Americans found themselves more cut off from white Americans than ever before” (ibid., p. 195). African Americans seemed to be behind a veil that demanded a cultural form. “That form was the blues. The historical condition of the veil found expressive form in the blues” (ibid., p. 197). In addition, in the above-mentioned article, Bromel defined the ability of blues to overcome international and geographical borders.

Both topics are developed in a collection of essays by a group of American authors (Bakriges et al., 2007). It explores the flow of African American music and musicians across the Atlantic to Europe from the time of slavery to the XX century, and their influence on European music.

Topics related to the racial origins of the blues are also addressed by Adam Gussow in his eloquently titled “Whose blues?” (Gussow, 2020). He tries to deal with the antagonistic positions of researchers regarding “black bluesism” (Gussow’s term) and

the understanding of blues as an inter-ethnic and transnational phenomenon.

It can be considered that this turn of the historical study of the blues is significant for modern art studies, because racial issues in this context are complex and were previously discussed with much less acuteness.

The practical aspect of blues research is revealed through numerous memories and reflections of both blues musicians themselves and their heirs, as well as people who had a direct relationship with this field — producers, sound engineers, journalists, etc.

A large layer of significant works on blues music is literature in the genre of interview. Jas Obrecht's book "Early Blues: The First Stars of Blues Guitar" (Obrecht, 2015), unlike his previous monographs devoted to such outstanding guitarists as Muddy Waters, John Lee Hooker, BB King, introduces readers to nine representatives of the post-war generation: Sylvester Barnabee "Pat" Weaver, who became the first recorded blues guitarist; Papa Charlie Jackson, the first commercially successful blues artist; Blind Lemon Jefferson, the founder of country blues; Blind Blake, "the king of ragtime guitar"; Blind Willie McTell, who has worked in almost every genre of roots music; gospel-blues singer Blind Willie Johnson, an unsurpassed master of the slide guitar; Lonnie Johnson, the most influential guitarist of the 1920s, who made many blues recordings; Mississippi John Hurt, whose fingerstyle and folk repertoire influenced the further development of the blues in the 1960s; Tampa Red, the "guitar wizard", the most prolific performer of the era considered by Obrecht and a key figure in the development of the post-war blues style. An important fact is the presentation of these personalities in one book, which emphasizes the importance of guitar performance at this time. The materials include interviews with such prominent blues figures and blues-influenced guitarists as BB King, John Lee Hooker, Ry Cooder, Stefan Grossman, and others. They provide not only commentary on style, but also their personal reactions to these early guitar heroes and how they influenced blues, country, jazz, folk, and rock music throughout the XX century.

A large selection of interviews with blues artists was published by the University of Illinois in 2015

(Russell, 2015). Among the heroes are guitarists Juke Boy Bonner, Albert Collins, Freddie King, Louis Myers, Baby Boy Warren and others. A book by Steve Cushing (Cushing, 2018) was created in a similar style, but the interviews in it do not belong to performers, but to historians, producers and blues researchers, including Paul Oliver, already mentioned in this article, as well as Samuel Charters, David Evans and others. Of course, such materials reveal many interesting facts about the contemporary life of blues performers, owners of record companies.

In 2017, the University of Michigan published a book by Andrew Kellett, "The British Blues Network: Adoption, Emulation, and Creativity" (Kellett, 2017), devoted to the processes of assimilation of African American blues music by young British performers in the 1950s and 1960s. Kellett believes that that it was these processes that formed the most popular artists of the time — The Rolling Stones, The Yardbirds, Eric Clapton and Led Zeppelin. The author argues for three related components of the creative process — experimentation, refiliation and addition. That is, during the experiments, the musicians assimilated the experience of their predecessors, supplementing it to a certain extent. Also, Kellett with some irony notes that they assimilated not only blues traditions, but also various psychotropic chemicals that had to "expand thinking".

In the same year, the same publishing house published a book by Jonathan Wipplinger, "The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany" (Wipplinger, 2017), dedicated to jazz and its influence on German society in the 1920s. In the sixth chapter of his work, the author analyzes the role of blues in the development of the diasporic musical culture of that time, reflects on the cultural level about the general processes of its development and the subsequent temporary "death" of German jazz after the emergence of Nazi political power.

Many important details are contained in works dedicated to the personalities of prominent blues musicians Charley Patton (Sacré, 2018) and Michael Bloomfield (Dann, 2021).

Among the materials of Ukrainian researchers devoted to the history of blues, the article by I. Koliada and Yu. Kononchuk, which examines

the issue of the emergence and interpenetration of blues and jazz art, attracts attention. In particular, the authors note: “Researchers of the history of the development of jazz consider the blues musical genre from two positions: 1) blues is a predecessor that grew jazz and influenced the peculiarities of its development as a younger musical genre (the period of formation of blues is the last quarter of the XIX century — the first decade of the XX century, and jazz — the 1910-1920s); 2) blues is considered as a primitive predecessor of the jazz style, the peculiarity of which is proximity to the original sounds and motifs of African musical culture. Only starting from 1950, there was a rethinking of the existing approach, when blues began to be recognized as an original musical genre, the origin and development of which is independent and independent from the development of jazz itself» (Koliada & Kononchuk, 2016).

The kinetic aspect of blues art declared (or demanded?) by Charles Keil has also found its realization in modern science. Andrew Cohen’s very interesting study “The Hands of Blues Guitarists” (1996) is devoted to issues of hand position and playing technique of blues performers. Through professional observations and systematization of various approaches, the author comes to the conclusion that hand posture features not only marked regional specificity, but also determine the intonation and expressive palette of music. He claims that “...there was regional clustering to the ways that African American folk and blues guitar players from the early part of this century held their picking hands and that these postures facilitated certain musical patterns while inhibiting others. The player’s picking hand posture therefore serves as an important determinant of the elusive quality called «style». If there is such a thing as regional style, we should see it expressed in visual images showing how different players held their hands...” (Cohen, 1996, p. 455). However, then the author reflects: “Whether small changes in playing posture result in changes in playing style or regional preferences for a particular rhythmic background ultimately result in regional postural differences is a chicken-and-egg sort of question” (ibid., p. 464).

Partly, the issue of blues performance has been considered by researchers of general processes in

guitar performance. For example, F. Bernat in his dissertation work (Bernat, 2019) devotes an entire section to new trends in this field, which in the XX and early XXI centuries. manifested, including through the influence of folk, popular, jazz and rock music. By the way, the scientist notes that the following characteristic features are present in jazz guitar music: performance technique borrowed from the blues (mode and intonation system, glissando, playing notes with an unfixed pitch), rhythmic organization (syncopated rhythm, uneven distribution of durations in bars)” (ibid., p. 84), as well as the principles of sound production inherent in the work of African American musicians of the beginning of the XX century (ibid., p. 85).

The work of F. Bernat also contains a concise analysis of the work of such guitarists as John McLaughlin, Eric Clapton, Jimmy Page, Frank Zappa. Despite the fact that none of them actually worked in the field of purely blues performance, the scientist notes the significant influence on them of the musicians-predecessors of the blues direction, a certain continuity of technical and compositional techniques. The author refers to the musicians’ own declarations, which confirm, for example, that J. McLaughlin, along with the influence of Indian music, jazz and flamenco, recognized the deep influence on his work of blues practice in particular, and J. Page, listening to the recordings of blues masters since childhood, in his creativity actively uses blues intonations and playing principles (Bernat, 2019, p. 93).

Investigating the work of E. Clapton, F. Bernat determines that he “has a subtle sense of blues improvisation, and his guitar solos contain a combination of passages built from uneven rhythmic patterns...” (Bernat, 2019, p. 91), as well as, that “Clapton’s musical blues thinking remains unsurpassed to this day” (ibid., p. 92).

Awareness of the influence of blues performance on the entire palette of guitar art, starting from the middle of the XX century, is important for modern musicology, although the identification of specific features of the blues is sometimes difficult, as are attempts to classify the stylistic affiliation of the work of most non-classical guitarists of this period. For example, John Clayton Mayer, in addition to blues and blues-rock projects, had experience

playing in such styles as alternative rock, soul, indie rock, folk rock, soft rock, pop rock, country rock, and even acoustic music. On the other hand, many musicians worked in mixed styles based on blues (country, country-blues, blues-rock, rhythm and blues, electric blues, etc.), and also brought blues intonations, harmonies and principles of guitar playing into other styles. For example, the blues solos in many rock compositions by David Gilmour and Kurt Cobain are widely known. It is very difficult to evaluate this “diffusion” of blues elements in the guitar art of the XX century. It is not for nothing that many of today’s guitarists have a rather bad attitude to attempts to classify their art and attribute it to a specific direction.

Yanina Zhurba in her article (Zhurba, 2018) notes the powerful influence of the blues tradition on jazz art in terms of genre, style and form. Among other things, the researcher identifies bright manifestations of genre features of blues in the jazz style of bebop, stylistic and shaping features — in the style of boogie-woogie. It is quite natural that Ya. Zhurba emphasizes the influence of blues harmony on the development of jazz, also determining the intonation and stylistic heredity — the use of blues diatonics, constructions based on pentatonic interscale attraction, the use of the musical form of the 12-bar blues square.

Another direction of practical studies of guitar blues is related to the invention of the electric guitar. And, actually, it was the technical side of the performance that became the key to the constant rapprochement of the blues with other stylistic trends that used the possibilities of the amplified (and later, deformed) guitar timbre.

The blues giant BB King was one of the first to use an electric guitar. The new qualities of the instrument made it possible to make very smooth bends (stretching chords in a vertical direction, perpendicular to the strings), as well as to use a well-voiced vibrato that imitated the vocal technique of blues singing. These and other techniques of playing the electric guitar influenced almost every performer of the second half of the XX century. The evolution of the instrument itself inspired the evolution of performance, giving rise to new and new techniques (fingerstyle, tapping). Of course, this process was also reflected in relevant scientific research.

Ukrainian researcher P. Hordiienko in his article “Peculiarities of jazz guitar performance” notes that “currently, professional guitar thinking is at the stage of unification of the entire existing guitar language” and further confirms this opinion: “in the recordings of Ch. Byrd, you can find bossa nova, blues, swing themes, classical arrangements, country rock, and much more» (Hordiienko, 2008, p. 188). In this sense, the study of the technique of playing the electric guitar is equally significant for different stylistic directions of guitar performance, starting from the second third of the XX century.

The historiographic aspect of the formation of the skills of playing the electric guitar is considered in detail in the article by V. Blazhevych (Blazhevych, 2017). It defines the old techniques of playing the classical guitar, which have migrated to the arsenal of performers on the electric guitar (hammer on, pull off, rasgueado, tremolo), as well as the borrowing of some techniques from the practice of playing on other instruments. To the vibrato mentioned by the author, which originates in guitar technique from stringed and bowed instruments, and the special phrasing that came from wind instruments, we will add various percussion techniques borrowed from the relevant field of musical performance, as well as, for example, muting of strings in combination with the use of a mediator, which produces a sound similar to the timbre of the banjo, and two-handed tapping, which is as close as possible to playing a keyboard instrument.

V. Blazhevych also points to the huge influence of blues acoustic performance on the formation of the technique of playing the electric guitar, in particular emphasizing the actually “basic” prevalence of “band” and “slide” techniques. In addition, the author states the changes that the use of distortion of the sound of the electric guitar brings to the performance, but does not expand on this topic.

The article by O. Voichenko perfectly illustrates how it is almost impossible to separate jazz and blues performance in the XX century (Voichenko, 2012). Speaking about the genesis of the jazz guitar, the scientist refers to the work of such musicians as Charlie Christian, BB King, George Benson, etc., who at the same time are considered stars of the blues art. In the study of O. Voichenko, the history of the development of jazz guitar is traced, which

largely overlaps with the history of blues guitar performance.

Important aspects of the reflection of the stylistic features of British blues-rock in the principles of playing the electric guitar are considered in the article by the young researcher Maksym Zhembrovskiyi (Zhembrovskiyi, Chernyshova, 2023). The material of his research is the work of one of the most outstanding performers on this instrument, Eric Clapton. The author focuses on the methods of forming the musician's individual guitar timbre, his technical skills. Among other things, he determines that E. Clapton is characterized by the use of blues movements, playing the pentatonic scale in one position and, in general, the combination of blues drama with the drive of rock, which allowed him to form his unique performance style.

Conclusions. It is quite difficult to cover the entire range of modern scientific literature devoted to blues traditions in guitar performance. At the beginning of the XXI century, several American universities systematically published voluminous studies of blues music. However, it is obvious that there are many white spots in this topic. Some aspects are just beginning to be researched, some authors revise the known facts, verifying the information of previous researchers. At the same time, the general trend of

preference for interviews and essays over scientific analysis remains.

In general, it is possible to define several aspects of art-historical studies of the blues tradition in guitar performance:

- historical and genetic;
- sociocultural;
- practical and technological.

The function of the blues itself in art can be determined in the same way: it historically caused the emergence of many new styles, ensured transatlantic socio-cultural contacts, and contributed to the development of guitar practice and technologies. In fact, the blues has become a musical universal, which is the carrier of a certain way of thinking, the specificity of the reception of the world and its artistic reflection in art.

Prospects for further research. Despite the existence of purposeful studies of blues in modern art history, most of them, as can be seen from the text of the article, are directed to the past (mostly, the works refer to the 1920s — 1960s). Analysis of blues guitar practice of the second half of the XX century, the specifics of sound production, technical methods of working with an electric guitar, etc. are still awaiting systematic studies.

Список посилань

- Бернат, Ф. (2019). *Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень* [Дисертація кандидата наук, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Блажевич, В. (2017). Формування виконавських прийомів та умінь гітаристів у процесі навчання гри на електрогітарі: історіографічний аспект проблеми. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*, (2), 49–56. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/313732>
- Войченко, О. (2012). Гітара в еволюції джазового інструментарію. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 191–195. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=670059>
- Гордієнко, П. (2008). Особливості джазового гітарного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 23, 186–202.
- Жембровський, М., & Чернишова, А. М. (2023, 6 жовтня). *Стильові особливості британського блюз-року у сучасному звучанні електрогітари (на основі композицій Еріка Клеттона)* [Тези конференції]. І Міжнародна наукова конференція «Інтелектуальний ресурс сьогодення: наукові задачі, розвиток та запитання», 113–115.
- Журба, Я. (2018). Роль блюзу в джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (39), 145–153. <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/153679/153217>
- Коляда, І., & Конончук, Ю. (2016). Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів. *Молодий вчений*, 12.1., 259–263. <https://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/download/1216/1129/2306>
- Bakriges, C. G., Creighton, S., Green, J., Grist, L., Groom, B., Lotz, R. E., Oliver, P., Parsonage, C., Schmeisser, I., Schwartz, R. F., Springer, R., Till, R., van Rijn, G., & Webster, D. (2007). *Cross the Water Blues: African American Music in Europe* (N. A. Wynn, Ed.). University Press of Mississippi. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt2tvbm7>

- Bromell, N. (2000). "The Blues and the Veil": The Cultural Work of Musical Form in Blues and '60s Rock. *American Music*, 18(2), 193–221. <https://doi.org/10.2307/305248>
- Cohen, A. M. (1996). The Hands of Blues Guitarists. *American Music*, 14(4), 455–479. <https://doi.org/10.2307/3052303>
- Cushing, S. (2018). *Pioneers of the Blues Revival*. University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5406/j.ctvw04fkw>
- Dann, D. (2021). *Guitar King: Michael Bloomfield's Life in the Blues*. University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/318775>
- Evans, D. (1982). *Big Road Blues: Tradition and creativity in the folk blues*. University of California Press.
- Fahey, J. (2020). *Charley Patton: Expanded Edition*. Courier Dover Publications.
- Gussow, A. (2020). *Whose Blues?: Facing Up to Race and the Future of the Music*. University of North Carolina Press. http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469660387_gussow
- Keil, Ch. (1966). *Urban Blues*. University of Chicago Press.
- Kellett, A. (2017). *The British Blues Network: Adoption, Emulation, and Creativity*. University of Michigan Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.2969715>
- Obrecht, J. (2015). *Early Blues: The First Stars of Blues Guitar*. University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt17xx5pz>
- Oliver, P. (1983). Blues Research: Problems and Possibilities. *The Journal of Musicology*, 2(4), 377–390. <https://doi.org/10.2307/763686>
- Russell, T. (2015). *Blues Unlimited: Essential Interviews from the Original Blues Magazine*. B. Greensmith, M. Rowe, & M. Camarigg (Eds.). University of Illinois Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt175x2qx>
- Sacré, R. (Ed.). (2018). *Charley Patton: Voice of the Mississippi Delta*. University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.2307/j.ctv5jxn73>
- Titon, J. T. (1977). *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis*. University of Illinois Press.
- Wipplinger, J. O. (2017). *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1qv5n7m>

References

- Bernat, F. (2019). *All-European standard of guitar performance and the specifics of its national implementations* [Thesis of the Candidate of Art Criticism, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts]. I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts. [In Ukrainian].
- Blazhevych, V. (2017). Formation of performance techniques and skills of guitarists in the process of learning to play the electric guitar: the historiographical aspect of the problem. *Zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, (2), 49–56. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/313732>. [In Ukrainian].
- Voichenko, O. (2012). The guitar in the evolution of jazz instrumentation. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, 191–195. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=670059>. [In Ukrainian].
- Hordiienko, P. (2008). Peculiarities of jazz guitar performance. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 23, 186–202. [In Ukrainian].
- Zhembrovskiy, M., & Chernyshova, A. M. (2023, October 6). *Stylistic features of British blues rock in the modern sound of the electric guitar (based on the compositions of Eric Clapton)*. I Mizhnarodna naukova konferentsiia "Intelektualnyy resurs sohodennia: naukovi zadachi, rozvytok ta zapytannia", 113–115. [In Ukrainian].
- Zhurba, Ya. (2018). The role of blues in jazz music. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia "Mystetstvoznavstvo"*, (39), 145–153. <http://arts-series-kuukim.pp.ua/article/view/153679/153217>. [In Ukrainian].
- Koliada, I., & Kononchuk, Yu. (2016). The history of the formation of blues and jazz as musical genres. *Molodyi vchenyi*, 12.1, 259–263. <https://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/download/1216/1129/2306>. [In Ukrainian].
- Bakriges, C. G., Creighton, S., Green, J., Grist, L., Groom, B., Lotz, R. E., Oliver, P., Parsonage, C., Schmeisser, I., Schwartz, R. F., Springer, R., Till, R., van Rijn, G., & Webster, D. (2007). *Cross the Water Blues: African American Music in Europe* (N. A. Wynn, Ed.). University Press of Mississippi. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt2tvbm7> [In English].
- Bromell, N. (2000). "The Blues and the Veil": The Cultural Work of Musical Form in Blues and '60s Rock. *American Music*, 18(2), 193–221. <https://doi.org/10.2307/305248>. [In English].
- Cohen, A. M. (1996). The Hands of Blues Guitarists. *American Music*, 14(4), 455–479. <https://doi.org/10.2307/3052303>. [In English].
- Cushing, S. (2018). *Pioneers of the Blues Revival*. University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5406/j.ctvw04fkw>. [In English].

- Dann, D. (2021). *Guitar King: Michael Bloomfield's Life in the Blues*. University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/318775>. [In English].
- Evans, D. (1982). *Big Road Blues: Tradition and creativity in the folk blues*. University of California Press. [In English].
- Fahey, J. (2020). *Charley Patton: Expanded Edition*. Courier Dover Publications. [In English].
- Gussow, A. (2020). *Whose Blues?: Facing Up to Race and the Future of the Music*. University of North Carolina Press. http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469660387_gussow. [In English].
- Keil, Ch. (1966). *Urban Blues*. University of Chicago Press. [In English].
- Kellett, A. (2017). *The British Blues Network: Adoption, Emulation, and Creativity*. University of Michigan Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.2969715>. [In English].
- Obrecht, J. (2015). *Early Blues: The First Stars of Blues Guitar*. University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt17xx5pz>. [In English].
- Oliver, P. (1983). Blues Research: Problems and Possibilities. *The Journal of Musicology*, 2(4), 377–390. <https://doi.org/10.2307/763686>. [In English].
- Russell, T. (2015). *Blues Unlimited: Essential Interviews from the Original Blues Magazine*. B. Greensmith, M. Rowe, & M. Camarigg (Eds.). University of Illinois Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt175x2qx>. [In English].
- Sacré, R. (Ed.). (2018). *Charley Patton: Voice of the Mississippi Delta*. University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.2307/j.ctv5jxn73>. [In English].
- Titon, J. T. (1977). *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis*. University of Illinois Press. [In English].
- Wipplinger, J. O. (2017). *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1qv5n7m>. [In English].

Надійшла до редколегії 24.07.2024

Qin ShengYang

postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine

Цінь Шенян

аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків, Україна

https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.07*
УДК 780.614.131.091.036.9:781.1](045)

THEATRICAL ORCHESTRA AND THE FORMATION OF SYMPHONIC PERFORMANCE IN KHARKIV

Zhang Lichuan

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
asp_zhang_lichuan@xdak.ukr.education

Чжан Лічуань

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
<https://orcid.org/0009-0007-0870-5573>

Zhang Lichuan. The theatrical orchestra and the formation of symphonic performance in Kharkiv

The purpose of the publication is to define the specific characteristics of the functioning and role of the theater orchestra in the formation of symphonic performance in Kharkiv.

The methodology. In the process of understanding the phenomenon of the Kharkiv Theater orchestra, a historical approach was applied, which allowed for the chronological reconstruction of the musical ensemble's functioning. Additionally, a comparative analysis method was used to identify the unique features of the orchestra's instrumental composition, repertoire development, and performance practices.

The results. The specific functioning of theatrical instrumental ensembles in Kharkiv, which provided musical accompaniment for performances from the 1770s to the early 1870s, was examined. The study identifies factors that led to the establishment of a permanent "Orchestra of the Kharkiv Theater and Commercial Club", which, besides performing in the theater, also served city artistic events from the mid 1840s to the 1870s. Key factors include the return of the Kharkiv Theater to private management in 1867, the activities of K. Vilboa from 1869 to 1873 aimed at creating a concert instrumental ensemble in the city, and the emergence of a new orchestra under the direction of G. Grazia in the Kharkiv Drama Theater in 1872. These developments facilitated the organization of symphonic concerts under the aegis of the Kharkiv branch of the Russian Musical Society from 1871.

The scientific novelty lies in the determination that the primary source of symphonic performance in Kharkiv was the permanent orchestra of the Kharkiv Theater, active since the mid XIX century, whose instrumental and numerical composition met the demands of the provincial musical practices of that time. The conducting activities of K. Vilboa in Kharkiv during the late 1860s and the early 1870s were a driving force behind the formation of two orchestral ensembles

in the city — the theater and club orchestras — whose instrumental and qualitative compositions aligned with the principles of symphonic performance. From 1871, in preparation for symphonic concerts by the Kharkiv branch of the Russian Musical Society, the theater and club orchestras were combined, each consisting of 20–30 musicians, ensuring that the symphonic orchestra met the required academic standards in terms of instrumental and numerical composition.

Future research prospects are associated with identifying the specifics of symphonic performance in the cultural centers of Ukraine from the second half of the XIX century to the early XX century.

Keywords: *music performance, Kharkiv Theater, theater orchestra, A. Pavlovich, K. Vilboa, performance practice, instrumental composition, repertoire.*

Чжан Лічуань. Театральний оркестр та формування симфонічного виконавства в Харкові

У статті розглядається специфіка функціонування оркестру Харківського театру до 1870-х рр.; простежуються особливості діяльності музичних керівників театального оркестру, зокрема А. Павловича та К. Вільбоа. Визначається роль оркестру Харківського театру як основного джерела симфонічного виконавства в місті, що зумовлено: стабільним функціонуванням, починаючи із середини XIX ст. як колективу, орієнтованого на інструментальний склад симфонічного оркестру; створенням на його основі оркестру Комерційного клубу; формування на основі поєднання театального та клубного інструментальних колективів повноцінного складу симфонічного оркестру, що набув поширення в симфонічних концертах ХВ РМТ з 1871 р.

Ключові слова: *музичне виконавство, Харківський театр, театральний оркестр, А. Павлович, К. Вільбоа, виконавська практика, інструментальний склад, репертуар.*

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Relevance of the research topic. Since the XVIII century, orchestral performance has played a significant role in the development of professional musical art in Ukraine. The spread of various instrumental ensembles is linked to the specifics of the formation of Ukraine's regions and, primarily, their cultural centers, among which Kharkiv holds a prominent place. This underscores the importance of understanding the specifics of orchestral performance in this city.

Problem statement. Instrumental music has played a crucial role in Kharkiv theatrical culture since its inception, being an integral part of the diverse stage repertoire. In reconstructing the history of Kharkiv theatre, researchers rely on a substantial body of primary sources, particularly XIX-century periodicals. However, the specifics of instrumental accompaniment in theatre from the late XVIII to the mid XIX century remain unclear, as numerous reviews of performances from that time "almost never mentioned music or its performance" (Myklashevskiy, 1967, p. 138). Moreover, by the 1870s, the theatrical orchestra was practically the only professional instrumental ensemble around which Kharkiv musical life revolved. In this context, analyzing the functioning of the Kharkiv Theatre orchestra during this period will contribute to optimizing scholarly knowledge about Ukraine's musical culture.

Analysis of recent research and publications. Researchers of Ukrainian culture have always emphasized the role of orchestral performance in Kharkiv musical life in previous centuries, noting, in particular, the functioning of instrumental ensembles in the theatrical sphere since the late XVIII century (Myklashevskiy, 1967; Bohdanov, 2000; Kononova, 2004; Shchepakina, 2016). The role of music in the Kharkiv Theatre was discussed in detail in Yu. Loshkov's monograph, which explored the specifics of conducting in Ukrainian musical-dramatic productions (Loshkov, 2007, pp. 153–167). However, the specifics of the theatrical orchestra's activities, as a unique instrumental ensemble, in the context of the formation of symphonic performance in Kharkiv have not been studied.

The purpose of the article is to determine the specifics of the functioning and role of the

theatrical orchestra in the formation of symphonic performance in Kharkiv.

Presentation of main material. The limited information that has survived to this day allows for speculation regarding musical accompaniment in the Kharkiv theatre before the second half of the XIX century. According to the recollections of Ukrainian artist H. Kvitka-Osnovyanenko, in the amateur theatre of Kharkiv during the 1780s–1790s, students from additional classes of the local state school performed (Kononova, 2004, p. 13), with M. P. Kontsevich serving as their teacher from 1774 to 1796 (Husarchuk, 2017, p. 702). Information about the training of 7–8 instrumentalists in these classes and Kontsevich's leadership of the musical part of theatre performances, playing the violin (Osnovyanenko, 1841), suggests that the instrumental ensemble of the Kharkiv theatre consisted of 8–9 performers.

In terms of size, Kontsevich's musical ensemble was comparable to the serf orchestras common at that time, particularly in Slobozhanshchyna, which usually included 4 string instruments (two violins, viola, cello), two flutes, two horns, and another wind instrument, such as a clarinet, basset horn, bassoon, etc. (Loshkov, 2007, p. 110). It is likely that Kontsevich's ensemble was oriented towards this type of instrumental composition, enabling the performance of contemporary comic operas and solo pieces (Osnovyanenko, 1841).

In the first half of the XIX century, the musical accompaniment of performances at the Kharkiv Theatre was provided, as in most provincial theatres of the time, by rented serf orchestras. Renting serf orchestras effectively addressed the issue of musical accompaniment in provincial theatrical ventures that practiced touring. A notable example is the theatrical venture of the German I. F. Shtein, who was active in Kharkiv: he joined the Kalinovsky troupe in 1814, established his own troupe in 1816, and held the last performance of his ensemble in Kharkiv in March 1836. During its existence, Shtein's troupe performed in many cities across Ukraine (Lysyuk, 1996), using local serf orchestras for musical accompaniment. For instance, during the troupe's performance in Kremenchuk in 1825, the orchestra of the landowner Kasinov was engaged (Carnelius, 1825).

Due to the lack of information, characterizing the instrumental composition of these ensembles is difficult. It is known that during Shtein's troupe's performance in Kharkiv in 1818, the theatrical orchestra consisted of 20 performers, accompanying not only comic operas and vaudevilles but also ballets and operas by K. Kavos, V. Martin-i-Soler, and L. Cherubini (Kharkov notes, 1818). Summarizing the significance of Shtein's venture, H. Kvitka-Osnovyanenko emphasized that his troupe, almost concurrently with the capital theatres, staged the best comedies and operas of the time, and awarded the theatrical orchestra first place among the instrumental ensembles of the surrounding provinces (Osnovyanenko, 1841, 30.08).

During L. Mlotkovsky's venture (1835–1844), the specifics of the troupe's operation did not change: operating permanently in Kharkiv, the performers toured nearby provincial cities, necessitating the engagement of serf orchestras for musical accompaniment. Renting such orchestras constituted a significant part of the theatre's overall budget. Likely aiming to reduce costs, Mlotkovsky attempted to form his own orchestra for performances in Lubny in the summer of 1840: he recruited boys and trained them to play musical instruments. Ukrainian writer E. Grebinka noted after a performance in Lubny: "It is hard to imagine a worse orchestra," referring to the presence of flutes and clarinos (high-pitched trumpets — C. L.), which "screached unbearably," and "a specially designed trumpet with valves" that produced a "thunderous din" (Grebinka, 1840).

The failed attempt led Mlotkovsky to revert to using serf orchestras at the beginning of the autumn-winter season in Kharkiv that year. By late 1840, to improve the performance level of the rented instrumental ensemble, the talented conductor Burmytsky was invited. A reviewer noted: "The main and most difficult aspect in the orchestra — synchronization of voices — has noticeably improved ... thanks to the persistent practice of each (orchestra member — C. L.) on their instrument" (Orchestra of the Kharkov theater troupe under the direction of Mr. Burmytsky, 1840). At that time, the orchestra consisted of 18 performers (Loshkov, 2007, p. 162).

In the summer of 1841, the musical accompaniment of performances by the Kharkiv troupe was provided by the orchestra of the Kursk landowner Denisiev (Chernyaev, 1881). The professionalism of this ensemble is evidenced by their performance of Beethoven's second symphony during the intermission of a performance, described by the reviewer as a "remarkable cultural event for Kharkiv" (Orchestra of Mr. Denisiev, 1841). The presence of Beethoven's symphony in Denisiev's repertoire indicates that this ensemble at least met the instrumental composition of a symphonic orchestra.

Significant expenses for operating the theatrical troupe, which were consistently unrecovered, on the one hand, and the desire of Kharkiv's elite to have a permanent theatre in the city, on the other hand, led to the transfer of managerial functions from the impresario L. Mlotkovsky to the theatre administration in 1844. This administration included representatives of the city's administration and wealthy citizens. Aiming for quality musical accompaniment of performances, the administration formed a permanent instrumental ensemble, which, besides performing at the theatre, served municipal artistic events and performed as the Commercial Club orchestra, established in the 1830s by Kharkiv merchants. Thus, by the mid XIX century, a professional instrumental ensemble — the "Kharkiv Theatre and Commercial Club Orchestra" — was functioning in the city (Shchelkov, 1881). In this situation, it was logical to invite authoritative, at least locally, professional musicians to the position of orchestra conductor.

In particular, in 1845, the conductor at the Kharkiv Theatre was violinist D. Lanzetti. It is likely that his conducting activities at the Kharkiv Theatre were associated with the introduction of professional touring musicians performing during performance intermissions. In the summer of that year, the theatrical orchestra accompanied performances by "members of many philharmonic societies," including violinist Hauser and vocalist Frisch (Kharkov old-timer, 1845).

From the late 1840s to the second half of the 1860s, the conductor of the Kharkiv Theatre Orchestra was A. Pavlovich, with the first mentions of him dating back to 1845 when he conducted the instrumental

group of K. Schmidhoff's touring troupe in Kharkiv, which performed operas by F. Boieldieu, F. Herold, and D. Ober (Shchelkov, 1881). Contemporary reports noted the "even, clear, and pleasant" sound and coordination between the singers and the musical accompaniment (Zakharchenko, 1846). During the troupe's tour in Kharkiv, the "deep connoisseur and passionate lover of classical music" K. Schmidhoff, "together with his troupe and many Kharkiv artists and singers," prepared and superbly performed Beethoven's monumental works — the oratorio "Christ on the Mount of Olives" and the Seventh Symphony (D. K., 1852), which indicates the professionalism of the opera orchestra in which A. Pavlovich gained his conducting experience. It is likely that this musician remained in Kharkiv after the departure of K. Schmidhoff's troupe in January 1846, or after the troupe's performances in the next city, Kyiv. At least by 1848, A. Pavlovich was already listed as the conductor of the Kharkiv Theatre Orchestra (Shchelkov, 1881).

At that time, A. Pavlovich was a young man, as he performed as a violinist and violist in the string quartets of the Kharkiv branch of the Russian Musical Society (later known as the KhB RMS) in the early 1870s (Shchepakina, 2016, pp. 471–474), and participated in a charity event in February 1883 (Stepanova, 1883). At the initial stage of his work with the Kharkiv orchestra, the lack of experience led to complaints about the quality of the musical ensemble's performance. For instance, after a concert in March 1849, when the theatre orchestra, conducted by D. Lanzetti, performed overtures from the operas "Robert le Diable" by G. Meyerbeer and "The Magic Flute" by W. A. Mozart, a reviewer wrote that under the Italian conductor, the musical ensemble performed much better (K., 1849). It is likely that both D. Lanzetti and A. Pavlovich were the two conductors of the Kharkiv Theatre Orchestra in 1850, which had 30 musicians, and which, according to a correspondent of the capital's journal, "performed poorly not only opera parts and overtures but even accompaniment for vaudeville numbers" (Modern Kharkov theater, an overview of its stage activities. Article two, 1850).

A. Pavlovich's conducting talent developed rapidly, contributing to his professional reputation. In 1851, a Kharkiv newspaper correspondent wrote

that A. Pavlovich was known as a skillful conductor, particularly in accompanying singers (Noble performance in Kharkov, 1851). In 1853, a second conductor, Skripitsin, was invited to assist the "gifted" A. Pavlovich, who led the orchestra during performances in intermissions, while A. Pavlovich handled the musical arrangement of theatrical performances (Weinberg, 1853).

A. Pavlovich led the Kharkiv orchestra for a long time, as evidenced by information in a local newspaper about the conductor's benefit performance on December 30, 1863. The performance began with an overture by the famous violinist and composer O. Lvov, and during the intermissions between three vaudevilles, works by M. Glinka such as "Nights in Madrid" and "Kamarinskaya" were performed (Theater note, 1863). At that time, the theatrical orchestra had 21 musicians, which did not match the specifications of a full symphonic orchestra for which M. Glinka's works were written (2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, trombone, timpani, strings); moreover, in the overture "Nights in Madrid," there was an increased number of horns (4) and a significantly expanded range of percussion instruments (besides timpani, triangle, castanets, cymbals, large and small drums). This situation necessitated the augmentation of A. Pavlovich's ensemble with musicians from M. Khorvat's wind orchestra (Theater note, 1863).

The optimization of the theatre orchestra's composition occurred, among other things, through collaboration with Italian opera troupes performing in Kharkiv in the mid XIX century. After the performances of the Odesa troupe of Sarmatei in the spring of 1864, which presented Kharkiv audiences with operas by G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, and G. Verdi, a reviewer referred to the theatre orchestra as "far from complete" in terms of instrumental and numerical composition, noting the difficulty for the musicians to quickly and effectively learn unfamiliar repertoire and play under the direction of an Italian conductor, whose foreignness hindered necessary communication with the orchestra members, as one reason for the rapid decline in public interest in foreign artists (Lyubin, 1864).

Another factor in the "symphonization" of the theatre orchestra's composition was its participation in city concerts performing academic orchestral

music. For instance, the overture to Rossini's opera "Semiramide" was frequently performed at such events (K., 1849). In March 1851, the orchestra participated in three charitable sacred concerts (A brief report on the social pleasures of Kharkov residents during the Lenten season, 1851). The orchestra likely participated in performances of oratorios by J. Haydn, L. Spohr, and F. Mendelssohn, conducted in Kharkiv by composer, educator, pianist, and violinist F. I. Schulz from 1851 to 1863 (Shchepakina, 2016, p. 93).

Regarding the instrumental and numerical composition of musical ensembles, including the Kharkiv Theatre Orchestra, contemporary reviewers applied criteria such as "incomplete" or "complete" orchestra. Thus, the orchestra, when performing musical accompaniment for theatrical performances or playing dance music at balls and masquerades, appeared as a shortened "incomplete" ensemble; however, participation in concerts required adherence to the parameters of a symphonic orchestra. Since such events were initiated by authoritative professionals who aimed to demonstrate exemplary musical performance, the theatre orchestra was supplemented with local instrumentalists. For example, on January 19, 1849, under the direction of the "famous artist" F. Bertoldi, the oratorio "Paulus" by F. Mendelssohn, which involved more than 150 performers, and Bertoldi's overture were performed; among the orchestra members were musicians active in Kharkiv at that time — violinists E. Nesvadba, D. Lanzetti, Metzendorf, and others (Oratorio, 1849). On March 15, 1851, pianist and composer Heinrich Sakmeyer organized a concert during which the theatre orchestra, in collaboration with Kharkiv instrumentalists, played two symphonies — by W. A. Mozart and L. Beethoven — and the overture by Sakmeyer himself. A week later, the orchestra, along with "the best musical talents" of Kharkiv, took part in performing Rossini's oratorio "Stabat Mater," honoring the local music teacher Valier (A brief report on the social pleasures of Kharkov residents during the Lenten season, 1851).

From the mid-1860s, the Kharkiv theater saw significant improvements under the leadership of the talented impresario M. Diukov. During April-June 1868, the Kyiv opera troupe led by F. Berger

and conductor K. P. Vilboa performed in Kharkiv, enhancing the quality of the opera performances (Chernyaev, 1895). Diukov likely engaged the former serf orchestra of M. Khorvat, which had previously worked with Vilboa, to improve the orchestra's performance for the Italian opera troupe Sermatei (Peng Liu, 2024).

Vilboa's first appearance leading the theater's orchestra was noted in August 1869 during a concert by violinist G. Freeman. By September 1869, Vilboa had made significant improvements to the orchestra, although the existing instruments were still in poor condition (Advertising, 1869). Vilboa critiqued the orchestra's size and instrumentation, comparing it unfavorably with the symphonic orchestra of the Mariinsky Theater, emphasizing that a full orchestra was essential for performing symphonic music properly (Theater orchestra, 1870).

Wilboa expanded the repertoire significantly, including operas and operettas. By the end of 1869, he had staged several works, including M. Glinka's "A Life for the Tsar" and J. Offenbach's "Orpheus in the Underworld" (Ginzburg, 1869). The theater also hosted a German comic opera, demonstrating the orchestra's improved capabilities (Vilboa, 1870).

In November 1871, the Italian opera troupe Sermatei, led by Gaetano Gracia, began performing in Kharkiv. Gracia's orchestra, consisting of professional musicians, joined the Kharkiv theater after the troupe's departure in early 1872. This addition enriched the theater's repertoire with musical stage works (Shchepakina, 2016).

In March 1873, young violinist and former St. Petersburg Conservatory student Levenhof joined the orchestra. He began conducting in Kharkiv, and by December 1873, he was confidently leading performances, including the opera "Fra Diavolo" (Kovalev, 1873). By early 1874, Levenhof had become the sole musical director at the theater, overseeing numerous operas and operettas. The orchestra's high-performance level was praised by critics, who acknowledged the improvement over the previous three years (Local news, 1874).

At the beginning of 1872, the Kharkiv theater's orchestra underwent significant changes, reflecting K. Vilboa's efforts to establish a full-fledged concert ensemble. The orchestra, which had been under the local Commercial Club's aegis, became

entirely owned by the Club in 1871, likely due to dissatisfaction from the theater's owner, M. Diukov (Internal news, 1871). This transition was marked by the purchase of new instruments for the orchestra by the Kharkiv merchants (ibid.).

The opportunity for active performance outside the theater allowed Vilboa to focus on developing a serious symphonic repertoire. In May 1871, the Commercial Club's orchestra, under Vilboa's direction, performed works by M. Glinka, including overtures from "A Life for the Tsar" and "Ruslan and Ludmila" (Advertising, 1871).

In June 1871, a benefit event for the music classes of the Kharkiv Women's Music Institute featured the orchestra performing a variety of pieces, including F. Mendelssohn's "Ruy Blas" overture and works by Beethoven, Meyerbeer, and Strauss (Internal news, 1871).

By the end of 1871, Kharkiv had two functioning orchestras — the theater's and the Commercial Club's one. Their professionalism allowed for high-quality symphonic concerts, contributing to the reopening of the Kharkiv Women's Music Institute (KWMI.) in 1871. The combined efforts of both orchestras, including top local musicians, met the standard symphonic orchestra requirements, with a total of 65 musicians (Theater and music notes, 1871). The KWMI. concerts featured symphonies by Beethoven, Schubert, and other composers (Unofficial part, 1874).

A report from the KWMI for 1873–1874 highlighted a decline in symphonic performance

quality in 1874, attributed to the incomplete orchestra setup, as Diukov restricted the involvement of theater musicians to only two (Unofficial part, 1874).

Conclusions. The primary source of symphonic performance in Kharkiv was the Kharkiv Theater Orchestra. The specifics of its development in the mid XIX century were influenced by its status as a state theater, funded and managed by local authorities and merchants. This led to the formation of a permanent orchestra with an instrumental and numerical composition that met the standards of provincial musical practice of the time.

The conducting activities of K. Vilboa during the late 1860s and early 1870s were a driving force behind the emergence of two orchestral ensembles in the city: the theater orchestra and the club orchestra. The specifics of these ensembles were that, while their instrumental and qualitative composition adhered to symphonic performance principles, the number of musicians in each ensemble was significantly limited, ranging from 20 to 30. To prepare for symphonic concerts at the Kharkiv Women's Music Institute from 1871, the theater and club orchestras were combined to meet the academic standards for both instrumental and numerical composition of a symphonic orchestra.

Future research prospects involve exploring the specifics of symphonic performance in the cultural centers of Ukraine in the late XIX and early XX centuries.

Список посилань

- Благородный спектакль в Харькове. (1851, 13 января). *Харьковские губернские ведомости*.
- Богданов, В. (2000). *Історія духового музичного мистецтва України*. Основа.
- Вейнберг, П. (1853). Харьковский театр. *Пантеон*, XI, 9, 41–148.
- Вильбоа, К. (1870, 3 марта). Театр и публика города Харькова. *Харьковские губернские ведомости*.
- Внутренние известия. (1869, 4 октября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Внутренние известия. (1869, 21 октября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Внутренние известия. (1871, 29 июня). *Харьковские губернские ведомости*.
- Гинзбург, И. (1869, 18 декабря). Музыкальная заметка. *Харьковские губернские ведомости*.
- Гладких, А., & Щепакін, В. (2023). Оркестрове духове виконавство на Слобожанщині середини XIX — початку XX ст. *Культура України*, 79, 83–96.
- Гребенка, Е. (1840). Лубны. *Пантеон русского и всех европейских театров*, Ч. III, 38–343.
- Гусарчук, Т. (2017). *Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох*. Видавець ПП Лисенко М. М.
- Захарченко, А. (1846). Киевский театр. *Репертуар и пантеон*, XIII, 2, 252–257.
- Карнелиус, А. (1825). Описание Кременчуга. *Украинский журнал*, 4, 8–9.
- Кононова, О. (2004). *Музична культура Харкова кінця XVIII — початку XX століття*. Основа.

- К. (1849, 19 марта). Концерты в Харькове. *Харьковские губернские ведомости (неофициальная часть)*. Краткий отчет об общественных удовольствиях харьковцев в течение великопостного сезона. (1851, 7 апреля). *Харьковские губернские ведомости*.
- Лисюк, О. (1996). Антреприза Ивана Штейна. *Музыка*, 5, 6.
- Лошков, Ю. (2007). *Гене́за та становлення диригентського виконавства в Україні*. ХДАК.
- Любин, В. (1864). Харьковский театр. *Русская сцена*, 4, 8, 102–113.
- Местные известия. (1873, 8 мая). *Харьковские губернские ведомости*.
- Ковалев, А. (1873, 4 декабря). Местные известия. *Харьковские губернские ведомости*.
- Местные известия. (1874, 15 февраля). *Харьковские губернские ведомости*.
- Миклашевський, Й. (1967). *Музична і театральна культура Харкова XVIII–XIX ст.* Наукова думка.
- Оратория. (1849, 29 января). *Харьковские губернские ведомости (неофициальная часть)*, 5, 1–3.
- Оркестр г. Денисьева. (1841, 30 августа). *Харьковские губернские ведомости*.
- Оркестр театра. (1870, 7 февраля). *Харьковские губернские ведомости*.
- Оркестр харьковской театральной труппы под управлением г. Бурмицкого. (1840, 16 ноября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Основьяненко (1841, 16 августа). Театр в Харькове. *Харьковские губернские ведомости*.
- Основьяненко (1841, 30 августа). Театр в Харькове. *Харьковские губернские ведомости*.
- Пен Лю (2024). *Вокальне мистецтво Харкова другої половини XIX ст.* [Дисертація доктора філософії, ХДАК]. ХДАК.
- Д. К. (1852, 1 марта). По поводу оратории Шпора «Падение Вавилона», данной в Харькове 21 февраля 1852 года. *Харьковские губернские ведомости*, 9, 2–5.
- Реклама. (1869, 21 августа). *Харьковские губернские ведомости*
- Реклама. (1871, 20 мая). *Харьковские губернские ведомости*.
- Современный харьковский театр, обзор его сценической деятельности. Статья вторая. (1850). *Пантеон и репертуар русской сцены*, VI, 11, 223–237.
- Устинов, М. (1873, 4 февраля). Справочные сведения. *Харьковские губернские ведомости*.
- Театральная заметка. (1863, 23 декабря). Харьков.
- Театральные заметки. (1871, 31 октября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Театральные и музыкальные заметки. (1871, 11 ноября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Харьковские записки. (1818). *Украинский вестник*.
- Харьковский сторожил. (1845). Обзор деятельности на харьковской сцене. Второй сезон — летний. (Первая половина сезона). *Репертуар и пантеон. Театральное обозрение*, XII, 10, 286–302.
- Степанова (1883, 1 марта). Хроника. *Харьковские губернские ведомости*.
- Часть неофициальная. (1874, 6 сентября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Черняев, Н. (1881, 23 августа). Двадцать четыре года из истории харьковского театра (1834–1858). *Южный край*.
- Черняев, Н. (1895, 23 марта). Из Харьковской театральной старины. *Южный край*.
- Щелков, К. (1881, 13 сентября). История театра в Харькове. *Харьковские губернские ведомости*.
- Щелков, К. (1881, 25 октября). Материалы для истории харьковского театра. *Харьковские губернские ведомости*.
- Щепакін, В. (2016). *Музична культура Сходу та Півдня України другої половини XIX — початку XX ст.: європейські виміри*. ХДАК.

References

- Noble performance in Kharkov. (1851, January 13). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Bohdanov, V. (2004). *History of brass musical art of Ukraine*. Osnova. [In Ukrainian].
- Weinberg, P. (1853). Kharkov Theater. *Panteon*, XI, 9, 141–148. [In Russian].
- Vilboa, K. (1870, March 3). Theater and public of the city of Kharkov. *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Internal news. (1869, October 4). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Internal news. (1869, October 21). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Internal news. (1871, June 29). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Ginzburg, I. (1869, December 18). Musical note. *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Hladkykh, A. & Shchepakina, V. (2023). Orchestral brass performance in the Slobozhan region of the middle of the XIX and early XX centuries. *Culture of Ukraine*, 79, 83–96. [In Ukrainian].
- Grebenka, E. (1840). Lubny. *Panteon russkogo i vseh evropejskikh teatrov*, Part III, 338–343. [In Russian].
- Husarchuk, T. (2017). *Artemiy Vedel. The figure of the artist in the context of eras*. Publisher PE Lysenko M. M. [In Ukrainian].

- Zakharchenko, A. (1846). Kyiv Theater. *Repertuar i panteon*, XIII, 2, 252–257. [In Russian].
- Carnelius, A. (1825). Description of Kremenchug. *Ukrainskij zhurnal*, 4, 8–9. [In Russian].
- Kononova, O. (2004). *The musical culture of Kharkiv at the end of the XVIII and the beginning of the XX centuries*. Osnova. [In Ukrainian].
- K. (1849, March 19). Concert in Kharkov. *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- A brief report on the social pleasures of Kharkov residents during the Lenten season. (1851, April 7). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Lysiuk, O. (1996). Enterprise of Ivan Shtein. *Muzyka*, 5, 6. [In Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2007). *The genesis and development of conducting performance in Ukraine*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Lyubin, V. (1864). Kharkov Theater. *Russkaja scena*, 4, 8, 102–113. [In Russian].
- Local news. (1873, May 8). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Kovalev, A. (1873, December 4). Local news. *Har'kovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Local news. (1874, February 15). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Myklashevskiy, Y. (1967). *Musical and theatrical culture of Kharkiv of the XVIII–XIX centuries*. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Oratorio. (1849, January 29). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Orchestra of Mr. Denisiev. (1841, August 30). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Theater orchestra. (1870, February 7). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Orchestra of the Kharkov theater troupe under the direction of Mr. Burmitsky. (1840, November 16). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Osnovyanenko. (1841, August 16). Theater in Kharkov. *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Osnovyanenko. (1841, August 30). Theater in Kharkov. *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Peng Liu (2024). *The Vocal Art of Kharkiv in the Second Half of the XIX Century* [Doctoral thesis, Kharkiv State Academy of Culture]. KSAC. [In Ukrainian].
- D. K. (1852, March 1). Regarding Spohr's oratorio "The Fall of Babylon", given in Kharkov on February 21, 1852. *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Advertising. (1869, August 21). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Advertising. (1871, May 20). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Modern Kharkov theater, an overview of its stage activities. Article two (1850). *Panteon i repertuar russkoj sceny*, VI, 11, 223–237. [In Russian].
- Ustinov, M. (1873, February 4). Background information. *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Theater note. (1863, December 23). Kharkov. [In Russian].
- Theater notes. (1871, October 31). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Theater and music notes. (1871, November 11). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Kharkov notes (1818). *Ukrainskij vestnik*, 4, 99–101. [In Russian].
- Kharkov old-timer. (1845). Review of activities on the Kharkov stage. The second season is summer. (First half of the season). *Repertuar i panteon. Teatral'noe obozrenie*, XII, 10, 286–302. [In Russian].
- Stepanova (1883, March 1). Chronicle. *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Unofficial part. (1874, September 6). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Chernyaev, N. (1881, August 23). Twenty-four years from the history of the Kharkov theater (1834–1858). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Chernyaev, N. (1895, March 23). From Kharkov theater antiquity. *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Shchelkov, K. (1881, September 13). History of the theater in Kharkov. *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Shchelkov, K. (1881, October 25). Materials for the history of the Kharkov theater. *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Shchepakina, V. (2016). *Musical culture of the East and South of Ukraine in the second half of the XIX and early XX centuries: European dimensions*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 05.06.2024

Zhang Lichuan

postgraduate student at the Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Чжан Лічуань

аспірант, кафедра теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ТРАНСФОРМАЦІЇ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ В ХІХ СТОЛІТТІ

А. Л. Щербань

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
kozaks_1978@ukr.net

A. Shcherban

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-9530-6453>

А. Л. Щербань. Трансформації візуального образу Григорія Сковороди в ХІХ столітті

Здійснено перший комплексний аналіз усіх (дев'яти) відомих портретів Г. Сковороди кінця ХVIII–ХІХ ст., надрукованих окремими листами і намальованих олійними фарбами. Уже на початку періоду, який досліджується, граверами було створено два варіанти обличчя філософа. Один із них, авторства П. Мещерякова і виконаний на початку ХІХ ст., був схвалений сучасниками Г. Сковороди. Існує п'ять давніх відповідників цього зображення, мальованих олійними фарбами. Друга, давніша гравюра, автора якої визначити не вдалося, спочатку була маловідомою. Але після публікації її літографічної копії в петербурзькому виданні творів філософа 1861 р. відтворення цієї гравюри поступово стали переважати. 1894 р. на її основі петербурзький художник В. Мате на замовлення і для видання Д. Багалія створив синкретичну гравюру. Обличчя Г. Сковороди на ній відрізняється іншим ракурсом подачі та тим, що стало воно пласкішим.

Ключові слова: Григорій Сковорода, кінець ХVIII–ХІХ ст., гравюра, олійний портрет.

A. Shcherban. Transformations of Hryhorii Skovoroda's visual image in the XIX century

The relevance of the study. Ukrainians have been interested in the figure of H. Skovoroda for 200 years. A great number of portraits with the philosopher's different faces have been created. In modern informational space we can come across a statement that there is no picture reflecting his real features. Yet, in fact such portraits do exist, though they are sparsely known to the public that is currently using mostly the variants transformed during the XIX century. Taking all the mentioned into account, the relevance of the research is extremely topical.

The purpose of the article. To characterize the changes in the visual image of H. Skovoroda on the basis of the changes in depicting his face in the portraits of the end of the XVIII–XIX centuries.

The methodology is based on the historicism principle in combination with comparative method, which allowed to reveal common and different features in the portraits of the philosopher.

The results. The article presents the results of analysis of 9 portraits of H. Skovoroda dated as the end of the XVIII–XIX century, printed on separate sheets and painted with oil paints. There is information about the authors of one painted (the work of a painter from Slobozhanshchyna, Lukianov, still non-identified) and two printed ones. One of them was stipple engraved by a Moscow artist Petro Meshcheriakov at the beginning of the XIX century. During the first half of the XIX century, while some people who personally knew H. Skovoroda were still alive, there were two editions of separate sheets of this work (an imprint from the first edition was pasted in the manuscript of Mykhailo Kovalynskyi's memoir) and published in a book and two magazines. As there was no criticism from the contemporaries, there are grounds to consider the portrait to reveal H. Skovoroda's facial features accurately. Five copies of this image painted with oil paint dated approximately as the XVIII–XIX century were analyzed. The one was singled out, which had been kept by V. A. Zadonskii till the beginning of the XX century and before that had belonged to his ancestors, the philosopher's friend Donets-Zakharzhevskiyi. The second, older engraving, which author was not identified, first used to be not well-known. Yet, after its lithographic copy was published in a Petersburg edition of the philosopher's works in 1861, its reproductions started to dominate. In 1894 the artist from Petersburg, V. Mate, created on its basis a syncretic engraving by order of D. Bahalii and for his publication. Skovoroda's face on this engraving is distinguished by a different picture perspective and by having become flatter.

Conclusion. Two variants of H. Skovoroda's face created by engravers at the beginning of the studied period were actualized in different periods of the XIX century and changed due to copying and rethinking,

which resulted in transformation of the philosopher's visual image spread in mass culture.

The scientific novelty of the research. The first complex analysis of all known portraits of H. Skovoroda of the end of the XVIII–XIX centuries has been made.

The practical significance of the article. The results of the work should be taken into account when writing scientific, popular-scientific articles and educational publications or courses, as well as when creating works of monumental art.

Keywords: *Hryhorii Skovoroda, the end of the XVIII–XIX centuries, engraving, oil paint portrait.*

Актуальність теми дослідження. Питання щодо зовнішності Г. Сковороди актуальне понад 200 років. За цей час створено значну кількість його портретів з різними обличчями. У сучасному інформаційному просторі навіть можна знайти твердження, що немає жодного портрета, який передавав би реальні риси обличчя філософа. Насправді такі зображення є, але вони маловідомі громадськості, яка нині використовує здебільшого трансформовані впродовж XIX ст. варіанти. Зважаючи на це, тема нашого дослідження є надзвичайно актуальною.

Постановка проблеми. У масовій культурі транслюється кілька візуальних образів Г. Сковороди. Частина з них з'явилася внаслідок створення неякісних копій чи невдалих переосмислень гравюр кінця XVIII — початку XIX ст. Нині спотворені зображення домінують, що створює хибні уявлення про зовнішність мислителя (наприклад, фейковий портрет використано на банкноті €500). До того ж кілька зображень майже не бачені не лише широким загалом, а й науковцями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Першим щодо портрета Г. Сковороди висловився І. Снегірьов. У публікації 1823 р. він зафіксував інформацію, що пошановувачі філософа зберігали «гравійоване Мещеряковим» зображення (Сн., І. 1823, с. 263). 1866 р. Г. Данилевський у присвяченому Г. Сковороді розділі праці «Украинская старина» покритикував опубліковане 1847 р. схематичне відтворення найдавнішої гравюри з портретом (Данилевский, 1901, с. 82).

Ґрунтовно до питання вивчення давніх зображень долучився перед відзначенням 100-річчя

від часу смерті Г. Сковороди 1894 р. Д. Багалій. Він обрав серед знаних на той час два, на його думку, найбільш достовірних портрети. Один — мальований олійними фарбами, з колекції харківського лікаря В. С. Александрова (іл. 2: 2). Другий — хибно приписана авторству П. Мещерякова найдавніша гравюра. Також науковець виконав цінне дослідження портрета Г. Сковороди (іл. 1: 3), котрий з 1879 р. зберігався в Імператорській публічній бібліотеці Петербурга. Ураховавши висновок мистецтвознавця В. Стасова про неоригінальність зображення та його кардинальну реставрацію М. Бартковим, Д. Багалій відмовився від публікування репродукції цього портрета в ювілейному сквородинівському виданні (*Сочинения Григория Саввича Сковороды, собранные и редактированные проф. Д. И. Багалеем. Юбилейное издание (1794–1894 год)*, 1861, с. СXXXVI). Попри це, П. Попов (1940 р.) зробив припущення, що цей портрет (до початку 1940-х рр. зберігався в Ленінградській публічній бібліотеці) є «найцікавішим» і «одним із найдавніших» серед бачених (Попов, 1940). 1972 р. Д. Степовик висловив авторське бачення історії створення давніх портретів Г. Сковороди, зокрема прототипу перших гравюр, уважаючи ним твір з музею Тараса Шевченка в м. Київ (іл. 2: 4) (Степовик, 1972). Але аргументи щодо такої атрибуції були не переконливими, тому ця версія в подальшому не транслювалася.

У 2024 р. опубліковано нашу фундаментальну статтю, у якій проаналізовано всі надруковані наприкінці XVIII — в XIX ст. портрети філософа, сформульовано висновок, що найбільш достовірним гравійованим зображенням обличчя мислителя є те, яке створив П. Мещеряков (Щербань, 2024).

Мета статті — на основі аналізу зображень обличчя Г. Сковороди на портретах кінця XVIII–XIX ст. продемонструвати зміни його візуального образу, транслюваного в масову культуру.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нині документально підтверджені датування мають дві гравюри (іл. 1: 1, 2: 1), створені через короткий період після завершення земного шляхулюбодра, коли жили кілька учнів та значна кількість інших осіб, котрі його знали. Це відбулося не раніше початку 1795 р. (час написання

учнем і другом Г. Сковороди М. Ковалинським розміщеного на цих зображеннях вірша-епітафії) і не пізніше 1823 р., коли, за свідченням І. Снегір'єва, пошановувачі філософа зберігали «гравійований Мещеряковим» портрет з підписом «Ревнитель истины, духовный Богочтец...» (Сн., 1823, с. 263).

Актуалізація першої за часом створення гравюри (іл. 2: 1), автор якої не відомий, почалася 1847 р. в петербурзькому виданні «Иллюстрация». Друга гравюра, авторства П. Мещерякова (іл. 1: 1), була схвалена сучасниками любомудра, про що свідчать публікації саме її в перших ілюстрованих виданнях про Г. Сковороду (зокрема, харківських) (Щербань, 2024, с. 86). Найбільш вірогідно, що обидва зображення створені за ініціативи М. Ковалинського як презентаційний образ, яким учень намагався показати не лише портрет Учителя, а й зашифрувати окремі аспекти його вчення та образно передати деякі відомості про життєвий шлях.

Вік та одяг зображеного на гравюрах відповідає часу, коли Г. Сковорода (особа з однією з найкращих освіт, яку можна було на той час здобути в Центрально-Східній Європі) викладав у Харківському колегіумі і потоваришував з М. Ковалинським. Це пояснює зображення людини, котра позує сидячи, певною мірою модної, у розквіті сил, філософа-просвітителя (Щербань, 2024, с. 90, 92). Той факт, що на обличчі зображено чотири бородавки, засвідчує, що художники зображали реального чоловіка.

Приводом для написання переданого на портреті рукописного твору (на час створення перших друкованих портретів не опублікованого), повна назва якого «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира», було усвідомлення «любомудром» під час викладання в Харківському колегіумі того факту, що багато учнів, які там навчалися, були «ни мало к сему не рождённы», а «Пастырь Дóбрый, Иоса́ф Миткёвич, больше 40 Отроков и Юнош свободил от Уч́илищнаго Ига во Путь Приро́ды их, ревну́я Человѣколю́бію, не Тщесла́вию» (Сковорода, 2011, с. 645–697). Назва другим словом перекликається із фразою, яку Г. Сковорода заповів викарбувати на могильному камені, — «Мір ловил мене, но не поймал» (там само, с. 1373). За радянських

часів у перекладах українською мовою це слово скрізь подавалося як «світ», адже з таким варіантом трактування епітафії підпадала під пропагандистську концепцію розуміння життєвого шляху мислителя як боротьби з несправедливістю і, унаслідок цього, відходу від тогочасного світського життя. Але відомо, що слово «мир» богомудр використовував ще в одному значенні, синонімом якого є «спокій». Здебільшого в цьому сенсі філософ ним послуговувався в тексті «Разговора, называемого Алфавит, или Букварь Мира». А над заголовною «Піснею» твору, написаною 1761 р., міститься фраза: «концем жизни нашей есть Мир, а вожд к нему БОГ, и о Людских разнопу́тиях» (там само, с. 645). Також «мир» у богослов'ї має значення «тимчасової житейської суєти». У церковній Божественній Літургії після Причастя та подяки за Святі Дари священник повертається до присутніх у храмі людей і виходить з олтаря зі словами «З миром ізийдем». Богослови вважають, що в ранній Церкві цими словами означувався кінець Божої служби і прихожанам пропонувалося розійтися додому «з миром». Слово «мир» доволі часто трапляється в молитвах, про мир сповіщали янголи, співаючи в різдвяну ніч: «Слава в вишніх Богу, і на землі мир». Про мир говорив Ісус Христос: «Мир лишаю вам, мир Мій даю вам». Найбільш мирними місцями в ойкумені є кладовища. Уважаємо, що використання слова мир як ключового в написі на могилі, котрий заповів нанести Г. Сковорода, та в назві й тексті книги, яку він тримає на зображеннях, не випадкове. Саме гру його значень, очевидно, зашифровано в цьому випадку.

Прикладом впливу хибного перекладу слова на тлумачення твору Г. Сковороди є «вольность» («Де Лібертате»), яке В. Шевчук переклав як «свобода». Саме цей варіант перекладу найбільш поширений у сучасній культурі, його вивчають у межах шкільної програми. Але його використання затьмарює сенс згадки наприкінці вірша «отця Богдана». Оскільки любомудр мав на увазі «золоту вольність», як привілей польській шляхті, який козацькі війська під проводом Б. Хмельницького завоювали для української старшини. А в середині XVIII ст., коли філософ написав «Де Лібертате», гетьман К. Розумовський, з родиною якого тісно спілкувався головний учень і



1



2

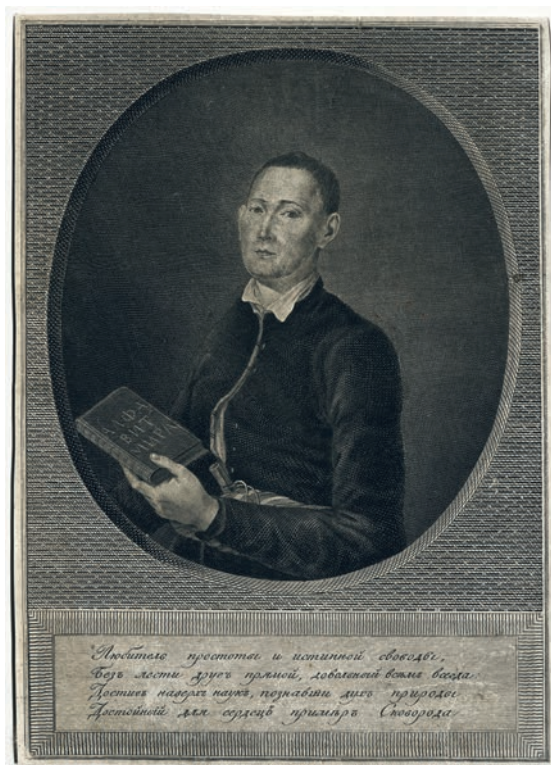


3



4

Іл. 1. Гравюра П. Мещерякова (1) з портретом Г. Сковороди та її відповідники, мальовані олійними фарбами.
 2. Автор невідомий. Портрет, що на початку XX ст. належав В. Задонському із с. Великий Бурлук Вовчанського повіту (Альбом Виставки XII Археологического съезда в г. Харькове, 1903, іл. 107). 3. Автор невідомий. Портрет, що зберігався в Санкт-Петербурзі. Кінець XVIII — початок XIX століття. За матеріалами відкритого інтернет-ресурсу. 4. Автор невідомий. Джерело: Національний музей Тараса Шевченка, Ж-249.



1



2



3



4

Іл. 2. Автори невідомі. Гравюра кінця XVIII (?) — початку (?) XIX ст. з Відділу рідкісної книги та рукописів Наукової бібліотеки Московського державного університету ім. М. В. Ломоносова та її інтерпретації. 2. Автор невідомий. Портрет, що наприкінці XIX ст. належав харківському лікарю В. С. Александрову (Альбом Виставки XII Археологического съезда в г. Харькове, 1903, іл. 124). 3. Автор невідомий. Ілюстрація до книги 1861 р. (Сочинения в стихах и прозе Григория Саввича Сковороды. С его портретом и почерком его руки, 1861, вклейка). 4. Автор невідомий. Зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка, Ж-137.

друг Г. Сковороди М. Ковалинський, здійснював важливі кроки щодо повернення до козацьких вольностей, здобутих Б. Хмельницьким. До речі, видатний дослідник життя та творчості Г. Сковорода Л. Ушкалов це слово не перекладав (Сковорода, 2015, с. 56).

Обидві гравюри мають відповідники серед давніх олійних портретів. Ті, які ми описали в попередній статті (Щербань, 2024, с. 88), у цій публікації не аналізуватимемо. Лишень зауважимо, що жоден з них не міг належати пензлю художника зі Слобожанщини Лук'янова чи бути його копією. Нагадаємо, що про цього митця відомо лише завдяки листу від 2 квітня 1794 р., яким А. Ковалевський, у маєтку котрого провів останні місяці життя філософ, повідомив М. Ковалинського, що: «благословенной старыц Сковорода, утружденной болезнями по власти божией, понемногу начал обмагатца, и живописец здешный Лукьянов партрет с него снял, которой к Вам сам доставлю с украинским домашним гостинцем» (Сковорода, 1973, с. 483). Відомо (за описом І. Срезневського, котрий опитував знайомих зі Г. Сковородою людей), що в старості Мислитель мав «худе обличчя, чорні запалі очі, котрі приховувалися за сивими навислими бровами», а перед смертю — ще й лишився без волосся на голові (С.р.з.к.го, 1834, с. 79, 90). Подібний образ Г. Сковорода отримав з віком, перетворившись на «старчика» внаслідок життя мандрівним філософом.

Нічого із цього на аналізованих портретах немає. Голова філософа покрита волоссям, хоча й не густим, брови — чорні та тонкі. До речі, зачіска Г. Сковорода на зображеннях кінця XVIII — першої половини XIX ст. відмінна від тиражованої у XX–XXI ст. стрижки «під макітру». На гравюрі різцем волосся підняте в одному місці так, ніби покриває невелику гулю (іл. 2: 1). На творі П. Мещерякова подібна до гулі темна пляма більшого розміру помітна на потилиці філософа (іл. 1: 1). Уважаємо, що таким чином гравери намагалися передати зачесану назад чуприну і зібране волосся.

Серед олійних інтерпретацій гравюр вирізняється твір, котрий нині зберігається в Націо-

нальному музеї Т. Г. Шевченка (іл. 2: 4). Д. Степовик висловив версію, що це оригінальний портрет роботи Лук'янова і, відповідно, прототип для найраннішої гравюри, оскільки, на його переконання, ці зображення в усьому подібні (Степовик, 1972). Але це не так. Наприклад, розташування напису на книзі таке, як і на гравюрі П. Мещерякова, а лиця — зовсім не схожі. Д. Багалій у передмові до ювілейного видання творів Г. Сковорода (1894) охарактеризував цей портрет (на той час він зберігався в Музеї витончених мистецтв Харківського університету) як «плохо сделанный и дурно сохранившийся» (*Сочинения Григория Саввича Сковороды, собранные и редактированные проф. Д. И. Багалеем. Юбилейное издание (1794–1894 год)*, 1894, с. СХХVI). В Альбомі XII Археологічного з'їзду в Харкові (1902) значиться, що він перебуває у власності Музею старожитностей Харківського університету, куди був пожертвований І. М. Кабештовим (*Альбом Выставки XII Археологического съезда в г. Харькове*, 1902, с. 21). Цей громадський діяч, агроном, зоотехнік, популяризатор агрономічних знань був уродженцем Саратовської губернії. З 1874 р. він став управителем маєтків графа М. М. Толстого в Зеленьківці та Дмитровці Лебединського повіту Харківської губернії. Мешкав у маєтку «Гребінниківка» Велико-Бобрицької волості Сумського повіту (Коломієць, 2022). Найбільш імовірно, що й портрет походить із місць побіля Лебедина, де Г. Сковорода неодноразово бував. Вірш-епітафія на ньому свідчить, що робота створювалася після смерті філософа, тому, безперечно, вона не може належати пензлю Лук'янова.

До нинішнього зацікавлення візуальним образом Г. Сковорода, наскільки відомо з публікацій, два давні олійні портрети, де зображено особу з рисами обличчя, подібними до тих, які зображені на гравюрі П. Мещерякова, не були актуалізованими. Перший нині зберігається в Національному музеї Т. Г. Шевченка (мал. 1: 4), куди був придбаний у 1952 р. в мешканця м. Москва О. В. Гордона¹. Цікаво, що на ньому місця, де на гравюрах зображені бородавки, ніби затерті.

¹ Дякуємо старшому науковому співробітнику Національного музею Тараса Шевченка Ользі Козіній-Косицькій за допомогу в опрацюванні цього портрета.

Чорно-біла фотокопія другого портрета (іл. 1: 2) міститься в альбомі XII Археологічного з'їзду в Харкові (1902). Він був одним із найбільших (54x71 см) і наймайстерніше намальованих та належав В. Задонському із сел. Великий Бурлук Вовчанського повіту (*Альбом Виставки XII Археологического съезда в г. Харькове, 1902, с. 20*). Стан полотна та фарбового шару свідчать, що твір на початок ХХ ст. вже був давнім. Особливостями цього зображення є наявність легкої посмішки на лиці філософа й те, що на обкладинці книги не помітно назви. Власник твору був праправнуком товариша Г. Сковороди Я. М. Захаржевського і спадкоємцем садиби, у якій неодноразово бував філософ. Тобто, якщо цей портрет і не був прижиттєвим, то принаймні він задовольняв власників маєтку, оскільки виглядав як прототип.

Чому ж ці зображення досі не публікувалися в сквородинівських працях? Пояснення банальне — лице філософа на них не було схожим на популяризовані після виходу у світ 1861 р. (іл. 2: 3) в столиці імперії — Петербурзі, зібрання його творів (*Сочинения в стихах и прозе Григория Саввича Сковороды. С его портретом и почерком его руки, 1861*), де ілюстрацією слугувала літографічна копія з найдавнішої гравюри. На той час більшість людей, які дорослими особисто знали Г. Сковороду, померли. Публікація в столичному виданні «узаконювала» саме цей образ. До речі, майже аналогічне оприлюдненому 1861 р. обличчя філософа міститься на нині експонованому в Меморіальному музеї Сковороди (м. Переяслав) олійному портреті, традиційно датованому кінцем ХVIII ст. (Щербань, 2024, іл. 3: 3). Зважаючи на те, що опубліковане 1861 р. зображення є копією частини найдавнішої гравюри, є підстави для висновку, що й переяславський олійний портрет може бути результатом її копіювання. Але не варто відкидати можливості того, що мальована картина є інтерпретацією надрукованого в 1861 р. зображення.

Саме тип обличчя на гравійованому різцем портреті вважав найбільш правдивим Д. Багалій. Унаслідок ретельного дослідження фактів, пов'язаних з історією олійного портрета, котрий зберігався в Петербурзі (іл. 1:3), науковець дійшов висновку, що зображення на ньому не

варто використовувати як презентаційний образ Г. Сковороди. Натомість найбільш імовірною копією роботи Лук'янова, на його думку, є зображення олійними фарбами, котре наприкінці ХІХ ст. належало харківському лікарю, «любителю русской старины и малорусскому поэту» В. С. Александрову, що було «вражаюче подібне» до гравюри П. Мещерякова (*Сочинения Григория Саввича Сковороды, собранные и редактированные проф. Д. И. Багалеем. Юбилейное издание (1794–1894 год)*., 1894, с. СХХVI–СХХVII). Оригінал портрета, що належав В. Александрову, досі не знайдено. Але збереглися його опис (з нього відомо, що малюнок зроблено на картоні (*Альбом Виставки XII Археологического съезда в г. Харькове, 1902, с. 124*)) і чорно-біле фото (іл. 2: 2). Портрет, за повідомленням власника, був створений за життя Г. Сковороди для лікаря І. Рейпольського. А про його давність, за висновком Д. Багалія, свідчила «між іншим старовинна оправа» (*Сочинения Григория Саввича Сковороды, собранные и редактированные проф. Д. И. Багалеем. Юбилейное издание (1794–1894 год)*), 1894, с. СХХVI–СХХVII). На нашу думку, ці аргументи недостатньо переконливі. Сумніви, наприклад, виникають тому, що в рік смерті філософа І. Рейпольському виповнилося лише п'ять років (народився 1789 р.), а Григорій Сковорода був 71-літнім. Тобто, портрет малювався не з натури. Лице Г. Сковороди на ньому позбавлене рис індивідуальності, наявних на гравюрах і вищезгаданих мальованих олійними фарбами зображеннях. Овальне обрамлення, очевидно, повторює рамку на гравюрах. Усе це наштотує на думку, що це — інтерпретація невисокої художньої цінності найдавнішої гравюри. Помилково вважаючи, що Мещеряков був автором гравюри різцем, Д. Багалій замовив петербурзькому професорові В. Мате об'єднання в одному зображенні рис лица особи, зображеної на портреті з колекції В. Александрова і найдавнішої гравюри. Відповідна гравюра на дереві була опублікована в ювілейному виданні творів філософа (*Сочинения Григория Саввича Сковороды, собранные и редактированные проф. Д. И. Багалеем. Юбилейное издание (1794–1894 год)*), 1894, с. СХХVI, вклейка). Зображена на ній особа отримала більш прямостійне й омолоджене лице (іл. 3).



Іл. 3. В. Мате. Портрет Г. Сковороди (Сочинения Григория Саввича Сковороды, собранные и редактированные проф. Д. И. Багалеем. Юбилейное издание (1794–1894 год), 1894, вклейка).

Аналіз мальованих портретів Г. Сковороди дозволяє додати кілька важливих аспектів до розуміння іконографії образу. По-перше, внаслідок порівняння їх із найдавнішими гравюрами можна впевнено стверджувати, що філософ позував сидячи, поклавши руки на зігнуті ноги, а художник зображав його, дивлячись на обличчя знизу догори. Цим фактом пояснюється певна «неприродність» пози, відзначена Д. Степовиком. По-друге, маємо підстави для висновку, що під лівою рукою зображено торбу, а не пояс, як уважалося раніше. Найбільш виразно цей аксесуар виписано на портреті, що зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка (іл. 1:4).

Він був блискучим, кількоколірним (мав відтінки зеленого, червоного та жовтого), очевидно шовковим. Підтверджують цю думку і результати детального аналізу зображень на найдавніших гравюрах. По-третє, на портреті із садиби В. Задонського помітно, що музичний інструмент улюблюдра більш схожий не на звичайну сопілку, а на флейту.

Висновки. Проаналізовано три гравюри та шість олійних портретів Г. Сковороди, створених у другій половині XVIII – на початку XIX ст. На всіх них зображено людину віком близько 40–50 років, одяг і книга в руці якої натякають на реалії з життя філософа 1760–70-х рр. Тому слід відмовитися від практики приписування їхнього прототипу слобожанському художникові Лук'янову, котрий створив передсмертний портрет філософа. Подано висновок, що верифікованою людьми, які особисто знали філософа і були наближеними до нього, є гравюра П. Мещерякова й олійний портрет, який наприкінці XIX — на початку XX ст. зберігався у В. А. Задонського в сел. Великий Бурлук Вовчанського повіту. Саме ці зображення, уважаємо, найбільш точно відображають реальну зовнішність Г. Сковороди.

Існувала ще одна найдавніша гравюра (різцем), автор якої невідомий. Її почали актуалізувати (спочатку в петербурзьких виданнях) лише з 1847 р., коли більшість людей, які знали Г. Сковороду дорослими, померли. На цій гравюрі філософу було надано дещо інший вираз обличчя.

Створені граверами на початку періоду, який досліджується, два варіанти обличчя Г. Сковороди, у різні часи актуалізувалися й змінювалися внаслідок копіювання та переосмислення, тому відтворюваний масовою культурою візуальний образ філософа трансформувався.

Перспективи подальших досліджень. Варто проаналізувати, як змінювався візуальний образ Г. Сковороди впродовж XX — початку XXI ст.

Список посилань

- С.р.з.к.го (1834). Отрывки из записок о старце Григории Сковороде. *Утренняя звезда. Собрание статей в стихах и прозе* (Кн. 1, 1833, сс. 67–92.). Типография С. Селивановскаго.
- Альбом Выставки XII Археологического съезда в г. Харькове (1902).
- Данилевский, Г. П. (1901). Украинская старина. II. Григорій Саввич Сковорода. В *Сочинения Г. П. Данилевского* (Т. 21, сс. 25–94.). Издательство А. Ф. Маркса.
- Ілюстрація (1847), IV, 2.

- Коломієць, Н. Д. (2022). І. М. Кабештов (1827–1918 рр.) — вчений, громадський діяч, популяризатор практичних знань з сільського господарства (до 195-річчя від дня народження). *Історія науки і біографістика*, 3. http://nbuv.gov.ua/UJRN/INB_Title_2022_3_5
- Попов, Ф. [П. М.] (1940). Народний письменник філософ Г. Сковорода і його портрети. *Образотворче мистецтво*, 2, 30–32.
- Сковорода, Г. (2011). *Повна академічна збірка творів*. Л. Ушкалов (Ред.). Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій.
- Сковорода, Г. (2015). *Буквар миру. Книга для сімейного читання*. Л. Ушкалов (Переклад, передмова та примітки). Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».
- Сковорода, Г. (1973). *Повне зібрання творів* (Т. 2.). Наукова думка.
- Сн., И. (1823). Украинский философъ, Григорій Саввичъ Сковорода (Окончание). *Отечественные записки*, 43, 249–263.
- Сочинения в стихах и прозе Григория Саввича Сковороды. С его портретом и почерком его руки* (1861). В Типографии Штаба Отдельного Корпуса Внутренней стражи.
- Сочинения Григория Саввича Сковороды, собранные и редактированные проф. Д. И. Багалеем. Юбилейное издание (1794–1894 год)*. (1894). Типография губернского правления.
- Степовик, Д. (1972). Григорій Сковорода й образотворче мистецтво (до 250-річчя від дня народження). *Образотворче мистецтво*, 6, 26–27.
- Щербань, А. (2024). Друковані портрети Г. Сковороди кінця XVIII — XIX століть: історико-культурний аналіз. *Рукописна та книжкова спадщина України*, 3(34), 82–99. <https://doi.org/10.15407/rksu.34.082>

References

- S.r.z.k.go (1834). Excerpts from notes on the elder Hryhorii Skovoroda. *Utrennjaja zvezda. Sobranie statej v stihah i proze* (Book 1, 1833, pp. 67–92.). Tipografija S. Selivanovskago. [In Russian].
- Album of the Exhibition of the XII Archaeological Congress in Kharkov* (1902). [In Russian].
- Danilevsky, G. P. (1901). Ukrainian antiquity. II. Hryhorii Savvykh Skovoroda. In *Works of G. P. Danilevsky* (Vol. 21, pp. 25–94.). A. F. Marx Publishing House. [In Russian].
- Illjustracija* (1847), IV, 2. [In Russian].
- Kolomiets, N. D. (2022). I. M. Kabeshtov (1827–1918) — scientist, public figure, popularizer of practical knowledge of agriculture (to the 195th anniversary of his birth). *Istoriia nauky i biohrafistyka*, 3. http://nbuv.gov.ua/UJRN/INB_Title_2022_3_5. [In Ukrainian].
- Popov, F. [P. M.] (1940). People’s writer and philosopher H. Skovoroda and his portraits. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2, 30–32. [In Ukrainian].
- Skovoroda, H. (2011). *Complete academic collection of works*. L. Ushkalov (Ed.). Mайдан; Vydavnytstvo Kanadskoho Instytutu Ukrainykykh Studii. [In Ukrainian].
- Skovoroda, H. (2015). *Primer of peace. A book for family reading*. L. Ushkalov (Translation, foreword and notes). Knyzhkovyi Klub “Klub Simeinoho Dozvillia”. [In Ukrainian].
- Skovoroda, H. (1973). *Complete works* (Vol. 2). Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Sn., I. (1823). The Ukrainian philosopher, Hryhorii Savvykh Skovoroda (Ending). *Otechestvennye zapiski*, 43, 249–263. [In Russian].
- Works in verse and prose by Hryhorii Savvykh Skovoroda. With his portrait and the handwriting of his hand* (1861). In Tipografii Shtaba Otdel’nogo Korpusa Vnutrennej strazhi. [In Russian].
- Works by Hryhorii Savvykh Skovoroda, collected and edited by Prof. D. I. Bahalii. Anniversary edition (1794–1894)*. (1894). Tipografija gubernskogo pravlenija. [In Russian].
- Stepovyk, D. (1972). Hryhorii Skovoroda and the fine arts (to the 250th anniversary of his birth). *Obrazotvorche mystetstvo*, 6, 26–27. [In Ukrainian].
- Shcherban, A. (2024). Printed portraits of H. Skovoroda of the late XVIII — XIX centuries: historical and cultural analysis. *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy*, 3(34), 82–99. <https://doi.org/10.15407/rksu.34.082>. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 21.06.2024

А. Л. Щербань

доктор культурології, кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри музейно-туристичної діяльності, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

A. Shcherban

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Museum and Tourism Activities, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ТРОМБОН ЯК СОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ У СВІТЛІ ОРГАНОЛОГІЇ ТА ІСТОРІОГРАФІЇ

Д. А. Янжула

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
dimayanzhula@gmail.com

D. Yanzhula

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-7875-3094>

Д. А. Янжула. Тромбон як сольний інструмент у світлі органології та історіографії

Статтю присвячено виявленню органологічних особливостей інструмента в контексті дослідження солюючого тромбона. З погляду органології як комплексної науки про інструменти як «органи», «знаряддя» музичного мислення, тромбон є мелодичним інструментом групи мідних аерофонів, який, завдяки кулісі, може відтворювати відрізки хроматичної гами в межах трьох октав з можливістю природного глісандування. У стилі-образі тромбона поєднуються його акустичні та семантичні ресурси, що вможливають багатofункціональне використання цього інструмента в різних жанрах музики. У статті окреслено шлях формування сольних якостей тромбона, представлено класифікацію видів тромбонного солювання, серед яких виокремлюється одноосібне неакомпановане — твори для неакомпанованого тромбона. Здебільшого це були мініатюри програмного та непрограмного змісту, а також сонати для тромбона, представлені у творах як зарубіжних, так і багатьох українських авторів. Специфіка таких творів відрізняється поєднанням ознак концертності (принцип солювання) та камерності (відтворення в одноголосі функцій ансамблю з рівнопотенційними голосами-регістрами). Саме цей пласт тромбонної творчості є найменш дослідженим, а тому потребує окремого вивчення, початок якого закладено в цій статті.

Ключові слова: *тромбон, темброва семантика тромбона, тромбонне солювання, неакомпанований солюючий тромбон, сольна тромбонна мініатюра.*

D. Yanzhula. Trombone as a solo instrument in the light of organology and historiography

Problem statement. In contemporary instrumentology, the primary task is to identify not only technical but also semantic (artistic) qualities of instruments that belong to the general concept of “instrument style”. This regards trombone artistry,

the study of which extends beyond instrumentation and intersects with issues in philosophy, aesthetics, and culture studies. Such contextual understanding of trombone style is presented in this article, which is dedicated to studying the least researched aspects of trombone creativity and performance — solo trombone.

The purpose of this paper is to identify the organology characteristics of the instrument within the context of researching the solo trombone.

The relevance of the article lies in the demand for comprehensive developments of instrumental styles, including trombone, in contemporary theoretical musicology, as well as the absence of works dedicated to incorporating the corresponding musical material required for developing a similar theme.

The results. From the perspective of organology as a comprehensive science of instruments as “organs”, “tools” of musical thinking, trombone is a melodic instrument of the brass aerophones group, which, thanks to its slide, can reproduce segments of the chromatic scale within three octaves with the possibility of natural glissando. The trombone’s acoustic and semantic resources are combined in its stylistic image, allowing for multifunctional use of this instrument in various music genres. The article outlines the path of forming the solo qualities of the trombone, presents classification of the types of trombone soloing, among which solo unaccompanied works for the trombone are highlighted. These mostly include miniatures of both programmatic and non-programmatic content, as well as sonatas for the trombone presented in the works by both foreign and Ukrainian authors. The specificity of such works is concluded in the combination of concert characteristics (the principle of soloing) and chamber characteristics (reproduction in a single voice of ensemble functions with equally potent voices-registers). This layer of trombone creativity is the least researched and therefore requires separate study, the beginning of which is laid out in this article.

The scientific novelty of the research. Solo trombone music becomes an autonomous center containing everything characteristic of the trombone image and, within its competence, demonstrates all genres that exist or have existed in it. The proper qualities of the solo trombone are revealed in unaccompanied miniatures, the characteristics of which are illuminated for the first time in this article. Therefore, the issue of involving self-sufficient solo trombone works into musicological discourse pertains not only to the technical aspect but also contributes to a new perspective on the aesthetics and poetics of this instrument, its new philosophy, as demonstrated by the music of the Modern era.

Keywords: *trombone, organology, solo trombone, unaccompanied solo trombone, solo trombone miniature.*

Постановка проблеми. У сучасному інструментознавстві основним завданням є виявлення не лише технічних, а й семантичних (художніх) якостей інструментів, котрі належать до загального поняття «стиль інструмента». Це стосується і тромбонного мистецтва, дослідження якого виходить за межі інструментознавства і торкається проблем філософії, естетики, культурології. Таке контекстне розуміння стилю тромбона представлено і в цій статті, присвяченій вивченню найменш досліджених сторінок тромбонної творчості та виконавства — солюючому тромбону.

Актуальність теми полягає в затребуваності комплексних розробок інструментальних стилів, зокрема і тромбонного, у сучасній теоретичній музикології, а також у відсутності праць, присвячених залученню відповідного музичного матеріалу, необхідного для розкриття подібної теми. Особливо актуальна тема цього дослідження в часи змішаної форми навчання, коли немає можливості грати в «живому» спілкуванні з концертмейстером та викладачем.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З розвитком органології як науки про сукупні якості музичних інструментів, їхні ролі в житті людини і мистецтві, зростає кількість праць із цієї тематики. Левова частка таких розвідок припадає на виконавське музикознавство. Практики того чи іншого інструментального мистецтва поглиблено вивчають свої інструменти, відстежують їхню історію, характеризують сучасний стан і, особливо, новації у вигляді т. зв. нетра-

диційних прийомів гри. Такі дослідження виконуються і в Харкові (дисертація О. Дубки (2020) про сонату для тромбона, праця В. Мужчиля (2015) на тему нетрадиційних засобів гри на інструментах струнно-смичкової групи), інших культурних осередках України — Києві (стаття Г. Марценюка (2017) про новації в тромбонному виконавстві), Одесі (дисертація Д. Муєдінова (2017) про нетрадиційні прийоми гри на трубі тощо). Можна навіть відзначити окремі мікрогалузі виконавського музикознавства, у яких відбувається накопичення знань про окремі інструменти, наприклад про гітаристику, тромбонознавство і т.п. У руслі таких досліджень перебуває і ця стаття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Тромбон належить до групи мідних аерофонів і являє собою найдавніший їх зразок. Ще в давні часи побутували кулісні інструменти, на яких можна було змінювати висоту звука за допомогою не передування чи системи клапанів, а скорочення чи подовження стовпа повітря, закладеного в трубках інструмента.

Тут відразу виявляється основна особливість тромбона, який за своєю природою є суто мелодичним інструментом, що здатний виконувати фактурні функції провідного голосу, контрапункту, різноманітних педалей. Це — фактурно-технологічний аспект виконавського «звукобразу» (термін Н. Рябухи) тромбона, поряд із яким існує темброво-художній. Перший із цих аспектів визначає спосіб досягнення тієї чи іншої якості звучання інструмента в межах певного твору чи стилю (поетика). Друга складова є суто образною за значенням і характеризує тромбон ситуативно, з позиції його тембрової семантики, використаної для досягнення художньо-естетичного результату (естетика).

Поєднання цих двох аспектів темброво-звуквої якості інструмента, у цьому випадку тромбона, у сучасному музикологічному дискурсі розглядає відносно молода його галузь — «органологія». Не складно помітити, що це поняття базується на слові «орган» та похідному від нього «органоподібність», яке відразу виявляє двоїсту природу інструмента, його «тіла», яким є тембр.

У контексті дослідження в цьому плані того чи іншого інструмента слід передусім охарактеризувати ступінь його зв'язку з людським організмом. Не випадково, що вивчаючи тандем «людина — інструмент» дослідники-органологи ототожнюють їх, і ця традиція тягнеться ще з античних часів. Загалом на сучасному етапі розвитку музикознавчої думки про інструменти, останні можна визначити як знаряддя, органи мислення людини, насамперед, особи, котра грає (за J. Huizinga (1938)).

Якщо голос людини — це вона сама, то інструмент — це теж людина, точніше її продовження в артефакті історії, який є продуктом людського генія. Саме тому в цьому сенсі доречно ототожнення людини з музичним інструментом, характерні для різних національних епосів. Можна навіть констатувати, що сам розвиток музичного інструментарію відбувався в напрямку пошуку такої конструкції та звучання інструмента, яка як вірець мала саме людину в її зовнішніх (тілесних) та душевних проявах.

Тому поняття «органологія» можна трактувати і як «органоподібність», «органічність», що належить до всіх трьох особистостей, які беруть участь у створенні музичного інструмента як артефакту культури, — майстра музичних інструментів, виконавця та композитора. На першому плані тут — виконавець-інтерпретатор, котрий повинен у найвигіднішому світлі показати переваги свого інструмента навіть тоді, коли вони водночас є і недоліками (наприклад, будова тромбона, яка, з одного боку, обмежує віртуозність виконання, а з іншого, дозволяє плавно змінювати висоту звука — *glissando*).

Ще одна з проблем у системі звукообразу інструмента — доцільність його використання в композиторському творі. Як свідчить практика, ефект від використання тих чи інших інструментів є важливою складовою слухацького сприйняття змісту музичного тексту. Тут діє ціла система знакового розпізнавання, у якій протягом певного часу за окремими інструментами закріплюються певні художньо-образні значення. Ще в часи Бароко виникло вчення про стилі інструментів, яке базувалося на теорії афектів. У теоретиків того періоду — Ф. де Бросара, А. Кірхера, Й. Маттезона — можна знайти

судження про стиль скрипок як про «веселий», труб — як про «войовничий», лютні — як про «вкрадливий» тощо (Дубка, 2020, с. 49–50).

Відповідно до цього, у класицистську епоху сформувалась ціла система «тембрових ярликів» (Дубка, 2020, с. 40–41), суть якої полягала в тому, що конкретні образні значення закріплювались за певним музичним інструментом. Проте, як свідчить музична історія, загалом правильні характеристики, означені в тембрових ярликах, у реальній творчості порушувались. Особливо характерно це для творчості композиторів Новітнього часу, які часто використовують інструменти, так би мовити, не за призначенням. Прикладів цьому багато у творчості класиків українського симфонізму — Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, що потребує, однак, окремого розгляду, як це зроблено в дисертації Юрія Іщенка (1975), присвяченій аналізу тембрової драматургії в симфоніях Б. Лятошинського.

Багатоманітні «метаморфози» в галузі використання інструментів у нових тембрових семантиках уже стали нормою, яка зумовлена слухацьким попитом. Як колись зазначав А. Шенберг, сучасний слухач — це «тембровий гурман»; він шукає в музичному творі оригінальності тембрових сполучень, що зумовлює велику кількість експериментів у цьому напрямі серед композиторів різних стилів і регіонів. Сучасний слухач вихований в основному на звукозаписі. У більшості випадків він орієнтується на стиль, а не на конкретний твір, шукаючи в ньому співзвуччя своїм знанням та досвіду в галузі розпізнавання музичних жанрів. У цьому контексті, як видається, і слід визначати актуальну для сучасного етапу суспільного музикування практику тромбонної творчості та виконавства.

У теоретичному аспекті тут існує ще одна важлива проблема, від якої залежить художня доцільність контекстного чи сольного звучання інструмента. Ідеться про співвідношення таких чинників, як універсалізм і специфіка. Серед великої кількості інструментів різного художньо-звукового спектра об'єктивно, тобто з позиції можливостей використання в різних елементах музичної мови, виокремлюються такі, які можна вважати різнобічними. Це, наприклад,

фортепіано, яке Ф. Ліст цілком слушно називав інструментом-оркестром. Якщо звернутися до інших закріплених у практиці музикування різних часів і стилів інструментів, то найуніверсальнішою тут буде скрипка. Що стосується специфіки, то цей критерій використовується там, де наявні оригінальність тембру, його спеціальна неповторна забарвленість. Таким є, наприклад, гобой, який специфічніший за кларнет та флейту. Серед мідних аерофонів універсальними якостями відрізняється валторна, а специфіка є перевагою таких інструментів, як тромбон.

Ці порівняння зрештою є умовними. Музична практика демонструє своєрідну амбівалентність універсальності та специфіки як сукупних сторін інструментального тембру. У своєму прагненні до універсальності інструменти (точніше, музиканти, котрі ними володіють) намагаються поглибити специфіку, виявляючи у своїх улюблених інструментах ті якості, ті прийоми гри, які раніше не використовувалися або використовувалися епізодично. Тут можна навести багато прикладів, починаючи зі скрипкової універсальності, у котрій після *pizzicato* та *con-legno* відбулося масштабне перетворення всієї акустичної системи звукоутворення («артикулятор — вібратор — резонатор»), що значно збільшують можливості відтворення на цьому інструменті образів різних жанрів.

Усе це набуває відображення в наукових розвідках під назвами «нетрадиційні прийоми гри на...», серед яких можна назвати праці В. Мужчиля (2015), Д. Муєдінова (2017), Г. Марценюка (2017). Проте, як видається, не лише накопичення новітніх прийомів звукодобування означає прогрес у бутті того чи іншого інструмента. Не менш важливою є така сторона його звукообразу, котра безпосередньо пов'язана з жанрами музики, де цей інструмент використовується, що стосується і тромбона.

Перш ніж розглянути аспекти цього питання, необхідно охарактеризувати тромбон як органіологічний об'єкт, що вперше було здійснено в трактаті ще в XIX ст. Г. Берліозом (Berlioz, 1882). Автор «Фантастичної симфонії» міркує не про тромбон як такий, а про тромбонне сімейство, підкреслюючи при цьому, що всі чотири види тромбонів — сопрановий, альтовий, теноровий,

басовий — мають назви тих людських голосів, до яких вони найбільше наближені за особливостями звука і об'єму (там само, р. 151). Далі автор праці розглядає практику використання тромбонів у європейських оркестрах, узагальнено характеризуючи сам вид цього інструмента. Дослідник зазначає, що «... тромбони, володіючи подібно іншим мідним інструментам всіма звуками натурального звукоряду „...“ на всіх позиціях, мають і повний хроматичний звукоряд з однією тільки перервою внизу» (там само, р. 152).

Послідовно розглядаючи всі чотири види тромбона, Г. Берліоз поряд з їх характеристиками в плані діапазону, динаміки, техніки гри, посилається на видатних композиторів — Глюка, Бетховена, Моцарта, Вебера, Спонтіні, котрі розуміли всю важливість ролі цих інструментів у різних жанрах музики. «Вони з бездоганною майстерністю застосовували різні властивості цього благородного інструмента для вираження людських пристрастей, для відтворення шумів природи, повністю зберігаючи його міць, його гідність, його поезію» (Berlioz, 1882, р. 173). Видатний французький майстер добре розумів усі позитивні можливості тромбона і наприкінці свого дослідження застерігає композиторів від недоречного чи просто вульгаризованого його використання, в основному для справляння враження. Автор закликає вчитися використовувати тромбон у визнаних майстрів, котрі вміли поєднати «гучноголосність» цього інструмента, його пафосність із ліричною кантиленою. Не випадково перші зразки останньої з'явилися в Глюка в італійській партитурі опери «Орфей», де сопрановий тромбон під назвою «*cornetto*» дублює сопрановий голос хору, а альтовий, теноровий і басовий тромбони в цей час подвоюють решту голосів.

Найяскравіше темброва семантика тромбонів проявляється в ансамблевій музиці для тромбонних концертів. Перші їх зразки знаходимо у творчості композиторів венеціанської школи першої чверті XVI ст. — А. Вілларта, Дж. та А. Габріелі. Це були типові для того часу церковні вокально-інструментальні жанри, котрі поєднували ознаки «сонати» (так тоді називали будь-яку інструментальну музику, яка гралася) та

«кантати» (так називали вокальну музику, котра співалася). Синтез цих начал породив змішаний вокально-інструментальний стиль, у якому до хорових груп доєднувались інструментальні — духові і струнні з органом. Левова частка дублювань хорових голосів (зокрема і подвоєнь в октаву) доручалася тромбонам, що додавало звучанню «тонких колористичних ефектів», породжувало «своєрідну музичну світотінь» (Дубка, 2020, с. 52). Творчість названих тут майстрів з повним правом можна віднести до витоків тромбонового мистецтва, оскільки саме завдяки долученню тромбонів створювався “new style” — монументальний різновид змішаного стилю, у якому вокальна поліфонія доповнювалася інструментальними барвами, створюючи в результаті новий тип фактури — «оркестрово-камерний, вокально-інструментальний за виконавським “наповненням”» (там само, с. 49).

Узагалі, розкриваючи особливості жанрової палітри музики для тромбона (тромбонів) у її історико-стилістичному становленні, слід мати на увазі два способи функціонування жанру в музиці. Згідно з крилатим висловом В. Шкловського, жанр — «це кристал, через який аналізується життя», можна скористатися одним з ключових положень сучасної жанрової теорії, суть якого полягає в тому, що вся наявна система музичних жанрів розподіляється на дві частини:

1. «Канонізована». До неї входять жанрові «зчеплення», представлені в циклічних формах — сонатах, сюїтах, симфоніях, варіаціях (Дубка, 2020, с. 42).
2. «Фабульна» — «програмні, а також непрограмні твори, оригінального задуму, у яких дія “канону” не є визначальною» (там само, с. 44).

Тромбонова жанрова стилістика формувалася як перехід фабульних жанрових форм до канонічних. Провідну роль тут відігравали твори для тромбона соло, прообразом яких слід уважати оперну та симфонічну практику використання цього інструмента, який поступово набував якостей універсального, аналогічного, наприклад віолончелі (не випадково існує багато перекладень музики для останньої, виконаних для тромбона). Наприклад, вважається, що поширена в репертуарі сучасних тромбоністів

Sonata in D minor, op. 5, № 8 А. Кореллі у супроводі клавіру є версією віолончельного зразка, виконаного відповідно до моделі скрипкової сонати з басом у стилістиці *da camera* з повільною *Preludio* і двома швидкими ігровими частинами (Крижанівський, 2006, с. 24). Це питання є спірним, оскільки існує вірогідність того, що спершу ця соната була віолончельною. Про це свідчить, зокрема, віртуозна партія мелодичного інструмента. Однак «сам факт можливості виконання на тромбоні віртуозної віолончельної партії свідчить про великі можливості і глибокі джерела сольної тромбонової сонати, у якій цей інструмент здатен конкурувати зі струнно-смичковими» (Дубка, 2020, с. 56).

У контексті аналізу солюючого тромбона слід мати на увазі різні тлумачення самого поняття «соло». Так, у дисертації В. Громченка (2020) розглядаються всі наявні дефініції цього поняття в музиці. Поняття “solo” в музиці визначається трьома словами-дефініціями. Соло в музиці — це: 1) музичний твір для одного виконавця (акомпанована чи неакомпанована); 2) у великих формах — окрема партія або епізод, призначені для виконання солістом; 3) концертний виступ одного виконавця (Громченко, 2020, с. 172). Коментуючи наведені тут визначення, В. Громченко узагальнює їх за допомогою власної робочої дефініції, згідно з якою «соло» (у цьому випадку духове) — «...самостійний художній твір, написаний для одного духового інструмента, та одноосібний (сольний) виступ виконавця-духовика» (там само, с. 6).

Кожен інструмент має свою історію солювання. Воно входило в практику гри поступово, відображуючи шлях універсалізації того чи іншого інструментального звукообразу, у результаті накопичення його специфічних ознак. Якщо йдеться про тромбон, то його шлях до солювання починався з дублювань вокальних чи інших голосів у творах церковного вжитку. Саме магадизація (цей термін застосовується для позначення октавного дублювання, яке було у свій час значним кроком уперед у формуванні багатоголосної фактури) зумовила самостійну солюючу функцію цього інструмента, в образі якого почали поєднуватися, формуючи єдине ціле, акустична та семантична складові.

Фігуруючи в міксах з іншими інструментами, а також з голосами, тромбон (спочатку це були тромбові консорти) поширював можливості свого використання в галузі фактурних функцій. Ще до того, як у практику увійшли розгорнуті тромбові солі, тромбон в оркестрі та в супроводі хору звучав як: 1) педаль; 2) підголосок типу втори; 3) підголосок контрапункту. Завдяки варіабельності, притаманній ренесансному та бароковому оркестрам, тромбон іноді (епізодично) виконував функцію солювання, але це ще не було системою.

Під час характеристики органології тромбона слід згадати його використання в музиці світського призначення. У музичній культурі міського побуту культивувалися інтради, а також баштова музика, де гучний тромбон відігравав провідну роль. До цього слід додати подальше використання тромбона (групи тромбонів) — альтовий, теноровий, басовий — у військових оркестрах та в капелах при маєтках магнатів (Садівський, 2014, с. 5).

Справжній тромбонний «бум» розпочався в європейській музиці Новітнього часу, і він пов'язувався з виникненням і поширенням жанру концерту для тромбона з оркестром. Саме в цьому жанрі найповніше розкривалися як сольні, так і ансамблеві функції тромбона, у результаті чого збагачувався новими фарбами та семантикою сам інструмент. Але жанр концерту, як і інші музичні жанри, досягаючи свого розквіту, підпадає під дію інтонаційної кризи, частково деактуалізується й потребує заміни іншими родами та видами музикування. Це стосується і тромбонного концерту як вершини віртуозно-сольної практики використання цього інструмента. На думку Ф. Крижанівського, «на рубежі XIX — XX ст. в розвитку жанру концерту для тромбона склалася кризова ситуація: віртуозний тип концерту фактично завершив свою історію, дійшовши логічного кінця в численних різновидах оперних фантазій» (Крижанівський, 2006, с. 7–8).

За законом «заперечення заперечення», на зміну явищу, яке досягло вершини у своєму розвитку, приходять його антипод. Такою протилежністю для тромбонної концертності як принципу музичного мислення є камерність у

широкому спектрі її проявів. Якщо головною семантичною ознакою концертності і концерту як її репрезентанта є діалогічність, то камерність відрізняється якістю, яку слід охарактеризувати як рівнопотенційність партій учасників музикування в процесі виконання музичного твору. В умовах камерної музики, яка не зводиться до якогось одного жанру, а є «системою жанрів» (за І. Польською (2003)), немає як такої відносно стабільної функції солювання. Воно відбувається почергово, переходячи з одного «поверху» фактури до іншого. Камерність як універсальний (поряд з концертністю) принцип музичного мислення охоплює доволі різноманітну палітру жанрів, починаючи від крупних форм, таких як соната, до мініатюр. Особливості образу-стилю тромбона впливають і на його відтворення в галузі камерності. Властиве їй «замкнене» музикування стосується не лише локацій, у яких вона звучить, а й спеціального відбору виражальних засобів, спрямованих на особистісне, що суттєво відрізняє ту ж тромбонну сонату від концерту для тромбона з оркестром. Водночас провідний жанр камерної музики — соната — ґрунтується на ідеї сонатності як категорії концептуального змісту. Спектр дії сонатності є вельми широким, що відображується через жанри, асимільовані в її межах.

В умовах жанрового плюралізму неакомпанований сольний тромбон перебирає на себе функції повноцінного репрезентанта свого видового стилю і охоплює як мініатюри та їхні цикли, так і відносно крупні форми, зокрема такі, які мають авторський заголовок «соната». Завдяки діалектиці самої сонатної форми, яка базується на ідеї контрасту-єдності, у межах сонатного розгортання такий інструмент, як тромбон, здобуває можливість показати всі свої внутрішні ресурси, зберігаючи накопичений за століття існування досвід. Тромбон у володінні виконавцями і композиторами стає в сонатному жанрі предтечою народження (точніше, повернення до практики) таких жанрів, як музична мініатюра.

Висновки. Сольна тромбована музика стає автономним осередком, котрий містить усе, що є характерним для образу тромбона, і в межах своєї компетенції демонструє всі жанри, які в

ньому існують чи існували. Якщо жанр мініатюри в його естетиці та поезії є доволі повнодослідженим у галузях вивчення фортепіанної, скрипкової музики, то в силу об'єктивних обставин тромбон дійшов до мініатюри значно пізніше. Особливо це показово для мініатюр, розрахованих на одноосібне виконання на тромбоні, але подібна ситуація спостерігається і в п'єсах для тромбона і фортепіано. Сольні якості тромбона в цих двох різновидах мініатюри розкриваються по-різному. За наявності акомпанементу пріоритет належить концертному принципу, оскільки тут завжди буде наявним міжтебровий діалог. У варіанті одноосібного солювання, де подібний діалог як такий відсутній, солюю-

чий тромбон постає одразу в декількох іпостазах — як соліст, ансамбліст (приховане багатоголосся), концертант (як результат прихованого багатоголосся). Для розкриття змісту кожного із цих різновидів потрібні окремі дослідження, що і становить перспективи подальшого розвитку теми, сформульованої в назві цієї статті. Доцільно також виокремити в сценічно-одноосібному тромбоні (неакомпанованому) внутрішню діалогічну функцію, образно-драматургічну, формоутворюючу та інші аспекти, адже окреслений музичний матеріал є недостатньо дослідженим, водночас його актуальність в умовах змішаної форми, коли «живе» спілкування з концертмейстером не завжди можливе, лише зростає.

Список посилань

- Громченко, В. В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ — початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): Монографія*. Ліра.
- Дубка, О. (2020). *Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття* [Автореферат дисертації кандидата наук, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. СПД ФО Степанов В. В.
- Іщенко, Ю. Я. (1975). Теброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство*, 10, 3–11.
- Крижанівський, Ф. П. (2006). *Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру* [Дисертація кандидата наук, Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової]. Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової.
- Марценюк, Г. П. (2017). Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні. *Молодий вчений*, 12, 193–199.
- Мельник, А. О. (2014). Українська скрипкова мініатюра: до проблеми історії жанру. В Г. І. Ганзбург (Ред.-Упор.), *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття): збірник наукових статей* (Вип. 39, сс. 201–214).
- Муєдінов, Д. М. (2017). *Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку* [Автореферат дисертації кандидата наук, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Мужчиць, В. С. (2015). *Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукодобування (струнно-смичкова група): Навчальний посібник*. Print House.
- Польська, І. (2003). *Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти* [Автореферат дисертації доктора наук, Харківська державна академія культури]. Харківська державна академія культури.
- Рябуха, Н. О. (2004). *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть)* [Дисертація кандидата наук, Харківська державна академія культури]. Харківська державна академія культури.
- Рябуха, Н. О. (2015). Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. В П. Е. Герчанівська (Гол. ред.), *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство: збірник наукових праць* (Вип. 2(5), сс. 181–187). Міленіум.
- Садівський, Я. П. (2014). *Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару* [Автореферат дисертації кандидата наук, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського]. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
- Berlioz, H. (1882). *A Treatise On Modern Instrumentation And Orchestration*. M. C. Clerke (Trans. from French). Nevello, Ewer And Co.
- Huizinga, J. (1938). *Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. H. D. Tjeenk Willink.

References

- Hromchenko, V. V. (2020). *Brass solo in European academic compositional and performing art of the XX — early XXI centuries (development trends, specificity, systematics): a Monograph*. Lira. [In Ukrainian].
- Dubka, O. (2020). *Sonata for trombone in the works of foreign and Ukrainian composers of the XX and early XXI centuries* [PhD thesis, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts]. SPD FO Stepanov V. V. [In Ukrainian].
- Ishchenko, Yu. Ya. (1975) Timbre expositions in the symphonies of B. M. Liatoshynskiy. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 10, 3–11. [In Ukrainian].
- Kryzhanivskiy, F. P. (2006). *Ukrainian Trombone Concerto in the Aspect of Formation and Development of the Genre* [PhD thesis, A. V. Nezhdanova Odesa State Music Academy]. A. V. Nezhdanova Odesa State Music Academy. [In Ukrainian].
- Martseniuk, H. P. (2017). Non-traditional and modern performance techniques in the practice of playing the trombone. *Molodyi vchenyi*, 12, 193–199. [In Ukrainian].
- Melnyk, A. O. (2014). Ukrainian violin miniature: to the problem of genre history. In H. I. Hanzburh (Ed.-Comp.), *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Na chest Tarasa Kravtsova (do 90-littia): A collection of scientific articles* (Issue 39, pp. 201–214). [In Ukrainian].
- Muiedinov, D. M. (2017). *Non-traditional performing techniques on the trumpet in the context of historical and artistic development* [PhD thesis, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts]. I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts. [In Ukrainian].
- Muzhchyl, V. S. (2015). *Non-traditional playing techniques in the acoustic structure of instrumental sound production (stringed group): a Textbook*. Print House. [In Ukrainian].
- Polska, I. (2003). *Chamber Ensemble: Theoretical and Cultural Aspects* [Doctoral thesis, Kharkiv State Academy of Culture]. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Riabukha, N. O. (2004). *Miniature as a Phenomenon of Musical Culture (on the Material of Piano Works by Ukrainian Composers of the Late XIX–XX Centuries)* [PhD thesis, Kharkiv State Academy of Culture]. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Riabukha, N. O. (2015). Sound image as a category of musical thinking: ontological and epistemological aspects. In P. E. Herchanivska (Editor-in-chief), *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo: a collection of scientific papers* (Vol. 2(5), pp. 181–187). Millennium. [In Ukrainian].
- Sadivskiy, Ya. P. (2014). *Solo and chamber works in the context of the formation of the Ukrainian trombone repertoire* [PhD thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Berlioz, H. (1882). *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*. M. C. Clerke (Trans. from French). Nevello, Ewer And Co. [In English].
- Huizinga, J. (1938). *Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. H. D. Tjeenk Willink. [In Dutch].

Надійшла до редколегії 18.05.2024

.....
Д. А. Янжула
 аспірант, Харківська державна академія культури,
 м. Харків, Україна

.....
D. Yanzhula
 postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Culture,
 Kharkiv, Ukraine

.....

АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ПОВОРОТ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Є. Ю. Ареф'єва

Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
liza.arefieva34@ukr.net

Ye. Arefieva

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-5060-2251>

Є. Ю. Ареф'єва. Антропологічний поворот у музичній культурі ХХ століття

Антропологічний поворот у системі культурологічної та музикологічної рефлексії визначає трансформацію образу людини в культурі ХХ століття. Змінюються онтологічні, феноменологічні виміри презентації людини в медіапросторі. Якщо семіологічний поворот був визначений як рух структуралістських та постструктуралістських досліджень, а візуальний поворот пов'язують з трансформацією образотворчих практик, виникненням певного візуального середовища, то антропологічний поворот у музиці стосується глибинних психофізіологічних засад формування музичного образу.

Ключові слова: *культура, антропологічний, семіологічний, візуальний повороти, системогенез, культурогенез.*

E. Arefieva. Anthropological turn in musical culture of the XX century

The anthropological turn in the system of cultural and musicological reflection determines the transformation of the image of man in the culture of the XX century. The ontological and phenomenological dimensions of the presentation of a person in the media space are changing. If the semiological turn was defined as a movement of structuralist and post-structuralist studies, and the visual turn is associated with the transformation of visual practices, the emergence of a certain visual environment, then the anthropological turn in music touches on the deep psycho-physiological foundations of the formation of a musical image.

The purpose of the article is to determine the cultural characteristics of these turns as an aesthetic and anthropological phenomenon.

The methodology is presented with comparative and systemic approaches, which makes it possible to determine the integrity of performance in music as a meta-cultural and meta-artistic integrity.

The scientific novelty. The anthropological turn occurs as a systemogenesis of cultural paradigms.

Systemogenesis is the uneven development of system components (subsystems). A person as a cultural phenomenon can be considered as a system, albeit in a certain context, from a certain point of view. Systemogenesis of reflection as an anthropological turn characterizes the change of the image of a person in different realities of reflection — philosophical, cultural, and art. These paradigms, in fact, musical, creative, and artistic become ecological, because they are lifesaving in terms of preserving the integrity of a person, culture, in particular musical and performing culture. The anthropological turn indicates the artist-performer behind the realization of the musical space, music as the integrity of culture. Semiological is related to notation systems, information transmission and understanding of music as a symbolic phenomenon. The visual turn characterizes the communicative aspects of performance in musical culture as a whole.

The results. Cultural genesis in performance is a system genesis of paradigms dominated by either a symbiotic or a monistic paradigm, focused on authenticity, creativity, deconstruction, decomposition, etc. All this can be noted as paradigms of creativity in general. The integrity of the modeling of the modern musical space is being formed, in particular a genetic algorithm with all the properties of sound and other configurations of a synthetic vision of an artistic image.

The practical significance of the article. The practical significance of the work lies in the fact that practicing musicians and musicologists join the modern cultural reflection focused on the ecosystem approach. In particular, performing activities in music are oriented both on the anthropological constants of the performer and on preserving the traditions of national performing schools. In post-classical musical cultural studies, performing activity is interpreted as a certain systemogenesis. The creation of new systems of performing culture arises as a self-sufficient synthesis based on an appeal to the origins of national musical culture, and the entire corpus of problems of performing

art is presented in the context of premodern, modern and postmodern types of reflection.

Keywords: *culture, anthropological, semiological, visual turns, systemogenesis, culturogenesis.*

Постановка проблеми. Антропологічний поворот — це феномен, який науковці визначають як зміну рефлексивних парадигм у контексті дослідження культури, мистецтва, соціокультурної сфери загалом. Поруч із семіологічним та візуальним поворотом, антропологічний поворот свідчить про те, що відбувається звернення до метафізичних констант людяності, які характеризують культуру. Зокрема, людиновимірність художнього образу є центральною засадою музичної творчості.

Антропологічний поворот є головним, оскільки він фіксує зміну буттєвості образної цілісності культуротворчості. Узагалі поворот — це феномен метафізики, звернення до витоків, це петля рекурсії, за Е. Мореном, приведення в круговий рух, повертання, звивання, оберт — це все те, що на латині визначається поняттям “conversion” («обертання») (Morin, 2007). Конверсивність рефлексії як такої свідчить про те, що виникає таке запитання: «Що було б, якби розвиток почався з іншого витоку?» Семіологічний, іконічний повороти можна розглянути як ті, що йдуть після антропологічного і онтологічного, адже вони існують паралельно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Культурологічні й антропологічні проблеми *conversio* аналізувались у працях Є. Андроса (2017), А. Ареф'євої (2021), М. Бахтіна (1984), Ф. Джеймісона (2008), Е. Морена (Morin, 2007), М. Фуко (Foucault, 2001), М. Шелера (1993) та ін. Музикологічні виміри виконавського мистецтва були означені в розвідках І. Гарднера (Gardner, 1967), О. Зінкевич (2008) тощо. Однак проблема системотворчого інструментарію аналізу рефлексії в музиці ще не окреслена.

Мета статті — визначити культуровимірні ознаки антропологічного повороту як естетичний та антропологічний феномен.

Виклад основного матеріалу дослідження. Можна стверджувати, що антропологічний поворот — це загальнокультурний та імперативний, переважно інтегративний образ осмислення людини, яка надзвичайно змінювалась

протягом ХХ століття. Антропологічний поворот допомагає визначити, як людина в контексті отримання будь-якого результату своєї діяльності, зокрема виконавства в музиці, змінює предмет своєї дії і змінюється сама. Важливими є питання: як людина отримує цей результат? які механізми задіяні для отримання цього результату? Під механізмами можна розуміти школу, стильові моделі, моделі виконавства, опрацьовані у творчості, авторські знахідки тощо. Значущою є і проблема верифікації — як система, у цьому випадку виконавська, упевнюється в достатності отриманих результатів? Тут головне визначити необхідні і достатні умови й передумови формування оптимальної моделі процесу, який визначається як процес верифікації, оцінювання, презентації цілісності виконавської системи.

Культура у своїй еволюції змінює системотворчі компоненти і, таким чином, стає оптимальнішою у своєму функціонуванні, відповідає потребам, завданням суспільства. Це легко, знову-таки, спроектувати на виконавський процес. І можна зазначити, що такі ознаки системної дії, як іррадіація, рекрутування, гальмування стають витоків певного інструментарію виконавської стратегії, адже потрібно обрати ту, яка є доцільною, щоб змінити динамічні характеристики самого процесу виконання, зробити його не просто оптимальним, автентичним, а естетичним. Власне, тут саме визначення естетичного як цілепокладання без цілі, за Е. Кантом, проблематизується. Доцільно-недоцільна гармонійна естетичного потребує динамічного і водночас комбінаторного, структурного оцінювання тих механізмів, завдяки яким у виконавському мистецтві досягається художня цілісність.

Важливо зазначити, що гетерохронія (різночасовість) у музичній культурі є випередженням часу в результаті його квантування, дискретизації, актуалізації як звернення до правитоків часовості культури загалом. Так, культура може реалізуватися в межах цілісності мистецького твору, того чи іншого виду мистецтв і водночас у контексті динамізації її засад, реактуалізації потрібного витоків творчості (потрібного для

цього часу артефакту). Це свідчить про те, що формується модель потрібного майбутнього в мистецтві в результаті віднайдення і актуалізації метафізичних витоків формотворення певного виду мистецтва. Актуалізація метафізичних витоків у мистецтві не є одномірним процесом, вона потребує поліфонічної, поліструктурної, полікомпонентної і полікінетичної процесуальної цілісності модуляції художнього образу. Можна зазначити, що в одному творі інколи вдається з'єднати багато моделей майбутнього, звернутися до багатьох витоків, поєднати їх, у чому і полягає суть полістилістики, якщо її розшифровувати відповідно до антропологічних констант культурогенезу.

Утім, твір мистецтва як система є надзвичайно моністичною реальністю, звертається до певного ареалу музикування, стилю, утворює автентичну реконструкцію, хоча поняття автентики є завжди поліпарадигмальним, складним. Парадигми автентичності залежать від надзвичайно різних факторів інтерпретацій твору.

Так, у бароко ми відзначаємо розгорнуті риторичні інструментарії, у середньовічній музиці — іншу інтонаційну систему, зокрема монодійна засада вокалу тут є доміантною. Фактично, інтерпретативна цілісність твору, так чи інакше, базується на гетерохронії як на можливості активізувати ту чи іншу «закладку», за П. Аноніним (темпоральність виконання), ту чи іншу систему виконавства, якщо вона вже експлікована в мистецтві, більше того, створити нову систему — синтетичну, або, навпаки, диференційовану, монологічну. Таким чином, утворюється те, що можна назвати системоутворенням виконавської культури.

Просторово-часовий континуум (а у цьому випадку — музичний простір і час) залежить від виконавства, темпоритму, темпоральності виконавської діяльності. Темпоральності осмислюються як на мікрорівні виконання, «тут» і «зараз», у цьому залі, так і на мегарівні, як виконавство твору в найоптимальнішому режимі для культури тих часів, коли він виник, і для сьогодні. Усе це свідчить про те, що виникає система виміру відліку часовості і просторовості твору як динамічної цілісності.

Поруч із гетерохронією виникає поняття гетеротопії — іншого простору. Утім, простір у музиці — це проблема, яка ще мало досліджена, хоча музичним часом науковці займалися достатньо плідно і багато. Інший простір — це система, пов'язана з нотаційною еквівалентністю, комунікативними якостями музичного твору, а також з феноменом іншого, який «вбудований» у виконавця. Він (інший як інше «Я») моделює виконавські моделі, проектує великого Іншого, або ідеал виконавства, що по-різному проявляється в кожному акті виконання твору, створює певні інверсії, алгоритми виконавської діяльності, які зберігаються в часі і створюють очікувану гетерохронію виконавської майстерності.

Система нотації музики рефлектує в собі досвід піктографії, логографії, консонантного та алфавітного письма (давньогрецька нотація музики) як моделі передавання інформації в семіологічних конотаціях музичних граматики тієї чи іншої доби. Науковий інтерес культурно-історичної реконструкції музичних практик збігається з суто постмодерним мистецьким штибом інтерпретації нотації як своєрідного піктографічного письма за допомогою візуалізації нотного тексту.

Усім відомі опуси нотації, оздоблені малюнками піктограм у Дж. Кейджа, які виставляються як твори візуального мистецтва, презентують неопіктографічний симбіоз музичної та графічної культур. Еволюція систем простору нотації — долінійного, лінійного, послінійного — розгортається як своєрідна реконструкція музичного письма, що допомагає осмислити комунікативні реалії музичної культури в контексті її системоутворення. Культурні системи музичної комунікації, пов'язані з чернецьким гуртом, передання інформації з вуст у уста, є певною традицією і тією сакральною реальністю, у межах якої мистецтво виконання, зокрема хоролий спів, розумілися не як музика, а як аналог ангельського співу. Ортодоксальна православна естетика корелює зі світською музичною естетикою, яка богослужбовий хоролий спів інтерпретує як музику (зокрема такої думки дотримувався відомий авторитет з богослужбового співу І. Гарднер (Gardner, 2004)).

Потребують культурологічного аналізу технопопуляції, техноінновації в музиці, зокрема генетичний алгоритм як новітня натурфілософія музики, і фрактальний, мікроінтервальний простір звукодобування загалом, який виникає в сучасних стильових трансформаціях музики. Досвід нововіденської школи, твори К. Штокхаузена, П. Булеза та ін. стають необхідною стадією перевірки будь-якого виконавства на самодостатність. Так, уже не можна уявити сучасного виконавства без усіх тих надбань, які виникли в межах постмодерністської музичної культури, що трансформують феномен самодостатності виконавства, орієнтують його на комунікативний простір, де поруч із «живою» музикою звучать комп'ютерні зразки. Музичний простір комунікації стає релевантнішим і важливішим як феномен самоздійснення митця.

Можна стверджувати, що лінійна послідовність музичного дискурсу має суто граматичне спрямування. Усі часові мистецтва розгортаються в часі, усі артефакти існують один за одним, не можуть «перескочити» з однієї системи нотацій в іншу, «перестрибнути» вперед або назад. Адже в музиці таке випередження або, навпаки, зсування фрагментів виконавського твору назад можливе шляхом задіяння алгоритмів, мотивів того, що ми зevamo лейтмотивом, виявленням генеративного мотиву, який проходить через усі лейтмотиви і таким чином зсуває темпоральності виконавства вперед або назад. Отже, увесь цей, будемо говорити, музичний простір формує непростий ритм, який нагадує метр, відповідно до якого один за одним стоять стовпчики або розташовані лейтмотиви в музичній конфігурації. Виникає нова парадигмальність розвитку часу як звернення до витоків і як проектування майбутнього в одному музичному процесі, в одному процесі виконавства.

Виконавець-інтерпретатор переструктурує часово-просторовий континуум у музиці як темпоральність зсуву «закладок» виконавства вперед і назад, як темпоральність актуалізації часу. Відбувається звернення до давніх глибинних інтенцій, інтуїції музичного твору і, навпаки, випередження музичного часу в непередбачуваному часі й просторі музичного твору. Музичний твір стає екосистемою, а виконавство — екосистемним. Власне, це залежить від

виконавства актора — інтерпретатора твору, від того, наскільки він здатний переставити акценти, актуалізувати ту чи іншу можливість відображення можливості чути, бачити і співчувати тим конструктивним константам, які визначаються як мотив, лейтмотив тощо.

Відтак, проблематика антропологічного повороту у творі, зокрема в художній культурі ХХ століття як системогенез культурологічних парадигм у виконавському просторі мистецтва, зокрема музики, стає медіальною, де виконавець — це медіатор, модератор, медіум, який виносить на перший план власне бачення твору. Особливо це помітно в сучасних версіях виконавського мистецтва тих чи інших композиторів, виконавців, де процес творчості зсувається в простір комунікацій. Така система кореляції ідентичності твору «тут» і «зараз», твору загалом, твору в континуумі культури, у цьому інтер'єрі, цьому екрані переутворює медіапростір на своєрідну константу, яка вдосконалює і, більше того, здійснює селекцію, сегментування як реципієнтів, так і виконавців.

Інтелігентність та інтелігібильність, яку так полюбили О. Лосев, Д. Ліхачов, характеризують продукуючу, генеративну силу культури. Перший із названих вище дослідників уважав, що власне інтелігент — це той, хто рефлектує над всіма системами, над всіма «закладками», хто може порівняти всі універсуми і континууми часово-просторових реалій різних систем, хто здійснює системогенез культури, який можна назвати культурогенезом, що формується в кожній окремій культурній практиці, зокрема як інтелектуальний вирок, як природовимірний і культуровимірний світ людини.

Можна міркувати не лише про той континуум, що звучить у музиці, а і про той, який і не звучить, а фіксується в нотах, існує в паузах, цезурах умовчання, здійснює ту незвучну музику, яку, раптом, розшукав Д. Кейдж у своєму відомому опусі, який комунікативно налаштований на скандал, на зрив почуттів. Ф. Джеймісон висловився точніше — це сюрреалізм без підсвідомого (Джеймісон, 2008). Так, ми потрапляємо в складний набір парадигмальних матриць, парадигм культуротворчості, які стають парадигмами музикування. Усе піддається сумніву,

змінюються потреби в зсуві «закладок» — від протозакладки до закладки останньої. Виникає певний квазісимбіоз, або синтез засадничих начал без самих начал. Так, ми відчуваємо, що петля рекурсії, за Е. Моренон, виглядає ефективним механізмом, але лише механізмом інтерпретації сутнього (Morin, 1992).

Кожен майстер і кожен виконавець зокрема здійснює системогенез культуротворчості, навіть не задумуючись, що він його утворює. Якщо виконавець є інтелектуально і культурно спроможним, креативною людиною, то він не може обійтися без цих механізмів, без випередження майбутнього, без формування екомайбутнього в системі інтерпретативних детермінант, які створюють рефлексивне і а-refлексивне поле виконавства. Виконавець контролює рухи своїх рук, адже руки рухаються начебто самі, в одному алгоритмі завченого і, більше того, системно здійсненого комплексу, який є медіальним, тілесно органічним. Фактично рух рук піаніста, наприклад, створює людину-виконавця, з одного боку, як продовження інструмента, а з іншого — інструмент є продовженням його ментальної тілесності.

Якщо міркувати про феноменологію виконавської майстерності, яка виносить антропологічний фактор виконавства на перший план, де він, так чи інакше, інтегрується зверненням до метафізичних засад, «закладок», то відбувається зсування межі природного, культурного, антропологічного по вертикалі, дедалі глибше і глибше в сиву давнину, коли ініціюється розшук глибинних архетипів і протоформ виконавства, або, навпаки, — зондування майбутнього, яке

пересувається за вертикаллю в нескінченність. Усе це дозволяє помітити новітню гармонію в контексті парадигмічних зсувів, які можливі в часопросторі культури, зокрема у виконавській діяльності. Так, системогенез виконавської діяльності набуває об'ємності культуротворення.

Висновки. Можна підсумувати і зазначити, що парадигми виконавської майстерності в музиці — це певні алгоритми, константи часопростору, які визначаються в різних континуумах культури: світовій культурі, художній культурі, зокрема музиці, де вони персоніфікуються в окремому виконавстві. Ці парадигми стають формою легітимації культурних подій, культурних матриць самовизначення митця, ідеалом, моделлю потрібного майбутнього, що стає функціональним механізмом, або акцептором дії музики, фундаментом створення виконавської школи.

Без цього неможливе виконавство як синтез всіх можливих артефактів, спонук, інтенцій, орієнтованих на конституювання, ноєму, якщо використати феноменологічний тезаурус, або на ейдос, тип метафізичних реконструкцій, пов'язаний із петлею рекурсії, зверненням до майбутнього і минулого. Отже, вертикаль — це минуле-майбутнє, яке завжди відсуває свої горизонти. Феноменологія артикулювання художнього образу, у цьому випадку — звука, як динамічний дискурс формування мистецького твору реалізується на різних екранах культури, в різних середовищних вимірах, але домінантою є антропологічний поворот як відображення цілісності людини.

Список посилань

- Андрос, С. (2017). Володимир Шинкарук: антропологічний поворот в українській філософії другої половини ХХ сторіччя. *Філософська думка*, 1, 66–73.
- Ареф'єва, А. Ю. (2021). Антропологічний, семіологічний та візуальний повороти як інтерпретанта культурогенезу мистецького синтезу. *Humanities Studies*, 9(86), 11–17. DOI: <https://doi.org/10.26661/hst-2021-9-86-01>
- Джеймісон, Ф. (2008). *Постмодернізм, або логіка культури пізнього капіталізму*. П. Дениско (Пер. з англ.). Курс.
- Зінкевич, О. С. (2008). Дискусійні питання мультикультурних процесів. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1.
- Шелер, М. (1993). Положення людини у космосі (пер. з нім.). В Г. І. Волинка (Голова), *Зарубіжна філософія ХХ століття* (Кн. 6, сс. 146–152). Довіра.
- Bakhtine, M. (1984). *Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale*. Gallimard.
- Gardner, J. (1967). *Das Problem des altrussischen demenstrischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation*.

- Morin, E. (1992). *Method: towards a study of humankind. The nature of nature.* (Vol. 1). J. L. Roland Belanger (transl. and introd.). Peter Lamg.
- Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet.* Hautes Études.

References

- Andros, Ye. (2017). Volodymyr Shynkaruk: An Anthropological Turn in Ukrainian Philosophy of the second half of the XX century. *Filosofska dumka*, 1, 66–73. [In Ukrainian].
- Arefieva, A. Yu. (2021). Anthropological, Semiological and Visual Turns as an Interpreter of the Cultural Genesis of Artistic Synthesis. *Humanities Studies*, 9(86), 11–17. DOI: <https://doi.org/10.26661/hst-2021-9-86-01>. [In Ukrainian].
- Jameson, F. (2008). *Postmodernism, or the Logic of Culture of Late Capitalism.* P. Denysko (Translated from English). Kurs. [In Ukrainian].
- Zinkevych, O. S. (2008). Debatable issues of multicultural processes. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1. [In Ukrainian].
- Shelier, M. (1993). The position of man in space. In H. I. Volynka (Chairman), *Zarubizhna filosofia XX stolittia* (Book 6, pp. 146–152). Dovira. [In Ukrainian].
- Bakhtine, M. (1984). *The genres of discourse, in Aesthetics of verbal creation.* Gallimard. [In French].
- Gardner, J. (1967). *The problem of Old Russian demenstic church singing and its lineless notation.* [In German]
- Morin, E. (1992). *Method: towards a study of humankind. The nature of nature.* (Vol. 1). J. L. Roland Belanger (transl. and introd.). Peter Lamg. [In English].
- Foucault, M. (2001). *The hermeneutics of the subject.* Hautes Études. [In French].

Надійшла до редколегії 18.05.2024

Є. Ю. Ареф'єва

доктор філософії, старший викладач, кафедра музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

Ye. Arefieva

Doctor of Philosophy, Senior Lecturer, Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕРТНИХ ПОЛОНЕЗІВ ОР. 5 І ОР. 7 МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Р. В. Ніколенко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
nikolenko.roksana@gmail.com

R. Nikolenko

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-4538-2095>

Р. В. Ніколенко. Композиційно-драматургічний аналіз концертних полонезів ор. 5 і ор. 7 Миколи Лисенка та специфіка їх виконавської інтерпретації

У статті визначено композиційно-драматургічну специфіку двох концертних полонезів М. Лисенка та виявлено тенденції їх виконавського осмислення. У цих п'єсах композитор репрезентує різні підходи до трактування жанру полонезу, що проявляється на композиційно-драматургічному рівні. Означені полонези відрізняються й особливостями втілення в них віртуозно-концертного начала. У Першому концертному полонезі ор. 5 віртуозність є яскраво виявленою, а в Другому концертному полонезі ор. 7 вона навпаки дещо вуалюється, що може бути зумовлене прагненням повніше розкрити індивідуальну специфіку музичних образів кожного твору. Також у статті проаналізовано виконавські версії означених п'єс, створені сучасними українськими піаністами.

Ключові слова: концертні полонези, композиційно-драматургічна специфіка, виконавські версії, М. Лисенко.

R. Nikolenko. Compositional and dramaturgical analysis of Mykola Lysenko's Concert polonaises Op. 5 and Op. 7 and specificity of their performing interpretation

The relevance of the article. Mykola Lysenko's creativity attracts the attention of the world music community. This is confirmed by the availability of CD albums with the composer's music created by Ukrainian and foreign musicians. The composer's piano opuses are of considerable interest, but among them there are pieces that, despite their artistic value, are performed relatively infrequently.

The purpose of the article is to identify the compositional and dramaturgical features of two Concert polonaises Op. 5 and Op. 7 by M. Lysenko and analyze their performance versions. Taken in combination, this

will allow us to better understand the specifics of the composer's interpretation of the polonaise genre and identify approaches to the interpretation of these works that are common in contemporary piano performance practice.

The methodology is based on an integrative approach, and involves the use of systematic, analytical, structural-functional, inductive and comparative methods.

The results. In his two Concert polonaises, M. Lysenko presents different approaches to the understanding of the genre, which is manifested at the level of their composition, musical dramaturgy, and the embodiment of the virtuoso-concert principle. In addition, the study examines the performing versions of polonaises created by contemporary Ukrainian pianists, which helped to identify trends in their performing interpretation.

Conclusions. The compositional structure of the first Concert polonaise is proportional, while in the second Concert polonaise the composer does not keep the symmetry of the form of the sections, expanding the middle section and shortening the reprise. The musical dramaturgy of the first Concert polonaise is marked by the contrast of musical images, while the second Concert polonaise is dominated by lyrical imagery. These pieces embody opposite aspects of virtuosity, which is manifested at the level of texture and dynamic palette.

Interpreting these Concert polonaises by M. Lysenko, the pianists reveal different aspects of their musical and figurative sphere: lyricism or poetry, bright dancing or heroics. An interesting trend in the performing interpretation of the works is the reduction of the middle section (episode), which is possible due to the repetition of the thematic material.

The practical significance. The material of the article can be used in the further study of the specifics of the performance interpretation of M. Lysenko's music, as well as in the study of the artist's work in a special piano class, courses "The analysis of musical forms", "The history of music".

Keywords: *concert polonaises, compositional and dramaturgical features, performance versions, M. Lysenko.*

Актуальність теми дослідження. Творчість М. Лисенка привертає увагу музичної спільноти не лише в Україні, а й далеко за її межами, підтвердженням чого слугує наявність CD-альбомів із музикою композитора, створених українськими та зарубіжними музикантами. Зокрема, можна назвати “*Mykola Lysenko: complete music for violin and piano*” С. Сороки та А. Гріна, “*Nature»: selected songs Lysenko Mykola*”, створений вокалістами-іноземцями, “*The Art Songs Mykola Lysenko*” — масштабний проєкт канадсько-української оперної асоціації The Ukrainian Art Song Project (UASP). Проте чи не найбільшу популярність отримала саме фортепіанна музика митця. Його п’єси включають до свого репертуару українські та зарубіжні піаністи, а специфіка композиторської манери письма досліджується в музикознавчих працях. Це видається цілком закономірним, адже в доробку М. Лисенка фортепіанні опуси посідають одне з провідних місць.

Постановка проблеми. Нині існує багато різноманітних записів фортепіанних творів М. Лисенка, створених як відомими інтерпретаторами, так і менш знаними піаністами. До п’єс, які найбільше виконують, можна віднести Першу *op. 8* та Другу *op. 18* рапсодії на українські народні теми, «Елегію» *op. 41*, «Мрію» («На солодкім меду») та деякі інші мініатюри. Однак є також твори, які попри свою безперечну художню цінність ще не набули широкого визнання. До таких належать два концертні полонези *op. 5* та *op. 7*, котрі не часто звучать на концертній сцені, проте є досить цікавими як у композиційно-драматургічному аспекті, так і з погляду їх образно-змістовного наповнення, яке максимально розкривається саме під час виконавської інтерпретації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значна частина фортепіанного доробку М. Лисенка вже доволі ґрунтовно досліджена в музикознавчих працях. Науково-аналітичні нариси фортепіанних опусів М. Лисенка наведені в праці Н. Кашкадамової (Кашкадамова, 2006). Різні аспекти прояву романтичного стилю в музиці українського митця висвітлено у розвідках

О. Лігус (Лігус, 2017; 2021) та Л. Кияновської (Кияновська, 2023). Специфіка втілення національної музичної традиції в доробку М. Лисенка визначається О. Козаренком (Козаренко, 2004; 2023) та С. Людкевичем (Людкевич, 1999).

Також варто назвати дослідження, присвячені вивченню окремих жанрів фортепіанної творчості майстра. Специфіку прояву програмності у фортепіанних мініатюрах митця визначає Л. Свірідовська (2015). І. Зінків (2015), виявляє модерністичні тенденції в стилістиці композитора та закономірностях формотворення його творів, приділяючи особливу увагу аналізу «Української сюїти у формі старовинних танців» *op. 2*, Першій *op. 8* та Другій *op. 18* фортепіанним рапсодіям, а також циклу «Три ескізи». Дотичною до попереднього дослідження є праця Н. Рябухи, у якій виявляються закономірності втілення принципу мініатюризму у творчості композитора (Рябуха, 2003), а також музикознавчі розвідки О. Супрун (Супрун, 1992), Л. Корній (Корній, 2001) та Г. Льоса (Loos, 2023), у котрих розглядаються окремі жанрово-стилістичні аспекти двох фортепіанних рапсодій М. Лисенка. Особливості взаємозв’язків між фортепіанною та вокально-хоровою творчістю композитора означені в статті О. Фрайт (Фрайт, 2023). Проте, незважаючи на таке різностороннє наукове охоплення творчості українського митця, два концертні полонези *op. 5* та *op. 7* не здобули вичерпного музикознавчого осмислення і нині існують лише досить стислі спостереження щодо їх образного змісту та стилістики (Свірідовська, 2015, с. 173; Зінків, 2015, с. 69).

Окрім того, у контексті дослідження цікавим видається питання щодо особливостей виконавської інтерпретації означених полонезів сучасними піаністами, яке також ще не має належного висвітлення в наукових розвідках.

Мета статті — виявити композиційно-драматургічні особливості двох концертних полонезів *op. 5* і *op. 7* М. Лисенка та проаналізувати їх виконавські версії. У сукупності це дозволить повніше зрозуміти специфіку трактування митцем жанру полонезу, а також визначити певні підходи до інтерпретації цих творів, які склалися в сучасній фортепіанній виконавській практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Перший та другий концертні полонези належать до раннього періоду творчості М. Лисенка та вочевидь композитор під час їх створення надихався шопенівськими прообразами цього жанру, однак зі стилістичної точки зору вони є цілком самобутніми та яскраво виявляють основу на українському народному мелосі. Перший концертний полонез *op. 5 As-dur* написано в складній три-п'ятичастинній формі з епізодом, у якій кожен із розділів становить просту двочастинну репризну форму. За образно-змістовним наповненням цей твір можна віднести до лірико-героїчного, адже в ньому гармонійно поєднуються тонкий ліризм та патетична піднесеність музичного висловлювання.

Відкривається Перший концертний полонез *op. 5* урочистим віртуозним вступом, який одразу привертає увагу колоритним звучанням гуцульського ладу, в основі якого — звукоряд натурального мінору, проте із підвищеними IV та VI ступенями. Також тематичний матеріал вступу є досить цікавим і з метроритмічної точки зору, оскільки крім типового для жанру полонезу ритмічного рисунка вісімка-дві шістнадцятки, композитор активно використовує рух тріолів шістнадцятками, а в подальшому розвитку тематизму вступу задіює висхідні пасажі у верхньому регістрі фортепіано, виписані септолями та секстолями.

В останніх тактах вступу відбувається модуляція в основну тональність *As-dur*, а піднесена урочистість поступається світлій, навіть у певному сенсі радісно-безтурботній музичній образності основної теми першого розділу форми Першого концертного полонезу. У цій темі привертає увагу примхлива, насичена мелізматикою мелодична лінія, у якій вгадуються народнопісенні інтонації, майстерно поєднані із типовим для полонезу ритмічним рисунком, поміщеним у середніх голосах багатоголосної фактури.

Друга частина простої двочастинної репризної форми, у якій написано перший розділ Полонезу *op. 5*, має розвиваючу функцію та не містить значного тематичного контрасту. У ній відбувається перехід в однойменний до основної тональності мінор, а мелодико-інтонаційний розвиток вибудовується на початковому мотиві

основної теми, що ґрунтується на типовій для полонезу ритмоформулі вісімка-дві шістнадцятки. У репризі простої двочастинної форми першого розділу Першого концертного полонезу тематизм основної теми піддається незначному варіюванню, за якого суттєво розвиваються середні голоси фактури, водночас мелодична лінія у верхньому голосі та гармонічна основа не змінюються.

Появі тематизму епізоду Першого концертного полонезу *op. 5* передуює невелика зв'язка, основна функція якої — перехід у нову тональність *E-dur*, котра завдяки своїй віддаленості від основної тональності створює значний композиційно-драматургічний контраст до першого розділу форми твору. Основна тема епізоду відзначається ритмічною пружністю та чіткістю: на фоні розміреного руху восьмих тривалостей (поділених по дві групи під одним ребром) у партії лівої руки розвивається врочисто-піднесена мелодія, в інтонаційній основі якої переважають висхідний рух та квартово-квінтова інтерваліка. У сукупності це надає їй маршовості та урочистості. Друга частина простої двочастинної репризної форми, у якій написано епізод Полонезу, є розвиваючою, проте вона становить певний контраст до попереднього розвитку, оскільки тут превалює звучання мінору (відхилення в *h-moll*). У репризі епізоду М. Лисенко використовує варіаційний метод розвитку тематизму, подаючи його із незначними змінами в мелодичній лінії верхнього голосу в партії правої руки.

Репризі Першого концертного полонезу *op. 5* передуює невелика зв'язка, композиційно-драматургічна функція якої полягає в поверненні до основної тональності *As-dur*. Варто зауважити, що реприза твору цілком ідентична до першої частини та повністю повторює її щодо тематизму й форми. Завершує її яскрава, віртуозна кода (тт. 153–166), яка є досить лаконічною та синтезує інтонації основної теми першої частини та основної теми епізоду. На завершення аналітичної розвідки Першого концертного полонезу М. Лисенка зазначимо, що фактурне вирішення цього твору є досить різноплановим. Митець активно використовує акордово-октавний виклад, віртуозні пасажі шістнадцятими,

яскраві акценти, позначені *sf*, та синкопи. Окрім цього, композитор збагачує мелодичну лінію примхливими ритмічними рисунками та мелізматикою, що загалом дозволяє повніше розкрити концертну природу п'єси, зазначену в її назві.

Другий концертний полонез *op. 7 G-dur* демонструє інший аспект композиторського осмислення цього жанру. Він також написаний у складній три-п'ятичастинній формі з епізодом зі вступом і кодою, проте тут М. Лисенко дещо розширює епізод. Контрастує означений полонез з Першим і своїм образним строем, адже бравурність та яскраву віртуозність змінюють наспівна ліричність й навіть певна камерність музичного висловлювання, що увиразнюється завдяки більш плавній мелодичній лінії та менш насиченій фактурі, у якій превалюють гамоподібний рух і різноманітні мелодичні фігурації. Також визначальною ознакою цього твору є менш яскрава, ніж у Першому концертному полонезі *op. 5*, загальна динамічна палітра, у якій переважають відтінки в межах від *f mf*, до *p*, *pp*.

Розпочинається Другий концертний полонез із невеликого вступу, який має доволі цікаве динамічне та темброво-регістрове рішення. Протягом відносно невеликого проміжку часу (тт. 1–7) має відбутись значне динамічне наростання та рух мелодичної лінії від низького регістру (який у поєднанні із динамічним нюансом *pp* виявляє свій приглушений, матовий тембровий потенціал) до яскравого світлого звучання верхнього регістру в динамічній градації *ff*. Таке композиційно-драматургічне рішення дозволяє рельєфніше підкреслити появу основного тематизму першої частини твору, плавно підвести до нього. Іншою цікавою композиторською знахідкою вступу є його ладово-гармонічна основа. Подібно до Першого, Другий концертний полонез також розпочинається в однойменному до основної тональності мінорі (*g-moll*), при цьому ключові знаки лишаються відповідними основній тональності, а мінорне звучання створюється шляхом доєднання зустрічних знаків альтерації. Проте в цьому випадку М. Лисенко не задіює жодних звукорядів народної музики, а лишається в межах мажорно-мінорної системи. У сукупності всі означені композиційні рішення дозволяють композиторові підкреслити

драматургічну значимість вступу, який яскраво контрастує до наступних розділів форми Другого концертного полонезу і в такому контексті сприймається як своєрідна авторська передмова, котра передуює подальшій появі основних музичних образів твору та їх розвитку.

Завершує вступ висхідний октавний пасаж у партії правої руки, який плавно підводить до першого розділу Другого концертного полонезу, що написаний у простій тричастинній формі. Її перша частина втілює світлий, лірико-танцювальний музичний образ. Визначальною особливістю тематизму, що дозволяє віднести його до пісенно-танцювального типу, є переважання плавного мелодичного руху (хроматизовані або гамоподібні пасажі), поєданого із характерним для полонезу ритмічним рисунком вісімка-дві шістнадцятки та синкопами.

Середина простої тричастинної форми, у якій написано перший розділ Другого концертного полонезу, є надзвичайно лаконічною, адже становить період єдиної будови (тт. 16–23). Вона створює певний образно-змістовний контраст стосовно тематизму попереднього розділу завдяки наявності частих стрибків на різні інтервали, хроматизованих пасажів, а також поступового чергування висхідного та низхідного руху в мелодичній лінії в партії правої руки. Іншою визначальною особливістю розділу, який розглядається, тричастинної форми є його метроритмічна організація, оскільки мелодична лінія в партії правої руки майже цілком основана на ритмоформулі вісімка-тріоль шістнадцятками під одним ребром, що наділяє тематизм ознаками мазурковості. Означений ритмічний рисунок допомагає досягти тут композиційно-драматургічної єдності та монолітності розвитку.

Наприкінці першого розділу Другого концертного полонезу *op. 7* композитор випишує невелику зв'язку, основна функція якої — модуляція в нову тональність та підготовка до появи тематичного матеріалу епізоду. Цікавим композиційно-драматургічним рішенням тут є поява в останніх двох тактах зв'язки в партії лівої руки розміреного «погойдування» вісімок на звуках тонічного акорду нової тональності *Es-dur*. Означений ритмічний рисунок та гармонія дозволяють композиторові максимально плавно підвести до появи основної теми епізоду.

Зазначимо, що в цьому розділі форми Полонезу М. Лисенко також звертається до тричастинної форми. Проте, на відміну від першого розділу Другого концертного полонезу, вона є масштабнішою, оскільки має значно розвинений серединний розділ, а при повторному проведенні тематичного матеріалу композитор застосовує варіаційний розвиток, що дозволяє в певному сенсі динамізувати музичну форму епізоду Полонезу загалом та його музичний образ зокрема. Основна тема епізоду (*tranquillo*) втілює лірично-світлий і витончений музичний образ, а завдяки примхливій мелодичній лінії, насиченій мелізматиною (морденти, форшлаги), звучанню діатоніки (лідійського ладу) та варіантному розвитку тематизму викликає асоціації із пастушими нагашами.

Середина епізоду знову вносить у драматургію твору певний контраст, який створюється як за допомогою доєднання нового тематичного матеріалу, так і переважанням пунктирного ритму в мелодичній лінії, котрий часто дублюється в супроводжуючих її голосах фактури. Окрім того, контраст між тематизмом першої частини та середини тричастинної будови епізоду Полонезу, який нами розглядається, виникає і на фактурному рівні. Основна тема епізоду має гомофонно-гармонічний склад, який в окремих випадках збагачується виразними підголосками (вони з'являються переважно наприкінці коротких мелодико-інтонаційних побудов, із яких складається тема), а фактура середини епізоду є поліфонізованою. Окрім того, варто звернути увагу на композиційну структуру середини епізоду Другого концертного полонезу. Вона може бути описана як період із трьох речень, два з яких — повторної будови, а третє синтезує елементи попередньо представленого тематизму, що дозволяє досягти композиційно-драматургічної єдності та монолітності розвитку.

При поверненні тематичного матеріалу основної теми епізоду Другого концертного полонезу *op. 7* М. Лисенко дещо варіює мелодичну лінію в партії правої руки, додаючи мелізми та змінюючи інтервальну будову підголоску наприкінці мелодико-інтонаційних побудов¹, з

яких, нагадаємо, складається ця тема. Подібний спосіб репрезентації тематизму шляхом його незначного оновлення спостерігається і в повторних проведеннях перших двох речень середини епізоду, однак третє речення зазнає суттєвішої трансформації. Його тематичний матеріал проводиться двічі, а в другому проведенні, яке є водночас кульмінацією епізоду, М. Лисенко змінює фактурний виклад на акордово-октавний, додає підголосок у верхньому голосі фактури в партії правої руки та синкопи в партії лівої руки. Після кульмінації знову виникає тиха, наспівна основна тема епізоду, яка тут сприймається як своєрідний підсумок попереднього розвитку.

Цікавими композиційно-драматургічними рішеннями в репрізі Другого концертного полонезу *op. 7* є її початок із тематичного матеріалу вступу, який виникає перед проведенням основної теми *п'єси*. У тематичному аспекті репріза цього твору майже цілком ідентична його першому розділу, оскільки варіаційного розвитку тут зазнає лише тематизм, викладений у початковому періоді основної теми Полонезу. Завершується Другий концертний полонез розгорнутою, віртуозною кодою, основаною на матеріалі основної теми його першого розділу.

Після здійсненої аналітичної розвідки композиційно-драматургічних особливостей двох концертних полонезів М. Лисенка звернемося до питання специфіки їх виконавської інтерпретації, адже загальноновизнаним є факт, що будь-який музичний твір здобуває свою культурно-мистецьку реалізацію та художню цінність лише під час втілення у звуковій формі. Хоча означені *п'єси* нині не є такими, що часто виконуються, проте вони вже здобули своє виконавське осмислення як відомими майстрами, так і талановитими молодими музикантами. Отже, проаналізуємо найцікавіші, на наш погляд, виконавські версії Першого та Другого концертних полонезів.

На інтернет-ресурсах можна віднайти Перший концертний полонез *op. 5* в інтерпретації О. Козаренка (Георгій Павлій, 2013), який вважається одним зі знакових виконавців та популяризаторів фортепіанного доробку українського композитора. А. Єфіменко (2012) вказує,

¹ Замість гамоподібного руху тут підголосок поступово рухається на велику секунду та малу терцію.

що цей твір виконувався піаністом під час його концерту в Мюнхені. Музикознавиця також характеризує виконання музикантом Першого концертного полонезу (там само, с. 16–17), проте вона є надзвичайно лаконічною, і, на жаль, не описує всієї специфіки інтерпретації.

У виконанні піаніста Перший концертний полонез М. Лисенка сприймається в лірико-поетичному, опоетизованому ракурсі. Інтерпретатор не намагається вивести на перший план його жанрову, урочисто-танцювальну основу, а майстерно вуалює її за допомогою постійного використання невеликих *rubato* та філігранної побудови кожної фрази. Вступ Першого концертного полонезу в інтерпретації О. Козаренка має піднесено-урочистий настрій. Цікавим виконавським рішенням в ньому є уникнення підкреслено яскравого тлумачення динамічних відтінків *f* та *ff*, які піаніст виконує повнозвучним, але доволі м'яким туше, що дозволяє йому повніше увиразнити темброво-обертонний потенціал звучання інструмента та надає фактурі більшої об'ємності, рельєфності. Також у виконавському прочитанні як вступу, так і всього твору загалом, привертає увагу прагнення музиканта якомога точніше розкрити композиторський задум, що проявляється в точному слідуванні усім ремаркам щодо штрихів, динаміки, фразування, позначених у нотному тексті.

Проте О. Козаренко все-таки вносить певне власне бачення до музики М. Лисенка, творчо переосмислюючи організацію часопростору твору завдяки активному застосуванню мікроцезур. Наприклад, у тт. 1–2 та 3–4 піаніст відокремлює два мотиви (фігурації шістнадцятками) наприкінці другого та четвертого тактів від попереднього розвитку, виконуючи невеликі цезури між цими мелодико-синтаксичними структурами. У подальшому інтерпретатор також за допомогою мікроцезур розмежує розділи форми, що дозволяє чіткіше окреслити композиційно-драматургічну будову п'єси. Окрім того, піаніст задіює й мікроагогіку. Одним із таких прикладів є невелике *ritenuto* на трьох вісімках у т. 13, які завершують вступ та безпосередньо передують появі основної теми першої частини Першого концертного полонезу. У цій темі О. Козаренко виявляє її лірико-пісенний потенціал, виразно інтонуючи мелодичну лінію

верхнього голосу в партії правої руки та підпорядковуючи її розвитку всі інші елементи фактури. Для досягнення означеного ефекту виконавець за допомогою тихішої динаміки віддаляє середній голос, у якому наявний характерний для полонезу ритмічний рисунок. Також О. Козаренко досить плавно грає пунктирний ритм, що, власне, і дозволяє уникнути підкреслення танцювальної основи цієї музики й перемістити фокус на опоетизоване сприйняття танцю.

Епізод Першого концертного полонезу в інтерпретації піаніста не становить значного контрасту з попереднім розвитком, а сприймається як його безпосереднє продовження. Виявляючи за допомогою чіткого артикулювання та економної педалізації всі штрихові зміни, зазначені в нотному тексті, інтерпретатор досягає в основній темі епізоду ефекту маршовості. Проте і в цьому випадку ця жанрова основа дещо вуалюється завдяки філігранному фразуванню та різноманітним мікроагогічним відхиленням від єдиної метроритмічної пульсації. У результаті цього марш романтизується, перетворюючись на своєрідний спогад про нього.

У контексті побудови музикантом виконавської драматургії твору варто звернути увагу на зв'язку між епізодом та репризою Першого полонезу *op. 5*, яка трактується в піднесено-урочистому, навіть дещо декламаційному дусі. Тут піаніст знову використовує мікроагогіку: розпочинаючи із невеликою темповою відтяжкою, він поступово входить у темп, що дозволяє виразніше підкреслити появу репризного проведення основної теми Першого концертного полонезу. Загальний драматургічний розвиток як цього розділу форми, так і всього твору О. Козаренко спрямовує до врочистої, життєствердної коди.

Інша виконавська версія Першого концертного полонезу *op. 5* М. Лисенка, що демонструє протилежний підхід до його інтерпретаційного осмислення, належить А. Лисенку — онуці М. Лисенка. Означений твір А. Лисенка виконала на концерті, присвяченому 150-річчю від дня народження М. Лисенка в березні 1992 р. (Ukr_Music_Archive, 2022). У її інтерпретації яскраво виявляється героїко-епічний потенціал музичного образу та підкреслюється концертно-віртуозний аспект цієї п'єси. А. Лисенко обирає доволі рухливий темп, рельєфно виявляє всі

штрихові та динамічні переключення, проте, на відміну від О. Козаренка, виконавиця мислить ширшими побудовами й уникає частого використання *rubato* в межах фраз.

Підкреслено урочисто і яскраво звучить у виконанні А. Лисенко вступ Першого концертного полонезу, а в основній темі першого розділу підкреслюється її жанрова основа. Піаністка надзвичайно рельєфно виявляє типовий для полонезу ритмічний рисунок, який міститься в середніх голосах фактури, увиразнюючи його як за допомогою чіткої артикуляції, так і безпедального звучання інструмента. Однак при цьому він не затьмарює виразну мелодичну лінію верхнього голосу в партії правої руки, а в певному сенсі доповнює її.

В інтерпретації А. Лисенко привертає увагу і гранично точне слідування усім композиторським ремаркам, що дозволяє рельєфніше продемонструвати зміну ліричних та героїчних музичних образів протягом розвитку драматургії твору. В епізоді Першого концертного полонезу піаністка яскраво виявляє маршовий склад його основної теми та досить цікаво вибудовує загальний динамічний план, рухаючись від тихого, неабияк делікатного до яскравого, повнозвучного звучання. У результаті цього епізод сприймається надзвичайно цілісно, а основна кульмінація припадає на завершальний розділ його форми.

Аналізуючи інтерпретацію А. Лисенко епізоду Першого концертного полонезу, варто відзначити, що виконавиця дещо скорочує цей розділ. Наприкінці першої частини простої двочастинної репризної форми (у якій, нагадаємо, написано епізод) вона переходить на репризу, пропускаючи другу частину та початкові такти репризи¹. Слід зазначити, що таке переосмислення композиторського тексту не виглядає як випадковість, а сприймається у виконанні А. Лисенко як цілком продуманий крок. Стрімка, яскрава зв'язка плавно підводить до репризи, котра сприймається вкрай цілісно, а весь її розвиток як в драматургічному, так і в динамічному плані спрямовується до віртуозної, урочистої коди.

Звертаючись до питання специфіки інтерпретаційного втілення Другого концертного полонезу *op. 7* М. Лисенка, варто відзначити, що нині на інтернет-ресурсах наявні цікаві виконавські версії, представлені у виконанні талановитих, проте дещо менш знамих львівських піаністів Є. Романова та М. Кузій. Є. Романов закінчив Львівську національну музичну академію ім. М. Лисенка, є лауреатом всеукраїнських та міжнародних конкурсів (Чернова, 2022), а наразі провадить активну виконавську діяльність, про що, зокрема, свідчать дописи музиканта на його сторінці у фейсбук (Женя Романов, б.д.). Відеозапис Другого концертного полонезу, який розглядається і який розміщено на сторінці піаніста у фейсбук, створено під час виступу Є. Романова в Дзеркальній залі Львівської національної опери та датується він 08 червня 2023 р. В інтерпретації цього твору Є. Романовим привертає увагу ясність вибудови виконавської драматургії та наскрізність її розвитку, яка досягається переважно за допомогою продуманого загального динамічного плану та фразування, у якому дрібні деталі підпорядковуються становленню кожної музичної фрази. Іншою визначальною особливістю виконавського прочитання піаністом Другого концертного полонезу є задіяння м'якого, повнозвучного, тембрально різноманітного туше, яке дозволяє вповні розкрити тембровий потенціал звучання роялю.

Також варто відзначити прагнення інтерпретатора до яскравого виявлення специфіки кожного музичного образу твору. Основна тема першого розділу п'єси звучить урочисто, проте наспівно, а тема середини тричастинної форми, у якій написано означений розділ Другого концертного полонезу, має дещо більш вольовий характер, який виявляється виконавцем за допомогою ошадливої педалізації та чіткого артикулювання висхідних пасажів й акцентів. В епізоді Другого концертного полонезу Є. Романов виконує невеликі *rubato*, змінює динамічну палітру на більш приглушену та, згідно із композиторським задумом, зазначеним у нотному тексті, надає перевагу плавній артикуляції

¹ У т. 62 першої частини простої двочастинної репризної форми епізоду виконавиця переходить одразу на т. 95 (реприза), який за тематизмом є майже цілком ідентичним до т. 62. Єдина відмінність між цими тактами полягає в наявності у т. 95 у верхньому голосі в партії правої руки трелі на ноті g².

(штрих *legato*), що дозволяє підкреслити перехід від вольових музичних образів до світлої лірики. Зауважимо, що подібну виконавську знахідку піаніст застосовує і перед репризою Другого концертного полонезу, у якій відбувається повернення до початкової образної сфери п'єси. Драматургічний розвиток репризи в інтерпретації Є. Романова спрямований до коди, у якій відбувається основна кульмінація твору.

Виконавська версія Другого концертного полонезу *op. 7* М. Лисенка, створена М. Кузій, втілює дещо інший аспект його художньо-образного змісту. Однак перед тим, як надати власне аналітичний нарис твору, варто стисло окреслити творчий портрет піаністки. М. Кузій є випускницею Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Також вона вдосконалювала свою виконавську майстерність у Музичній академії ім. Кароля Шимановського в м. Катовіце (Польща) в класі професора А. Ясінського. Нині піаністка є лауреаткою міжнародних і національних конкурсів та провадить активну виконавську діяльність (Львівська національна філармонія, б.д.).

Відеозапис виступу, на якому представлена її інтерпретація Другого концертного полонезу, зроблено під час концерту фортепіанної музики М. Лисенка в Меморіальному музеї С. Людкевича (Меморіальний музей Станіслава Людкевича, 2022) та оприлюднено на сторінці музею у фейсбук. При виконанні означеного твору М. Кузій яскраво виявляє жанрову танцювальну основу тематизму, підкреслюючи за допомогою продуманої педалізації характерну для полонезу ритмоформулу та увиразнюючи всі штрихові зміни та паузи в різних голосах фактури. Окрім цього, варто відзначити задіяння значного *rubato*, що дозволяє виразніше показати зміни тематичного матеріалу протягом становлення драматургії першого розділу форми п'єси. Проте в епізоді піаністка застосовує *rubato* стриманіше, переважно в першій ліричній темі-награвші, надаючи її звучанню своєрідної імпровізаційності. У середині тричастинної форми, у якій написано епізод Другого концертного полонезу, мисткиня навпаки витримує єдину метроритмічну пульсацію та, виконуючи ремарку *ff brioso*, грає його піднесено-урочисто й велично.

Також М. Кузій дещо переосмислює композиційну структуру епізоду Концертного полонезу *op. 7* завдяки уникненню повторного проведення тематизму середини та репризи. Нагадаємо, що тенденція до скорочення тріо була наявна і у виконавській версії Першого концертного полонезу, створеної А. Лисенко. Отже, можна припустити, що подібний спосіб трактування форми концертних полонезів, який має місце в сучасній виконавській практиці, є можливим завдяки повторності тематичного матеріалу.

У репризі Другого концертного полонезу піаністка не одразу входить в основний темп твору, а робить це із невеликою «розкачкою», що надає виконанню відтінку вільної імпровізаційності і навіть певної мелодекламаційності. Розвиток репризи плавно підводить до коди, котру виконавиця, як і Є. Романов, трактує як кульмінаційну точку в розвитку драматургії твору.

Висновки. Два концертні полонези *op. 5* та *op. 7* М. Лисенка демонструють дещо відмінні підходи композитора до осмислення жанру полонезу. На композиційно-драматургічному рівні це проявляється в різному трактуванні три-п'ятичастинної форми з епізодом, обрамленої вступом та кодою. Композиційна структура Першого концертного полонезу *op. 5* є пропорційною, оскільки всі розділи твору написані в простій двочастинній репризній формі. У Другому концертному полонезі *op. 7* композитор не дотримує такої симетрії: він розширює середину тричастинної будови епізоду за допомогою додавання третього речення, що синтезує попередній тематизм. Окрім того, М. Лисенко досить незвично подає репризу першої частини Другого концертного полонезу, починаючи її із проведення тематизму вступу. Відрізняються ці твори і за своїм образно-змістовним наповненням — музична драматургія Першого концертного полонезу відзначена частими змінами та зіставленнями підкреслено контрастних музичних образів, водночас у Другому концертному полонезі перевага надається висвітленню різних градацій ліричної образності.

Також у контексті визначення композиційно-драматургічних особливостей Першого та Другого полонезів варто окремо зазначити про трактування композитором заявленої в назві

концертності. В означених п'єсах М. Лисенко втілює протилежні аспекти віртуозності, що проявляється, зокрема, в їх фактурному складі. Якщо в Першому полонезі превалює акордово-октавний виклад, наявні яскраві штрихові та динамічні переключення, які надають звучанню фортепіано оркестровості, то в Другому полонезі акцент зміщується на розкриття ліричних образів та пісенного тематизму: фактура тут прозоріша, а перевага надається філігранним пасажем шістнадцятками, що створюють примхливі, насичені мелізматикою мелодичні рисунки. Іншою важливою відмінністю є динамічна палітра, яку використовує М. Лисенко в полонезах. У Першому митець задіює найрізноманітніші динамічні відтінки, проте частіше звертається до *mf*, *f*, *ff*, у той час як у другому полонезі переважають *mf*, *p*, *pp*.

Очевидно, що обрання композитором різних засобів виражальності, котрі або максимально підкреслюють концертно-віртуозну основу п'єси, або ж майстерно вуалюють її, зумовлене відмінністю музичної образності концертних полонезів.

Розглянуті в дослідженні виконавські версії п'єс, створені О. Козаренком, А. Лисенко (Перший концертний полонез) та Є. Романовим,

М. Кузій (Другий концертний полонез), дозволили виявити певні тенденції їх виконавського осмислення. Піаністи розкривають різні грані музичних образів, втілені композитором у кожному з полонезів. У першому випадку акцентується на увиразненні лірики або поемності (О. Козаренко та Є. Романов), у другому — яскравої танцювальності та героїки (А. Лисенко, М. Кузій). Іншою доволі цікавою тенденцією щодо виконавського прочитання як Першого, так і Другого концертного полонезів є скорочення середнього розділу їх форми (епізоду), котре виявляється можливим завдяки повторності тематизму.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленні уявлень про специфіку композиторської манери письма М. Лисенка на основі музикознавчого осмислення інших фортепіанних творів митця: Експромту (у стилі Шопена), Баркароли *op.* 15, Скерцино *op.* 11. Окремий науковий інтерес може становити дослідження особливостей інтерпретації фортепіанних творів українського композитора сучасними відомими українськими і зарубіжними музикантами та виявлення певних тенденцій їх виконавського трактування.

Список посилань

- Ukr_Music_Archive. (2022, 9 лютого). *М. В. Лисенко концертний полонез №1 для фортепіано*. [Відео]. YouTube. https://youtu.be/X8m6gVaTyzA?si=uKoGN3SziN_TVmHO
- Георгій Павлій. (2013, 29 липня). *Лисенко М. В. — Полонез as-dur*. [Відео]. YouTube. <https://youtu.be/6V8DYmz-VUo8?si=ZghnxCrfwaJOf52>
- Єфіменко, А. (2012). Лисенкові твори у виконанні Олександра Козаренка звучать у Мюнхені. *Українська музика*, 1(3), 14–18. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2012_1_5
- Женя Романов. (б.д.). *Акаунт* [Facebook-сторінка]. Facebook. Отримано 14 червня 2024, з <https://www.facebook.com/profile.php?id=100005305334184>
- Зінків, І. (2015). Фортепіанні твори Миколи Лисенка у контексті формування модерністичних тенденцій в українській музиці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(33), 66–74. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6026/1/Zinkiv.pdf>
- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя*. Астон.
- Кияновська, Л. О. (2023). Парадигма західноєвропейської романтичної естетики у творчості Миколи Лисенка. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*, (6), 151–155.
- Козаренко, О. В. (2023). Микола Лисенко — фундатор національної музичної мови. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*, (6), 156–159.
- Козаренко, О. (2004). Філософія творчості Миколи Лисенка та національна музична ідея. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. (Т. ССXLVII: Праці Музикознавчої комісії, сс. 285–294).
- Корній, Л. П. (2001). *Історія української музики* (Ч. III–XIX ст.). Вид. М. П. Коць.

- Лігус, О. М. (2017). Еволюція жанру фортепіанної рапсодії в українській музиці епохи Романтизму. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (37), 241–249. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155648>
- Лігус, О. М. (2021). Еволюція романтичного стилю в українській фортепіанній музиці XIX — початку XX століття. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph* (сс. 317–337). “Baltija Publishing”. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-16>
- Львівська національна філармонія. (б.д.). *Марта Кузій — піаністка, модераторка* <https://philharmonia.lviv.ua/collective/martha-kuziy-andrushchuak/>
- Людкевич, С. (1999). Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики. *С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи.* (У 2 т., Т. 1, сс. 290–295). Дивосвіт.
- Меморіальний музей Станіслава Людкевича. (2022, Листопад 6). *Концерт фортепіанних творів М. Лисенка у виконанні співробітників Меморіального музею С.Людкевича. (На пошанування 110-ліття смерті М. Лисенка): Меморіальний музей Станіслава Людкевича.* [Відео]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=1527065807736856>
- Рябуха, Н. (2003). Принцип мініатюризму у творчості М. В. Лисенка. В *Українське музикознавство: До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка: науково-методичний збірник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* (Вип. 32, сс. 98–110).
- Свірідовська, Л. (2015). Програмні ознаки фортепіанної мініатюри М. В. Лисенка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, 21(1), 170–174. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21%281%29_34
- Супрун, О. В. (1992). Імпровізаційність у творах М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*, (27), 200–203.
- Фрайт, О. (2023). Паратекстуально-інтермедіальні кореляції у фольклористичній, вокально-хоровій та фортепіанній спадщині Миколи Лисенка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство)*, (44), 125–131.
- Чернова, В. (2022, 9 серпня). Концерт на тлі війни в музеї Олександра Осмьоркіна. *Музейний простір. Музеї України та світу.* <http://prostir.museum.ua/post/43337>
- Loos, H. (2023). Zur entstehung der ukrainischen nationalmusik bis Mykola Lysenko. *Archiv für Musikwissenschaft*, 80(3), 170–181. <https://doi.org/10.25162/afmw-2023-0009>

References

- Ukr_Music_Archive. (2022, February 9). *Lysenko Concert Polonaise No. 1 for piano.* [Video]. YouTube. https://youtu.be/X8m6gVaTyZA?si=uKoGN3SziN_TVmHO. [In Ukrainian].
- Heorhii Pavlii. (2013, July 29). *Lysenko M. V. — Polonaise in as-dur.* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/6V8DYmzBUo8?si=ZghnxCrfwaJOf52>. [In Ukrainian].
- Yefimenko, A. (2012). Lysenko’s works performed by Oleksandr Kozarenko in Munich. *Ukrainska muzyka*, 1(3), 14–18. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2012_1_5. [In Ukrainian].
- Zhenia Romanov. (n.d.). *Home* [Facebook page]. Facebook. Retrieved June 14, 2024, from <https://www.facebook.com/profile.php?id=100005305334184>. [In Ukrainian].
- Zinkiv, I. (2015). Piano Works by Mykola Lysenko in the Context of Formation of Modernist Tendencies in Ukrainian Music. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 1(33), 66–74. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6026/1/Zinkiv.pdf>. [In Ukrainian].
- Kashkadamova, N. (2006). *History of the piano art of the XIX century.* Aston. [In Ukrainian].
- Kyianovska, L. O. (2023). The paradigm of Western European romantic aesthetics in the works of Mykola Lysenko. *Ukraina. Yevropa. Svit. Istorii ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiakh*, (6), 151–155. [In Ukrainian].
- Kozarenko, O. V. (2023). Mykola Lysenko — the founder of the national musical language. *Ukraina. Yevropa. Svit. Istorii ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiakh*, (6), 156–159. [In Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2004). Philosophy of Mykola Lysenko’s creativity and the national musical idea. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka.* (Vol. CCXLVII: Pratsi Muzykoznavchoi komisii, pp. 285–294). [In Ukrainian].
- Kornii, L. P. (2001). *History of Ukrainian music. Part III — XIX century.* M. P. Kotz Publishing House. [In Ukrainian].
- Lihus, O. M. (2017). The evolution of the piano rhapsody genre in Ukrainian music of the Romantic era. *Visnyk KNUKіM. Serii “Mystetstvoznavstvo”*, (37), 241–249. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155648>. [In Ukrainian].
- Lihus, O. M. (2021). The evolution of the romantic style in Ukrainian piano music of the XIX — early XX centuries. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: a collective monograph* (pp. 317–337). “Baltija Publishing”. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-16>. [In Ukrainian].

- Lviv National Philharmonic. (n.d.). *Marta Kuziy — pianist, moderator*. <https://philharmonia.lviv.ua/collective/martha-kuziy-andrushchuak/> [In Ukrainian].
- Liudkevych, S. (1999). Mykola Lysenko as a creator of Ukrainian national music. S. Liudkevych. *S. Liudkevych. Doslidzhennia. Stati. Retsenzii. Vystupy*. (In 2 vol., Vol. 1, pp. 290–295). Dyvosvit. [In Ukrainian].
- Memorialnyi muzei Stanislava Liudkevycha. (2022, November 6). *A concert of piano works by M. Lysenko performed by the staff of the Memorial Museum of Stanislav Ludkevych. (In honor of the 110th anniversary of M. Lysenko's death): Stanislav Lyudkevych Memorial Museum*. [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=1527065807736856>. [In Ukrainian].
- Riabukha, N. (2003). The principle of miniaturism in the works of M. V. Lysenko. *Ukrainske muzykoznavstvo: Do 160-richchia vid dnia narodzhennia M. V. Lysenka: naukovo-metodychnyi zbirnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* (Issue 32, pp. 98–110). [In Ukrainian].
- Sviridovska, L. (2015). Programmatic features of the piano miniature by M. Lysenko. *Ukrainskaka kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo*, 21(1), 170–174. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21%281%29_34. [In Ukrainian].
- Suprun, O. V. (1992). Improvisation in the works of Mykola Lysenko. *Ukrainske muzykoznavstvo*, (27), 200–203. [In Ukrainian].
- Frait, O. (2023). Paratextual-intermedial correlations in the folklore, vocal-choral and piano heritage of Mykola Lysenko. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam: mystetstvoznavstvo)*, (44), 125–131. [In Ukrainian].
- Chernova, V. (2022, August 9). Concert against the backdrop of war in the Alexander Osmerkin Museum. *Muzeinyi prostir. Muzei Ukrainy ta svitu*. <http://prostir.museum.ua/post/43337>. [In Ukrainian].
- Loos, H. (2023). On the origins of Ukrainian national music up to Mykola Lysenko. *Archive for Musicology*, 80(3), 170–181. <https://doi.org/10.25162/afmw-2023-0009>. [In German].

Надійшла до редколегії 18.05.2024

Р. В. Ніколенко

доктор філософії (музичне мистецтво), старший викладач кафедри фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

R. Nikolenko

PhD (musical art), Senior lecturer of the Piano Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 85

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 85

На обкладинці: фрагмент роботи автора Нікити Тітова.

(Джерело: https://postmark.ukrposhta.ua/image/cache/catalog/Vse%20bude%20UA_kartka-800x800.jpg)

Редактори:

А. А. Троян

Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:

В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:

І. Г. Колесник

Підписано до друку 25.09.2024 р. Формат 60x84/8.

Гарнітура «*Minion Pro*». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 12,1. Обл.-вид. арк. 11,23. Наклад 500 пр.

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.

Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.

м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.

Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.