MIST | MICT 21 | 2025

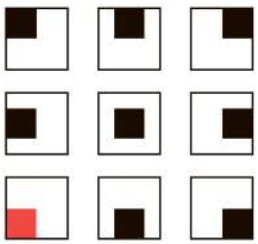
MISTMICT

art мистецтво history історія
modernity сучасність theory теорія

ISSN 2309-7752 | MIST.MARI.KYIV.UA | # 21 | 2025



MODERN ІНСТИТУТ ART ПРОБЛЕМ RESEARCH СУЧАСНОГО INSTITUTE МИСТЕЦТВА



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Національна академія мистецтв України
Інститут проблем сучасного мистецтва

NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

МІСТ

мистецтво історія сучасність теорія

MIST

art history modernity theory

Збірник наукових праць
A Collection of Academic Articles

Видається з 2003 року
Published since 2003

Випуск XXI
Volume 21

Київ — ІПСМ НАМ України — 2025
Kyiv — MARI NAAU — 2025

УДК 7.036(477)«20»
М 65

Статті у виданні перевірені за допомогою сервісу перевірки на плагіат Unicheck.
The articles are checked for plagiarism using Unicheck software.

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
(протокол № 10 від 25 листопада 2025 року)

Recommended for publication
by the Academic Council of the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
(protocol № 10 of 25.11.2025)

МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: О. О. Роготченко (голов. ред.), В. Д. Сидоренко, І. Б. Зубавіна та ін. Київ: ІПСМ НАМ України, 2025. Вип. 21. 239 с.: іл.

MIST: Art, History, Modernity, Theory: A Collection of Academic Articles / Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; Editorial Board: Oleksii Rogotchenko (Editor-inChief), Victor Sydorenko, Iryna Zubavina et al. Kyiv: MARI NAAU, 2025. Vol. 21. 239 p.: ill.

ISSN 2309–7752

Збірник мистецтвознавчих студій «МІСТ» було започатковано в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України для публікації актуальних досліджень, що охоплюють різні сфери мистецького життя. На сторінках щорічника розгортаються дискусії з історії та теорії мистецтва, ведеться пошук відповідей на наріжні питання мистецького сьогодення. Видання розраховане на мистецтвознавців, культурологів, митцівпрактиків, а також на широкий загал небайдужих до мистецтва шанувальників

The collection of academic articles *MIST* was founded at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine to present cutting-edge research across diverse domains of artistic life. Each volume fosters dialogue on the history and theory of art while addressing urgent challenges of contemporary artistic practice. The publication is intended for art historians, cultural studies scholars, practicing artists, and all readers interested in art.

ISSN 2309–7752

©Автори статей, 2025
©ІПСМ НАМ України, 2025
©Authors of the articles, 2025
©MARI NAA of Ukraine, 2025

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Головний редактор

Олексій РОГОТЧЕНКО, доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України

Члени редколегії

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

Ірина ЗУБАВІНА, доктор мистецтвознавства, професор,
академік НАМ України (Україна)

Тетяна ЗІНЕНКО, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри образотворчого мистецтва,
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка» (Україна)

Тетяна ЗУЗЯК, доктор педагогічних наук, професор,
декан факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій,
Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського (Україна)

Александра КЛАПУТ-ВИШНЕВСЬКА, доктор мистецтвознавства,
музична академія ім. Ф.Нововейського (Польща)

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

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

Світлана ОЛЯНІНА, доктор мистецтвознавства, доцент,
Видавничо-поліграфічний інститут НТУУ
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (Україна)

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

Віктор КАРПОВ, доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри дизайну факультету образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Україна)

Олена КОЛОСНІЧЕНКО, доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри художнього моделювання костюма,
Київський національний університет технологій та дизайну (Україна)

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

Любов ДРОФАНЬ, кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

Іветта ХАСАНОВА, науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

Микола ЯКОВЛЄВ, доктор технічних наук, професор,
академік НАМ України (Україна)

EDITORIAL TEAM

Chief editor

Oleksii ROGOTCHENKO, D.Sc. in Art Studies, Professor,
Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine

Members of the editorial board

Victor SYDORENKO, Ph.D. in Art Studies, Professor,
Full Member and President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Iryna ZUBAVINA, D.Sc. in Art Studies, Professor,
Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Tetiana ZINENKO, Ph.D. in Art Studies, Head of the Department of Fine Arts,
National University "Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic" (Ukraine)

Tetiana ZUZYAK, D.Sc. in Pedagogy, Professor,
Dean of the Faculty of Arts and Art Education,
Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University (Ukraine)

Aleksandra KLAPUT-WISNIEWSKA, D.Sc. in Art Studies,
Bydgoszcz "Feliks Nowowiejski" Music Academy (Poland)

Igor SAVCHUK, D.Sc. in Art Studies, Professor,
Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine,
Director of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

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

Svitlana OLYANINA D.Sc. in Art Studies, Associate Professor,
Publishing and Printing Institute of Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute (Ukraine)

Lesia SMYRNA, D.Sc. in Art Studies, Senior Research Fellow,
Head of the Department of International Research Affairs of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Victor KARPOV, D.Sc. in History, Professor,
Head of the Department of Design, Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Ukraine)

Olena KOLOSNICHENKO, D.Sc. in Art Studies, Associate Professor,
Professor in the Department of Fashion Art and Design,
Kyiv National University of Technology and Design (Ukraine)

Olga PETROVA, D.Sc. in Philosophy, Professor,
Chief Research Fellow at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Liubov DROFAN, Ph.D. in Philology, Senior Research Fellow at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

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

Mykola YAKOVLEV, D.Sc. in Engineering, Professor,
Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

АКТУАЛЬНІ ХУДОЖНІ ПРОЦЕСИ У ГЛОБАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

CONTEMPORARY ARTISTIC PROCESSES IN A GLOBAL CONTEXT

ISSN 2309–7752

ЖИВОПИС «НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХВИЛІ» (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ РЯБЧЕНКА)

PAINTING OF THE "NEW UKRAINIAN WAVE" (AS EXEMPLIFIED BY THE WORK OF VASYL RYABCHENKO)

УДК 75.071.1Ряб:75.051(477)"19"
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358615

Галина Скляренко
Кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
відділу образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології імені М. Т. Рильського
Національної академії наук України;
старший науковий співробітник
відділу візуальних практик
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: galyna2010@ukr.net

Galyna Sklyarenko
Ph.D. in Cultural Studies,
Senior Research Fellow,
Department of Fine
and Decorative and Applied Arts,
M. T. Rylskyi Institute of Art Studies,
Folklore and Ethnology
of the National Academy of Sciences of Ukraine;
Senior Research Fellow,
Department of Visual Practices,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0001-5878-6147

Анотація. У статті на прикладі творчості одеського художника Василя Рябченка аналізуються особливості живопису «Нової української хвилі» — явища, що стало етапним для української образотворчості кінця 1980 — 1990-х років. «Нова українська хвиля» об'єднала українських художників нового покоління, які прийшли в мистецтво наприкінці радянської доби, утверджуючи в ньому свободу висловлювання, ідеологічну незаангажованість, прагнення адаптувати у вітчизняний простір новітню художню мову, образність та проблематику постмодерну. Попри те, що представники «Нової хвилі» змінили образно-змістові та видові виміри українського мистецтва, — звернулися до фото- й відеоарту, мистецтва об'єкту та ін., — найяскравішим проявом цього явища залишився саме живопис. У ньому віддзеркалилося переосмислення вимірів радянської «тематичної картини» та трансавангардного живопису з притаманними йому еклектичністю, цитатністю, вільною метафоричністю, іронією, гротесковістю, різноманіттям формально-пластичних прийомів.

Ключові слова: малярство, картина, нове мистецтво, вільна еклектичність, іронія.

Постановка проблеми. В історії українського мистецтва період перебудови (1985–1991) став насиченим та різноспрямованим процесом, що не лише повністю «перекодував» соцреалістичну модель мистецтва, а й залучив вітчизняну образотворчість до новітніх художніх тенденцій. Відбулося активне розширення самого художнього простору, в якому з'явилися нові види творчої діяльності: художні акції, відеоарт, перформативні практики, артфотографія тощо, — що визначили його поступ вже у XXI столітті. Виявився він етапним й у розвитку живопису — найбільш традиційного та улюбленого виду вітчизняного мистецтва, в якому

зосередилися на той час найбільш показові інтенції змін та трансформацій, що вводили українське малярство у нову — постмодерну — добу. І хоча покоління авторів «Нової хвилі» не обмежувалося живописом, пробувало себе й у інших видах творчості, саме живопис та картини стали чи не найбільш виразним явищем цієї завершальної та одночасно перехідної доби. Творчість одеського художника Василя Рябченка, одного з найбільш яскравих представників «Нової хвилі», значною мірою консолідувала показові риси «нового живопису», більш того — зберегла та розвинула цю модель малярства у подальші десятиліття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мистецтво «Нової хвилі» було представлене у великих виставкових проєктах — «Українська нова хвиля. Друга половина 1980-х — початок 1990-х років» (2009, НХМУ; куратор О. Баршинова) [21] та «Протагоністи» (2024, Національний центр «Український дім»; куратори А. Гришанова, В. Сахарук, С. Скорик, О. Соловйов, С. Старостенко) [13]. У 2014 році явище було детально розглянуто у кандидатській дисертації Г. Вишеславського [4]. У контексті вітчизняного мистецтва ХХ століття торкалася цієї теми й авторка даної публікації [17]. Однак особливості живопису «Нової хвилі» досі не стали предметом окремого мистецтвознавчого аналізу. Небагато публікацій присвячено й творчості самого Василя Рябченка. Серед статей про нього — публікації Л. Коверни [8], Г. Скляренко [18]. Інформативними є інтерв'ю та розмови з художником [1; 2; 5].

Мета статті — на прикладі творчості Василя Рябченка окреслити характерні риси живопису «Нової хвилі», який, переосмислюючи досвід вітчизняного малярства, залучав українське мистецтво до нової на той час постмодерністської моделі.

Виклад матеріалу дослідження. Сьогодні, коли період перебудови та тісно пов'язане з ним мистецтво «Нової хвилі» стали історією, очевидно, що це художнє явище спричинило в українській образотворчості кінця 1980-х — початку 1990-х років справжню естетичну революцію, глибоко «перекодувавши» її інтенції та виміри. Відкидаючи набридливу та вичерпану соцреалістичну модель мистецтва з її пропагандою, дидактичністю, ідеологічною ілюстративністю, «нове мистецтво» повертало в культурний простір свободу самовираження, авторську фантазію, різноманіття художніх мов та утверджувало те «право вибору» (в широкому розумінні цього висловлювання), що являється не лише умовою нормального розвитку мистецтва та культури, а й однією із засадничих категорій постмодерної доби. Невипадково присвячений «Новій хвилі» програмний виставковий проєкт 2024 року мав назву «Протагоністи», підкреслюючи у такий спосіб її перехідне, етапне значення, що відкрило простір для змін, розвитку, творчого різноманіття — ознак новітнього вітчизняного мистецтва.

Особливості «українського постмодерну» вже досить ґрунтовно проаналізовані у вітчизняному мистецтвознавстві [9; 19; 21]. Проте варто підкреслити риси, які стали визначальними саме для «нового живопису» та «нової картини». Тим більше, що саме вони вперше з початку ХХ століття, коли українське мистецтво новітнього часу заявило про себе яскраво та виразно, привернули загальну увагу до української образотворчості як на вітчизняній (тоді спільній радянській), так і на міжнародній сценах. Їх поява на виставках була стрімкою та несподіваною, адже, попри існування у пізньорадянські десятиліття в Україні цілого грона видатних митців, воно не висунуло яскравого явища, що відповідало б новітнім спрямуванням. Виключенням міг стати «київський гіперреалізм» кінця 1970-х — початку 1980-х років, однак через переїзд його представників С. Гети, С. Базілєва і С. Шерстюка до Москви в загальному уявленні він розчинився у ширшому пізньорадянському контексті [15]. Живопис же «Нової української хвилі» одразу був сприйнятий як виразне суто українське явище.

Великоформатні, яскраві, абсурдистські за своєю образністю полотна, які стали візитівкою «Нової української хвилі», закономірно викликали інтерес до їх походження. Тим більше, що, попри активну демократизацію культурного життя та остаточний злам «залізної завіси», яка десятиліттями відокремлювала вітчизняне мистецтво від широкого світу, інформацію про сучасне мистецтво і в роки перебудови знайти було непросто — так звана епоха репродукцій, тобто знайомство з мистецькими творами через журнали та книжки, тривала. Так, зокрема, відбулося і з картинами італійського трансавангарду — роботи С. Кіа, Ф. Клементе, Е. Кукі, Н. де Маріа та М. Паладіно, що відкрилися з поодиноких публікацій та альбомів, виявилися близькими внутрішнім інтенціям молодих українських митців. Таким чином, як підкреслював К. Акінша, «весь цей живопис якоюсь мірою, хоч із запізненням, відповідав світовому контексту, вони вигадали собі постмодерністський живопис як могли» [9]. «Нові картини» А. Савадова, Г. Сенченка, О. Гнилицького, О. Голосія, В. Трубіної, О. Ройтбурда, Ю. Соломка, Д. Кавсана, Л. Вартиванова, П. Керестея, О. Клименка, С. Ликова, С. Панича, В. Раєвського, К. Реунова, М. Скугарєвої, О. Тістола, М. Маценка, В. Цаголова, В. Рябченка та ін. утверджували нову для українського мистецтва модель постмодерністської картини.

Однак, якщо на Заході проблематика постмодерну з тотальною ревізією культури ставала закономірним етапом її поступу, всі ланки, персонажі, спрямування та протиріччя якого були вже достатньо опрацьовані й самим мистецтвом, і мистецтвознавством, і загальною гуманітарною думкою, увійшли у суспільну свідомість на рівні визначених традицій, смаків, уподобань, то «Нова хвиля» формувалася в умовах майже повної незаархівованості вітчизняної культури, без історії українського мистецтва і без засвоєння світового. А тому властиві постмодерну цитатність, творче переосмислення та образна актуалізація традицій минулого — від давнини до пізнього модернізму — відігравали в Україні культуртрегерські завдання, інтелектуалізуючи художній простір, відновлюючи у ньому класичні сюжети та міфологічні образи, відкинуті свого часу авангардом та соцреалізмом. «Нове мистецтво» взяло на себе й ще одну важливу функцію — переосмислення вітчизняного мистецько-культурного досвіду, у своєрідний іронічний гротесковий спосіб актуалізуючи у ньому певні традиції та полемізуючи з ними. Адже, як писав У. Еко, «якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення призводить до німоти, його потрібно переосмислити, іронічно, без наївності».

Закономірно, що головним об'єктом полеміки поставала тут так звана соцреалістична тематична картина, яка десятиліттями відігравала роль провідного виду радянської образотворчості. Тим більше, що, як справедливо писав К. Акінша, «нові художники» були випускниками радянських вишів, «учнями тих самих майстрів, які в 1940–1950-ті отримували Сталінські премії і формували повістку соцреалізму на піку його розвитку. Ці художники з раннього дитинства займалися академічним рисунком та живописом. Вони виросли в системі координат, де панував пієтет до картини як найвищої форми художньої виразності» [9]. Соцреалістична картина з її підкресленою акцентованою оповідністю, ієрархічністю побудови, «стертістю» формально-пластичної мови (де всяке «підкреслення» художнього прийому тлумачилося як «формалізм»), монументальністю, пафосом та тяжінням до «перебільшеної оперної естетики» набувала в оптиці «Нової хвилі» не лише суто пародійного, а й різноспрямованого творчого перетлумачення.

Так, зокрема, на зміну сюжетній оповідності прийшла «псевдосюжетність» як відмова від традиційних наративів та претензій на глибинність змістів. Вона являла собою скоріше імітацію сюжету, тепер позбавленого логічних зв'язків та цілісності, програмно абсурдист-

ського, що провокувало глядача на широке коло суб'єктивних інтерпретацій. Невипадково у зв'язку з «новою картиною» виникла й категорія «пустотності» — здавалося б така, що зовні ніяк не відповідала «щільному» заповненню їхнього простору фігурами, кольорами, деталями. Однак «пустотність» визначала тут перш за все відмову від визначеності, нову точку відліку в художньому поступі, який переживав в постмодерні «семантичну катастрофу» (за А. Боніто Олівою), вимагаючи переосмислення художніх мов, символічності форм та критеріїв інтерпретації. Так формувалася «нова поетика» постмодерністської картини, замішана на суто суб'єктивному сприйнятті художником досвіду минулого та його усталених форм та значень [19, с. 66–73].

Проте й «заперечення минулого» з боку авторів «Нової хвилі» відбувалося непросто. Постійно був присутній в їхніх роботах досвід художньої освіти, соцреалістичного малярства, з якого відкидалися не лише ідеологічність, тематизм, а й вимога «виконавства». Невипадково «більшість полотен створені alla prima, як чистий викид енергії. Художники змагаються, хто за ніч встигне намалювати більше речей. <…> Наприкінці 1980-х ставлення молодих художників до форми було свідомо неохайне. Суть пошуку — у досягненні не технічної, а виразної досконалості, чистої "вітальності", як було прийнято говорити в той час» [9]. Однак цю тезу варто доповнити: переосмислюючи виміри радянського живопису, молоді митці «втягували» у його простір більш широкий досвід — наочної агітації з її трафаретами, «розфарбуванням поверхні», прийомами «оформительского мистецтва», яке у пізньорадянські роки було однією з найпоширеніших форм пропаганди, де спрощеність, клішованість висловлювання переростали у певний естетичний стереотип. Закономірно, що «багатофігурні полотна, яскрава колористика, впевнений, розмашистий живопис, величезні формати — ці риси український постмодерний живопис мимоволі успадкував від своєї найближчої родички — соцреалістичної картини», однак, «відштовхуючись від традиційної форми, художники змогли вдихнути в неї новий зміст, вітальність і енергетику, притаманну саме цьому поколінню. Так, помираючи, український соцреалізм парадоксальним чином дав життя новому мистецтву. І хай би як надалі це покоління бунтувало, експериментувало з новими медіа та вичавлювало із себе "закартиненість", великоформатний фігуративний живопис донині переслідує його, ніби відьомський приворот із чарівної казки. Постмодернізм в українському образотворчому мистецтві — це насамперед постсоцреалізм» [9]. Проте вільна гра образів, прийомів, стилістичних кліше вводили у дискусійне поле не лише змістову порожнечу радянської «тематичної картини», а й «мрії про модернізм» вітчизняного андерграунду, і художні прориви початку XX століття, і естетичну «перебільшеність» та образно-світоглядну неоднозначність українського бароко, які разом поставали тут як «широка тема для роздумів», як особливий «український простір», в якому «нове мистецтво» прагнуло винайти плідні образні інструменти. А тому, якщо в загальному художньому поступі живопис «Нової хвилі» віддзеркалив показовий для постмодерну «кінець картини» у її традиційному вимірі, то в українському контексті він відіграв певну конструктивну роль, інтелектуалізуючи традицію, виокремлюючи головні складові з національного досвіду.

Виникнувши на межі радянського та пострадянського часу, це мистецтво поєднало кризу культури, критику її радянських кліше і ту вітальну, радісну, ігрову атмосферу, яка загалом визначила привабливість «Нової хвилі». Адже, змішуючи у своїх творах різноманітні символи, міфи, знецінені утопії, воно висувало своє бачення реальності, де відкритість до життя і захоплення метаморфозами мистецтва співіснувало з драматичним напруженням

«кінця епохи». Звідси — недовіра до простих висловлювань, гостре відчуття гротесковості ситуацій, а ще — «позитивність» іронії як особистого опору ідеологічному та суспільному тиску. Таким чином, як підсумувала Т. Гундорова, «карнавальний український постмодерн» кінця 1980-х — початку 1990-х демонстрував надзвичайно важливі на той час суспільні цінності — «відновлення суб'єктивної картини світу й звільнення індивідуальної свідомості від влади ідеологем» [6, с. 63].

У творчості Василя Рябченка (Іл. 1) риси «нової картини» відбилися чи не найвиразніше, наповнюючись одночасно і суб'єктивністю бачення та сприйняття, і тим «регіональним», у цьому випадку одеським, художнім контекстом, який додав їм свої кольори, форми та інтонації. Адже саме завдяки мистецтву та творчим ініціативам покоління «Нової хвилі» Одеса наприкінці 1980-х — у першій половині 1990-х перетворилася на один з найцікавіших художніх центрів не лише України, а й пострадянського простору. Постійні виставки з вигадливими концепціями — «Після модернізму» (1989), «Нові фігурації» (1991), «Смішне-любовне», «Lux ex Tenebris» (1994), «Синдром Кандинського», «Кабінет доктора Франкенштейна. Неохимеризм», «Фантом-опера» (1995), великий міжнародний фестиваль «Вільна зона» (1994) — притягували до міста увагу мистецтвознавців, критиків, міжнародних кураторів, художників, колекціонерів. Нове мистецтво Одеси розкривалось у різноманітті сучасних видів творчості: картин, інсталяцій, відео, артоб'єктів, малюнків, фотографії та ін., — де, мабуть, саме «химерність», нестримний еклектизм, дух абсурду та «поєднання непоєднуваного» ставали його найбільш упізнаними рисами. Активний учасник цього мистецького руху Василь Рябченко віддзеркалив у своїх творах і тогочасні пошуки нової образності та художньої мови, і «вихід за межі живопису» у царину фотографії та мистецтва інсталяції, й глибинний зв'язок із малярством Одеси та самим genius loci цього надзвичайного міста. Адже за будь-яких обставин «…новий твір мистецтва, <…> провокаційно заперечуючи все дотеперішнє мистецтво, все одно передбачає горизонт традиції як заперечувану інстанцію розуміння і (у кращому разі для простого відкинення минулого) у цьому нововідкритому горизонті по-новому приводить у відповідність до сучасності заодно і мистецтво минулого, навіть нерідко дозволяє побачити їх у досі не розпізнаному значенні» [23, с. 285].

Отже, Василь Рябченко народився в Одесі в 1954 році, його батько — Сергій Васильович Рябченко (1923–1992) — відомий одеський графік, мати працювала у бібліотеці Одеського художнього училища імені К. Костанді. Він виріс серед малюнків та книжок про мистецтво у будинку Спілки художників, змалку любив малювати, що й визначило його життєвий шлях. У 1973 році закінчив живописне відділення художнього училища, а вже у наступному вперше показав свої твори на обласній виставці. 1975–1976 роки Рябченко провів у Ленінграді як вільнослухач Вищого художньо-промислового училища імені В. Мухіної й повернувся до Одеси. У 1978-му вступив до молодіжної секції Спілки художників. У 1979–1983 роках навчався на художньо-графічному факультеті Одеського педагогічного інституту імені К. Д. Ушинського, де познайомився з О. Ройтбурдом та С. Ликовим — майбутніми «зірками» нового мистецтва. У 1987-му був прийнятий до СХУ. У В. Рябченка, на відміну від більшості молодих митців його покоління, творче формування яких проходило у постійній контроверсії до норм соцреалістичного мистецтва, якого вони навчалися у вишах, все складалося вдало та гармонійно. Він взагалі належить до тих людей, які за будь-яких обставин уміють знайти плідне та позитивне. Так, зокрема, сприймав він художнє життя завершального радянського десятиліття — кінець епохи застою, коли й розпочався його самостійний шлях у мисте-

цтві: охоче брав участь у творчих групах, що їздили на виробництво (наприклад, у Дніпропетровську він писав портрети сталеварів), не оминав спілчанських пленерів у Седневі, один з яких дав йому пізніше, у 1993-му, поштовх для створення відомої тепер інсталяції «Гойдалка для пеньків» (Іл. 2). Наприкінці 1970-х, на одному з таких пленерів, де художники вкотре малювали ті ж самі етюди «видів Седнева та околиць», постійно обговорюючи «проблеми живописного мазка, композиції та кольорової плями», що насамкінець зводилися до необхідності «правдиво відтворити образи природи», один із учасників, художник Давид Варнавицький, написав пейзаж «Седнів. Пеньки», на якому відверто зобразив те, що дійсно бачив: галявину, де після вирубки дерев залишилися тільки їхні пні. Картина засвідчувала безперспективність слухняного копіювання природи, приреченість подібного шляху, що давно не мав у собі ані творчих імпульсів, ані можливостей для розвитку… Схильний до гумору, Василь Рябченко «відтворив» цей сюжет у своїй інсталяції, що являла собою досить «монументальну» гойдалку, на якій розгойдувався дерев'яний корч… У контексті бурхливих дискусій про нове мистецтво, що відбувалися на початку 1990-х, ця робота сприймалася як іронічний вирок безкрилому «реалізму», в тенетах якого десятиліттями «гойдалося» вітчизняне мистецтво. У 1993-му ця інсталяція експонувалася на одній з етапних для українського мистецтва виставок «Степи Європи» у Варшаві (куратор Є. Онух).

Із середини 1970-х він зблизився з колом художників «одеського неофіційного мистецтва», яке охоплювало О. Ануфрієва, В. Стрельникова, В. Басанця, В. Маринюка, Л. Ястреб, В. Хруща, С. Сичова, Є. Рахманіна, В. Цюпка, О. Стовбура, О. Волошина, В. Мацкевича, М. Морозова, В. Наумеця та ін. Твори представників цього кола при всій своєрідності індивідуальностей відзначалися спільністю художніх спрямувань, серед яких головним поставала не лише програмна опозиція соціалістичному реалізму як політико-ідеологічному проєкту радянського мистецтва, а й прагнення повернутися до модерністських цінностей: образної умовності, формальної витонченості, подолання сюжетної описовості, — не стільки «відкриваючи нове в мистецтві», скільки встановлюючи зв'язок з його забутими та викресленими радянською ідеологією традиціями. Як писала у своїх нотатках Людмила Ястреб, «…була насущна жага — відродження зневажених традицій. Кожне таке відкриття, яке проходило крізь власні руки, давало відчуття зворушливого зв'язку з минулим, дарувало надію в себе» [10, с. 14–15]. У колі зацікавлень одеських митців — європейський та вітчизняний живопис кінця XIX — початку XX століття, мистецтво ренесансу та іконопис, різні напрями абстракції, що переплавлялися в індивідуальній свідомості художників у своєрідних формах «чистого мистецтва», де саме виразна присутність автора та прагнення естетичної краси поставали опозицією до пропагандистських творів на офіційних виставках. Аналізуючи творчість художників цього кола, Т. Басанець зазначала у їхніх роботах відчутну зосередженість перш за все «на візуальній красі складових живопису, позбавленого літературної та психологічної орієнтації. Мистці дотримувалися камерного характеру образу… Вони цінували красу формальної довершеності живопису, що ніс у собі колір і світло, ясність і виразність… Для їх живопису характерні індивідуалізація мови, споглядальність, медитативність, душевна просвітленість» [22, с. 215]. Про особливість творів одеської групи, перш за все як «L'art pour l'art», здатного «схоплювати чисті елементи живопису», якому притаманне «вживання яскравих, сповнених сонячного світла кольорів», без «натяків на дійсність», писала М. Мудрак [20]. «Ліричне переживання простору», гармонійність та відсутність виразної експресії, «світлоносність колориту» як найголовніші риси творчості одеських художників відзначала О. Савицька [14]. Пропущені крізь авторське сприйняття, ці риси знайшли прояв у творах Василя Рябченка.

Його ранні роботи — портрети, пустельні пейзажі, ніби вибілені пекучим південним сонцем, де є тільки жовтий пісок та сліпуче біло-синє море, прозорі, легко окреслені на майже умовному тлі натюрморти та жіночі акти — асоціювалися з витонченістю східного живопису, а разом із тим перегукувалися з перлистими морськими пейзажами Ю. Єгорова, «крихкістю» живопису В. Хруща, романтично-ліричними, фантастичними та святковими пейзажами О. Волошина… І хоча надалі живопис та картини В. Рябченка кардинально змінюються, певні образні та суто пластичні інтонації залишаться в них надалі: лінія горизонту в майже умовному просторі, легкість та прозорість фарб на полотні, їхній загальний синьо-перлистий тон та перевага «середземноморської кольорової гами» — поєднання синьо-біло-вохристо-блакитно-червоних кольорів, яке залишилося йому у спадок від старшого покоління одеських художників… І хоча до нового українського мистецтва В. Рябченко увійшов із зовсім іншими роботами — великими полотнами з дивними, вигаданими персонажами, де від «морського пейзажу» залишився хіба ледь позначений берег, на якому й розгортається дійство, — коментуючи своє малярство, він говоритиме про «художню завершеність», про твір, «що говорить сам за себе», про відразу до будь-якого радикалізму чи соціальності, про «мистецтво, що звернене до почуттів» [1]. Проте одеський контекст можна побачити і в окремих «сюжетах» його полотен, зокрема цикл «Зацікавлене конструювання фонтанів» (кінець 1980-х), де вигадливі та примхливі композиції з фігурок путті, намальованих на прозорому блакитному «небесному» тлі, нагадують старі фонтани на площах святкового південного міста. Невипадково у кожному зі своїх інтерв'ю художник говорить про любов до Одеси — «теплого у всіх відношеннях міста», де люди «різні за національностями, інтернаціональні, шанобливі у ставленні один до одного як у ділових, так і у приватних стосунках. Тут "повільно поспішають", насолоджуючись буттям, цінують розум, дотепну бесіду, гумор, підприємливість, оптимізм, любов до моря, Одеси, смачної їжі, яскравого та красивого, і всього іншого, що можна узагальнено назвати Життєлюбством» [2]. Ці риси світосприйняття глибоко увійдуть в образність його картин.

Найголовніші події та зміни у творчості В. Рябченка розпочалися з перебудовою, з республіканської виставки «Молодість країни» 1987 року в Києві, на якій роботи одеситів прозвучали виразно та несподівано. У Києві Рябченко познайомився з А. Савадовим, О. Гнилицьким та іншими молодими тоді художниками, творчість яких повністю змінила українське мистецтво. Картини ж, характерні для «справжнього Рябченка», почали з'являтися у другій половині 1980-х. «Смерть Актеона» (Іл. 3), «Мильні герої» (Іл. 4), «Бійня» (1988), «Жертва» (Іл. 5), «Виховання Балбесина» (Іл. 6), «Жінка-змія» (Іл. 7), «Сусанна та старці», цикли «Гра з персонажами», «Цікаве конструювання фонтанів», «Велике полювання» (1989) (Іл. 8), «Метод спокуси» (Іл. 9), «Відмова від благодаті», «Любов — не любов», «Конструювання фонтану», «Червона кімната» (1990), «Втеча», «Сон Морфея», «Берег невиявлених персонажів» (1991) (Іл. 10), «Ловці» (1992), «Притча» (1993) та ін. — переважно великі за розміром (біля 1,5 х 2 м або 2 х 2,5 м) полотна, в яких автор створює свою міфологію, використовуючи для неї не лише добре знайомі з дитинства сюжети давньогрецьких та біблійних міфів та їх персонажів, а й власні, вигадані особисто. Проте, звертаючись до класичних образів, художник не наслідує та не відтворює їх сюжети: його приваблює скоріше сама «атмосфера міфу», де реальний мотив легко перетікає у вигаданий, фантастичний. Важливою стає тут і можливість варіювання, вільної трансформації форм та зображень. Більшість композицій розгортається на майже умовному кольоровому тлі, дія ж відбувається на передньому плані,

наче на авансцені. А тому картини Рябченка, скоріше фантастичні панно, перетворюються на дивовижні декорації якоїсь невідомої п'єси — романтизовано-піднесеної, вигадливої, дивної… Подібні риси загалом були притаманні більшості картин художників української «Нової хвилі», однак у творах Рябченка вони стали визначальними. Далекі від соціальних алюзій, вони між тим віддзеркалювали особливий етап в українському мистецтві, коли після десятиліть обмежень і самоцензури художники ніби випустили на волю свою довго стримувану фантазію. «Дивина заради дивини» у цих картинах поставала як «свобода творчості», як уособлення вільної гри та захопливого «діалогу з мистецтвом», що втягував у свій простір різноманіття образних, художніх, стильових алюзій та асоціацій. Свого часу, розмірковуючи про засади мистецтва та особливості художньої творчості, Дж. Кошут зауважив: «Якщо ти пишеш картини, значить ти приймаєш, а не ставиш під сумнів природу мистецтва. <…> Існують дві можливості в описах живопису: одна — як особливий спосіб відчувати, культ витонченого смаку. Інша — квазіживопис: інсценований живопис для виробництва картин. Модель квазіживопису — виконання "живописних картин" художником-декоратором для театрального спектаклю» [7]. У творах В. Рябченка ці складники поєдналися разом. Адже він не тільки не сумнівався у «природі мистецтва», а навпаки — був захоплений нею. У його полотнах, схожих на декорації невідомої казкової п'єси, присутня вигадлива витонченість та чуттєвість, а безкінечне варіювання певних знайдених ним мотивів і справді ніби перетворюється на «виробництво картин». Художник так коментує свої роботи: «Живопис для мене — це нескінченна імпровізація. Починаючи якусь картину, я постійно змінюю свій перший задум, і найчастіше на полотні виникає зовсім інша версія. Майже всі мої картини — це нашарування, наслідок багаторазового переписування того, що мене з якихось причин не влаштовувало… Але живопис, фарба на полотні для мене залишається чи не найзахоплюючим заняттям. Я люблю писати фарбами і знаходити нові повороти якоїсь "вигаданої історії"» [1].

Однією з таких «історій», що буде розгортатися не лише у живописі, а й в інсталяціях і малюнках, стане розпочатий у середині 1990-х цикл «Принц» (Іл. 11). Це була своєрідна казка або притча про невдаху-принца, якого, як писав у тексті до проєкту В. Рябченко, «доля не захистила, а впевненість у своїх силах підвела». Проте і тут, кілька років поспіль працюючи над творами до проєкту, художник не прагнув оповідної послідовності: окремі частини (картини, інсталяції) були пов'язані одна з одною скоріше спільним мотивом та колом асоціацій. Невипадково й текст до цього циклу він назвав «Принц, або Декорування пустоти»: «Сюжети, зображені на "картинах", — пояснював він, — не несуть властивого витворам мистецтва глибокого узагальнюючого змісту, не ставлять питань і не відповідають на них», більш того — сам проєкт мав бути необмеженим та програмно незакінченим, його мета — «декорування Пустоти» [11, с. 298]. Кольорові малюнки до проєкту — легкі, прозорі, іронічні, але програмно формально завершені — зображують історію молодого гультяя, де є і любов, і вбивство, і нерозгадана таємниця… До проєкту входили й інсталяції — «Принц» та «Принцеса», що створювали театралізовано-казковий простір із предметів, живописних фрагментів та вигадливого освітлення… Що мав на увазі художник, наголошуючи на «пустоті» як головному образно-змістовому підґрунті свого проєкту? Марність людських зусиль, смиренність перед випробуваннями долі? Чи було це свідченням вичерпаності сюжетно-описового тлумачення мистецтва? Чи певної іронії стосовно будь-яких його позахудожніх цілей та спрямувань? А може, давалося взнаки юнацьке захоплення східною філософією, де, як відомо, саме категорія пустоти виступає чи не найбільш складною та наповненою… Коментуючи

проєкт, Е. Михайловська «вбудовувала» його у велику літературну традицію, що поєднувала Єлисея, Лускунчика, Гамлета, принца Флоризеля, герцога Анжуйського, принца Уельського… «чиї історії сповнені тієї серйозності, що є сумішшю перебільшеного, фантастичного, пристрасного та наївного... Погляди їх відірвані від землі — вони спрямовані до неба, минулого та мрій» [11, с. 300]. Не пов'язаний з реальністю «Принц» Василя Рябченка у свій спосіб віддзеркалював ту розгубленість перед майбутнім та очікування дива, якими жила епоха. Невипадково своєю вигадливістю, театралізованістю, меланхолійністю «Принц» приваблював та чарував. Його втаємниченість захопила одеську композиторку К. Цепколенко — у 1996 році в Одесі на фестивалі «Два дні та дві ночі нової музики» було представлено балет на її музику за мотивами «Принца» В. Рябченка (балетмейстер К. Левін).

З часів перебудови роботи В. Рябченка були присутні фактично на всіх великих і помітних виставках нового українського мистецтва в Одесі, Києві, Москві, Варшаві, Белграді, Розенгаймі, Йокагамі… Важливими подіями у художньому житті Одеси кінця 1980-х — початку 1990-х стали виставки групи молодих митців: В. Рябченка, О. Ройтбурда, С. Ликова, Е. Некрасової — вони називалися «Після модернізму» й експонувалися в Художньому музеї Одеси. Молоді художники сколихнули життя міста, їхні твори викликали велике зацікавлення. Мистецтвознавець В. Левашов назвав їх «внеском крайнього Півдня» у загальну «Українську нову хвилю». Відштовхуючись від власної (одеської) регіональної живописної традиції, вони створювали іншу, нову не лише Пластику, а й Поетику, у якій раціональна постмодерністська «саморефлексія» поєднується з одухотвореністю та поетичністю [11, с. 22–24]. Але якщо інші учасники цих виставок надалі змінювали образність та мову своїх творів, то Василь Рябченко її розвивав та розширював, залишаючись вірним цим засадничим принципам.

У першій половині 1990-х він створив цикл фотографій «Оголена мрія» / "Naked Dream" (Іл. 12), де фантасмагорії його живопису були репрезентовані у фотоспосіб. Компонуючи для постановочних знімків оголені людські фігури та найрізноманітніші предмети, що були розташовані на умовному темному тлі, розставляючи просторові акценти завдяки вміло використаному освітленню, художник і тут створював химерний, далекий від реальності світ, що асоціювався чи то з примарними снами сюрреалізму, чи то з образними метаморфозами у бароко. Ця тема продовжується і в серії фото «Інші» (1995), де автор ніби «виліплює» з різних матеріалів чудернацькі дивні створіння — істоти з іншого, невідомого світу… Показово, що саме ці твори у 1996 році були відзначені премією «Кращий художник України» на всеукраїнському фестивалі «Золотий перетин». Як і живописні роботи автора, вони були наповнені не лише театралізованою атмосферою, чуттєвістю та «дивністю гри», а й показовою для постмодерну трансформацією естетичних категорій — прекрасного та потворного, піднесеного та дивного, трагічного та парадоксального, що разом знімали напругу класичного конфлікту, переносячи його у простір іронії та гротесковості.

Важливим складником образності його мистецтва в цілому та живопису зокрема залишається й так звана бароковість, що стала виразною прикметою поетики «Нової української хвилі» [16]. Звільнюючись від канонів радянського мистецтва, полотна художників густо заповнювалися не лише цитатами й образами різних історичних епох, авторськими фантазіями, інтерпретаціями відомих тем і сюжетів та вигаданою «новою міфологією», але й, насичуючись відвертою суб'єктивністю, підкресленою експресивною живописністю, вони за бароковим принципом перетворювалися на карколомні ребуси, які відсилали до історії мистецтва та літератури, повертаючи у художній простір образну багатозначність та багатовимір-

ність, а разом із цим — притаманні постмодерну відчуття абсурду й творчої гри, свободу мистецьких засобів та прийомів. «Перша генерація українського мистецтва “нової ери”», як назвав це покоління О. Соловйов, залишилася «в історії під кодом трансавангардного бароко. Це покоління було аполітичним, воно стомилося від ідеології та шукало виходу в бік абстрагованого метаміфу… живопис — вільний, чуттєвий, експресивний… Він, хоч і наряжався в тогу класичної картини, за суттю своєю був постмодерністським — цитатним, деконструктивним, симулятивним» [12, с. 16].

Серед «барокових» картин кінця 1980-х — початку 1990-х можна назвати полотна Л. Вартиванова «Плеяда» (1989); О. Гнилицького «Дискусія про таємницю» (1988); Д. Кавсана «Битва під Жовтими Водами» (1989) та «Політ блакитних колон» (1989); Ю. Соломка «Симетрія шляху» (1989); В. Трубіної «Прогулянка на березі» (1989); О. Голосія «Ті, що тікають від грози» (1989); С. Ликова «Концерт бароко» (1987), «Бронзовий релікварій» (1987), «Недовіра до Караваджо» (1989) та «Бревіарій кохання» (1989); С. Панича «Благання» (1989), «Стрибок пораненої людини» (1989), «Облога Єрусалиму» (1990) і «Крок» (1990); В. Раєвського «Царське та імператорське полювання на Русі» (1988), «Царські врата» (1988) і «Любов над рожевими островами» (1989); К. Реунова «На схилах Дніпра» (1988), «Переможців не судять. Подарунок великому російському народу від великого українського народу» (1989), «Котлета по-київськи»(1989) й «У пошуках щасливого кінця» (1990), О. Ройтбурда «Таємне видіння Єзекіїля» (1988), «Гімн демонам і героям»(1989); В. Савадова і Г. Сенченка «Печаль Клеопатри» (1987), «Вітальний сезон», «Меланхолія» і «Вавилонський притулок» (1988–1989); В. Савадова та О. Харченка «Невинне вторгнення» (1996, фотопанно); М. Скугарєвої «Портрет Олега Тістола» (1990), «Севастопольський вальс» (1994) і «Partagas» (1997); О. Тістола «Прощання слов’янки (1987), «Возз’єднання»(1988), «Їх» (1988) та ін.

Однак, якщо для одних художників бароковість залишилася певним етапом у творчості, пізніше змінившись зверненням до інших образно-стилістичних систем, то для Василя Рябченка вона унаочнила головні риси художнього мислення та сприйняття, зберігаючи своє значення і надалі.

На відміну від інших авторів «Нової української хвилі», для яких бароковість часто була засобом осмислення парадоксів реальності та сучасних культурно-суспільних колізій, Рябченка вона захопила безмежним простором гри й фантазії, де «реальний мотив» — людської фігури, тварини, архітектурної форми та ін. — може розгорнутися у зовсім іншому, несподіваному ракурсі, демонструючи безкінечну трансформацію форм. Варто згадати тут прикмети та особливості бароко, що їх визначив ще Г. Вельфлін: у бароко «видимість панує над буттям»; «…справжньою метою бароко є створення незалежного від предмету ефекту як по відношенню до форми, так і до світла та кольору»; «бароко полюбляє перехрещення. Цей стиль не лише бачить форму перед формою, предмет, що затуляє, перед затуленим, але також насолоджується новою конфігурацією, що виходить з цього перетину» [3, с. 25, 374, 370]. Продовжуючи характеристики бароко, його дослідники відзначали «естетичне почуття, не підлегле жодному керівному принципу, окрім забави або примхи смаку» (Г. Павлуцький), «…любов до пародії, оригінальності, які є протилежними культу регулярної і класичної краси» (Е. Д’Орс), «майстерні маніпуляції з розривом між формою та змістом» (С. Жижек). У полотнах В. Рябченка ці риси присутні виразно та яскраво.

Невипадково так органічно увійшли його твори до великого виставково-дослідницького проєкту «Міф “українське бароко”» (2013, куратори Г. Скляренко, О. Баршинова). Пруж-

ний ритм та вигадливе перехрещення фігур картини «Обійми 2» (1986) (Іл. 13) репрезентували нове прочитання традиційного барокового сюжету — відкритої любовної пристрасті. До речі, в біографії художника ця робота свого часу вже відіграла помітну роль: з нею у 1988 році він брав участь у Першій московській виставці еротики, де разом з ним свої твори експонували художники різних поколінь… Попри те, що В. Рябченко, коментуючи свої картини, завжди підкреслює їхню програмну асоціальність, більш того — віддаленість від сучасної дійсності, їхні образи, можливо поза бажанням самого автора, здатні викликати й цілком конкретні історико-суспільні асоціації. Як, зокрема, відбулося на виставці «Міф…», де диптих художника «Героїчні пупсики» (1989) привернув широку увагу глядачів, перегукуючись з найактуальнішими ознаками часу — знеціненням колишніх уявлень про «героїчне», розчаруванням в офіційних державних лідерах, іронією з приводу символів влади та її недоторканності…

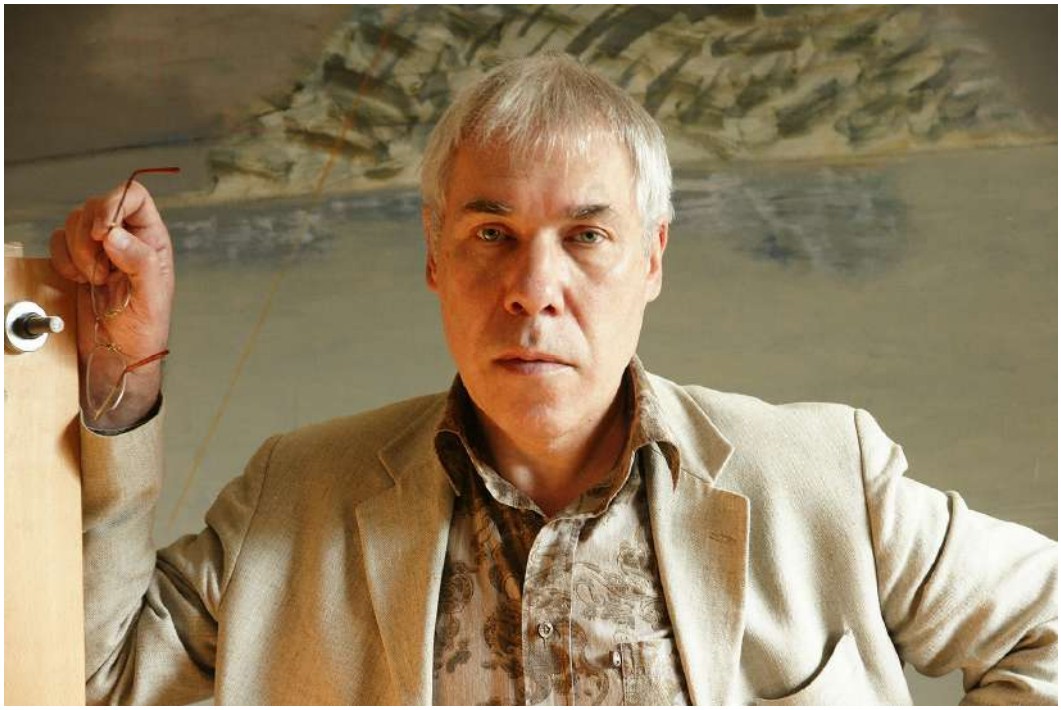
Фантазія художника невичерпна. Він і надалі продовжує писати свої дивні картини, зображуючи то любовні сцени («Ловці», 1998), то примари («Купорос», 2010), то «розповідаючи» свої надзвичайні історії про принців та принцес («Принцеса», 2010). Його твори складаються у цикли, серії, де художник зображує своїх улюблених персонажів, що прийшли з історії, міфів, легенд («Нарцис», «Велике полювання», «Сусанна та старці» та ін.), «переписує» по-своєму відомі сюжети («Смерть Марата» (Іл. 14), «Зняття з хреста»), — здається, не перестаючи захоплюватися невичерпністю мистецтва перетворень, фантазії, алюзій… Його живопис стає більш прозорим та легким, асоціюючись тепер з панно в дусі рококо, дедалі більше місце в них починає займати пейзаж як активний елемент загального образного задуму. Але так чи інакше художник залишається вірним тій моделі картини, яка з'явилася у його творчості в період «Нової хвилі» з її змістовою та формальною пластичністю, полістилізмом, активною взаємодією різних художніх систем.

Висновки. Творчість одеського художника Василя Рябченка належить до найяскравіших явищ «Нової української хвилі» — мистецького руху, що перекодував розвиток вітчизняної образотворчості, залучивши її до світового художнього простору, у новітній спосіб переосмисливши особливості регіональних традицій. Саме з «Новою хвилею» в українське мистецтво повернулася нестримність авторської фантазії, відкритість суб'єктивного висловлювання та «жива еклектичність», що перетворює історію мистецтва на захопливу царину відкриттів, асоціацій, вільної гри зі стилями, цитатами, мовами.

Залучена до постмодерністської моделі мистецтва творчість художників «Нової хвилі» примусила переосмислити складники вітчизняних мистецьких традицій та культурного досвіду, утверджуючи свободу самовираження та авторського вибору. Живопис, картини «Нової хвилі» стали в цьому контексті закономірним та важливим етапом національного художнього поступу, що вплинуло на інші медіа: артфотографію, артоб'єкти, інсталяції та ін. Картини В. Рябченка консолідували виразні прикмети цього мистецтва, додаючи до загального руху індивідуальність авторського бачення.

 ISSN 2309–7752

Ілюстрації



Іл. 1. Василь Рябченко (фото з сімейного архіву)



Іл. 2. Василь Рябченко. «Гойдалки для пеньків»,
інсталяція та живопис, 1993.



Іл. 3. Василь Рябченко. «Смерть Актеона»,
200 × 300 см, полотно, олія, 1988.



Іл. 4. Василь Рябченко. «Мильні герої»,
100 × 200 см, полотно, олія, 1988.

 ISSN 2309–7752



Іл. 5. Василь Рябченко. «Жертва»,
198 × 198 см, полотно, олія, 1989.



Іл. 6. Василь Рябченко. «Виховання Балбесіна»,
150 × 200 см, полотно, олія, 1988.



Іл. 7. Василь Рябченко. «Жінка-змія»,
140 × 160 см, полотно, олія, 1988.



Іл. 8. Василь Рябченко. «Велике полювання»,
200 × 450 см, полотно, олія, 1989.

 ISSN 2309–7752



Іл. 9. Василь Рябченко. «Метод спокуси». Із серії «Ігри з персонажами»,
180 × 170 см, полотно, олія, 1990.



Іл. 10. Василь Рябченко. «Берег невиявлених персонажів» (диптих),
200 × 400 см, полотно, олія, 1989.



Іл. 11. Василь Рябченко. «Принц»,
110 × 110 см, полотно, олія, 1989.



Іл. 12. Василь Рябченко. «Naked Dream»,
фотографія, 1995.

 ISSN 2309–7752



Іл. 13. Василь Рябченко. «Обійми 2»,
110 × 110 см, полотно, олія, 1986.



Іл. 14. Василь Рябченко. «Про Марата»,
90 × 80 см, полотно, олія, 1987.

Література

1. Василь Рябченко про Василя Рябченка. *Мітєц.* 10.10.2019. URL : https://mitec.ua/vasilij-ryabchenko-o-vasilii-ryabchenko/ (дата звернення: 12.08.2025).

2. Василь Рябченко — про еволюцію в мистецтві та абсолютну свободу в цій еволюції. *Версії.* 22.07.2024. URL : https://versii.cv.ua/aktsenti/vasyl-ryabchenko-pro-evolyutsiyu-v-mystetstvi-ta-absolyutnu-svobodu-v-tsij-evolyutsiyi/65113.html (дата звернення: 12.08.2025).

3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Санкт-Петербург : Мифрил, 1994. 429 с.

4. Вишеславський Г. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (Соціокультурний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 2014. 18 с.

5. Голубовский Е., Деменок Е. Смутная алчба — 2: Василий Рябченко. *ArtUkraine.* 16.08.2021. URL : https://artukraine.com.ua/a/quotsmutnaya-alchba-2quot-vasiliy-ryabchenko/ (дата звернення: 15.08.2025).

6. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 263 с.

7. Kosuth J. Art After Philosophy (1969). *Academia.edu.* URL : https://www.academia.edu/5416822/Art_After_Philosophy_1969_Joseph_Kosuth (дата звернення: 15.08.2025).

8. Koverha L. Василий Рябченко: лицо одесской новой волны. *Odesa Trend.* 27.07.2021. URL: erha (дата звернення: 15.08.2025).

9. Ложкина А. Константин Акинша: «Москву они испугали». *Коридор.* 11.09.2016. URL : https://korydor.in.ua/ua/voices/konstantin-akinsha-moskvu-oni-ispugali-lozhkina.html (дата звернення: 17.08.2025).

10. Маринюк В. Люда Ястреб (1945–1980). Живопис. Графіка. Киев : Софія-А, 2024. 384 с.

11. Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. Сборник текстов. Центр современного искусства Сороса — Одесса, 1999. 315 с.

12. Проект «Незалежні. Нове мистецтво нової країни. 1991–2011». Київ, Мистецький Арсенал. 23.08–11.09.2011. Київ : Преса України, 2011.

13. Протагоністи. Живописний заповідник / Паризька Комуна : Каталог виставкового проєкту. Упор. В. Сахарук. Київ : Типографія «Від А до Я». 2024. 480 с.

14. Савицкая О. На переломе. Черный квадрат над Черным морем. Материалы к истории авангардного искусства Одессы. XX век. Одесса : Optimum, 2007. С. 239–242.

15. Скляренко Г. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини XX століття. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 165–183.

16. Скляренко Г. Необарокові тенденції в українському мистецтві кінця 1980-х — 2000-х років: актуальність національного досвіду. *Сучасне мистецтво*. 2020. Вип. 16. С. 35–56. DOI : https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219986

17. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця XX століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С.188–196.

18. Скляренко Г. Сучасне мистецтво. Портрети художників. Київ : Huss, 2020. С. 245–263.

19. Соловйов О. Турбулентні шлюзи : Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 192 с.

20. Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису, малюнків, скульптури. Мюнхен — Лондон — Нью-Йорк — Париж ’1979 : Каталог / Авт. вст. ст. М. Мудрак. Мюнхен; Париж : Комітет пересувних виставок, 1979. 88 с.

21. Українська нова хвиля: друга половина 1980-х / початок 1990-х років : кат. вист. / Упоряд. О. Баршинова; авт. ст.: А. Мельник, Г. Скляренко, О. Баршинова. Київ : Нац. худож. музей України, 2009. 222 с.

22. Черный квадрат над Черным морем. Материалы к истории авангардного искусства Одессы. XX век. Одесса : Optimum, 2007. 264 с.

23. Яусс Г. Естетичний досвід і літературна герменевтика. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубицької. Львів : Літопис, 1996. С. 278–307.

References

1. Riabchenko, V. (2019, October 10). Vasyl Riabchenko pro Vasylia Riabchenka [Vasyl Ryabchenko on Vasyl Ryabchenko]. *Mimec*. Retrieved from https://mitec.ua/vasilij-ryabchenko-o-vasilii-ryabchenko/ [in Ukrainian].

2. Sporynina, T. (2024, July 22). Vasyl Riabchenko — pro evoliutsiiu v mystetstvi ta absoliutnu svobodu v tsii evoliutsii [Vasyl Ryabchenko on Evolution in Art and Absolute Freedom Within That Evolution]. *Versii.* Retrieved from https://versii.cv.ua/aktsenti/vasyl-ryabchenko-pro-evolyutsiyu-v-mystetstvi-ta-absolyutnu-svobodu-v-tsij-evolyutsiyi/65113.html [in Ukrainian].

3. Woelfflin, H. (1994). *Osnovnyie ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve* [Basic Concepts in Art History. The Issue of Stylistic Evolution in Modern Art]. Sankt-Peterburg: Mifril [in Russian]

4. Vysheslavskyi, H. (2014). *«Nova khvylia» u vizualnomu mystetstvi Ukrainy kintsia 1980-kh — pochatku 1990-kh* (Sotsiokulturnyi aspekt) ["The New Wave" in Ukrainian Visual Art of the Late 1980s and Early 1990s (Sociocultural Aspect)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. 18 p. [in Ukrainian].

5. Golubovskiy, E., & Demenok, E. (2021, August 16). Smutnaya alchba — 2: Vasiliy Ryabchenko [The Vague Hunger—2: Vasily Ryabchenko]. *ArtUkraine.* Retrieved from https://artukraine.com.ua/a/quotsmutnaya-alchba-2quot-vasiliy-ryabchenko/ [in Russian].

6. Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainskyi literaturnyi postmodern* [The Post-Chernobyl Library: Ukrainian Literary Postmodernism]. Kyev: Krytyka [in Ukrainian].

7. Kosuth, J. (1969). Art After Philosophy. *Academia.edu.* Retrieved from https://www.academia.edu/5416822/Art_After_Philosophy_1969_Joseph_Kosuth

8. Koverha, L. (2021, July 27). Vasily Ryabchenko: litso odesskoy novoy volny [Vasily Ryabchenko: The Face of the Odesa New Wave]. *Odesa Trend.* Retrieved from https://odessa-trend.in.ua [in Russian].

9. Lozhkina, A. (2016, September 11). Konstantin Akinsha: «Moskvu oni ispugali» [Konstantin Akinsha: "They Scared Moscow"]. *Korydor.* Retrieved from https://korydor.in.ua/ua/voices/konstantin-akinsha-moskvu-oni-ispugali-lozhkina.html [in Russian].

10. Maryniuk, V. (2024). *Liuda Iastreb (1945–1980). Zhyvopys. Hrafika* [Liuda Iastreb (1945–1980). Painting. Graphics]. Kyev: Sofiia-A [in Ukrainian].

11. Soros Center for Contemporary Art – Odesa. (1999). *Portfolio. Iskusstvo Odessy 1990-kh. Sbornik tekstov* [Portfolio. Art of Odesa of the 1990s. Collection of texts]. Odesa: Tsentr sovremennoho yskusstva Sorosa – Odessa [in Russian].

12. Mystetskyi Arsenal. (2011). *Proekt «Nezalezhni. Nove mystetstvo novoi krainy. 1991–2011»* [Project "Independent. New Art of a New Country. 1991–2011"]. Kyev: Presa Ukrainy [in Ukrainian].

13. Sakharuk, V. (Ed.). (2024). *Protahonisty. Zhyvopysnyi zapovidnyk / Paryzka Komuna*: *Kataloh vystavkovoho proiektu* [Protagonists. Painting Reserve / Paris Commune: Exhibition project catalog]. Kyev: Typohrafiia «Vid A do Ya» [in Ukrainian].

14. Savytska, O. (2007). *Na perelome. Chernyy kvadrat nad Chernym morem. Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy. XX vek* [At the Turning Point. Black Square Over the Black Sea. Materials for the History of Avant-Garde Art in Odesa. 20th century]. Odesa: Optimum, 239–242 [in Russian].

15. Skliarenko, H. (2013). Hiperrealizm v konteksti ukrainskoho mystetstva druhoi polovyny XX stolittia [Hyperrealism in the Context of Ukrainian Art of the Second Half of the 20th Century]. *Suchasne mystetstvo, 9*, 165–183 [in Ukrainian].

16. Skliarenko, H. (2020). Neobarokovi tendentsii v ukrainskomu mystetstvi kintsia 1980-kh — 2000-kh rokiv: aktualnist natsionalnoho dosvidu [Neo-Baroque Tendencies in Ukrainian Art of the Late 1980s — 2000s: Relevance of National Experience]. *Suchasne mystetstvo, 16*, 35–56. https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219986 [in Ukrainian].

17. Skliarenko, H. (2009). «Nova khvylia» i ukrainske mystetstvo kintsia XX stolittia ["New Wave" and Ukrainian Art of the Late 20th Century]. *Suchasne mystetstvo*, *6*, 188–196 [in Ukrainian].

18. Skliarenko, H. (2020). *Suchasne mystetstvo. Portrety khudozhnykiv* [Contemporary art. Portraits of artists]. Kyev: Huss, 245–263 [in Ukrainian].

19. Soloviov, O. (2006). *Turbulentni shliuzy: Zb. statei* [Turbulent gateways: Collection of articles]. Kyev: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].

20. Mudrak, M. (1979). *Suchasne mystetstvo z Ukrainy. Vystavka zhyvopysu, maliunkiv, skulptury. Miunkhen — London — Niu-York — Paryzh ’1979: Kataloh* [Contemporary art from Ukraine. Exhibition of Painting, Drawings, Sculpture. Munich — London — New York — Paris ’1979: Catalog]. Miunkhen; Paryzh: Komitét peresuvnykh vystavok [in Ukrainian].

21. Barshynova, O. (Ed.). (2009). *Ukrainska nova khvylia: druha polovyna 1980-kh / pochatok 1990-kh rokiv: kat. vyst.* [Ukrainian New Wave: Second Half of the 1980s / early 1990s: exhibition catalog]. Kyev: National Art Museum of Ukraine [in Ukrainian].

22. *Chernyy kvadrat nad Chernym morem. Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy. XX vek.* (2007). [Black Square Over the Black Sea. Materials for the History of Avant-garde Art in Odesa. 20th Century]. Odessa: Optimum [in Russian].

23. Jauss, H. R. (1996). *Estetychnyi dosvid i literaturna hermenevtyka* [Aesthetic experience and literary hermeneutics]. In M. Zubytska (Ed.), Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. (pp. 278–301). Lviv: Litopys [in Ukrainian].

 ISSN 2309–7752

Galyna Sklyarenko

PAINTING OF THE "NEW UKRAINIAN WAVE" (AS EXEMPLIFIED BY THE WORK OF VASYL RYABCHENKO)

Abstract. The article analyzes the features of the painting of the "new Ukrainian wave"—a phenomenon that became a milestone for Ukrainian fine arts and artistic culture of the late 1980s-1990s, using the work of Odessa artist Vasyl Ryabchenko as an example. The "New Ukrainian Wave" united Ukrainian artists of a new generation who came to art at the turn of the Soviet era, affirming in it freedom of expression, ideological neutrality, the desire to adopt the latest artistic language, imagery and issues into the domestic space. Despite the fact that the representatives of the "new wave" changed the figurative, content and species dimensions of Ukrainian art—they turned to photography, video art, object art, etc., the bright phenomenon of the "new wave" remained painting, where they found a reflection of the rethinking of the dimensions of Soviet "thematic picture" and trans-avant-garde painting, with its inherent eclecticism, quotation, free metaphoricity, irony, grotesqueness, and variety of formal and plastic techniques.

Keywords: painting, picture, new art, free eclecticism, irony.

Стаття надійшла до редакції 02.09.2025.
Стаття прийнята до друку 29.09.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.

© Галина Скляренко 2025

ISSN 2309-7752

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ: СТАНОВЛЕННЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ (1991–2010-ТІ)

NATIONAL IDENTITY IN THE VISUAL ART OF INDEPENDENT UKRAINE: FORMATION AND TRANSFORMATION (1991–2010s)

УДК 75.036.071.1:323.11](477)
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358618

Аліса Зіненко (Редько)
Музеєзнавиця, мистецтвознавиця
(Дейтон, Огайо, США)

e-mail: alisa.redko.oh@gmail.com

Alisa Zinenko (Redko)
Museologist, art historian
(Dayton, Ohio, USA)

orcid.org/0000-0001-9840-9370

Анотація. У статті досліджується процес формування і трансформації національної ідентичності в українському візуальному мистецтві періоду незалежності — від 1991 року до кінця 2010-х. Проаналізовано ключові етапи розвитку мистецьких практик у контексті соціально-політичних змін, постколоніального дискурсу та глобалізаційних процесів. Особливу увагу приділено ролі художників у переосмисленні національних символів, історичної пам'яті й культурної спадщини, а також формуванню нової візуальної мови. Розглянуто вплив знакових подій новітньої історії України — Помаранчевої революції, Революції Гідності, російського вторгнення 2014 року — на зміну художніх стратегій і змістових акцентів мистецтва. Визначено, що українське образотворче мистецтво пройшло шлях від постмодерної деконструкції до глибокої етичної та екзистенційної рефлексії, у межах якої національна ідентичність постає як динамічна, багаторівнева та політично значуща категорія.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, національна ідентичність, 1990-ті, 2000-ті, 2010-ті, образотворче мистецтво, постколоніалізм.

Постановка проблеми. Національна ідентичність у візуальному мистецтві незалежної України є складним і динамічним явищем, яке зазнавало трансформацій від часу проголошення незалежності у 1991 році до сьогодення. Візуальне мистецтво стало полем мистецького переосмислення колоніального минулого, активних пошуків нової самоідентифікації, формуванням українського художнього наративу, що йде всупереч імперським та радянським канонам. Процес формування нової пострадянської ідентичності був притаманним для усіх колишніх республік СРСР. Україна ж, яка мала глибинні корені національної самосвідомості (хоча її планомірно знищували імперська і радянська ідеології), постала перед викликом переосмислення національної ідентичності, особливо у сфері культури та мистецтва. Візуальне мистецтво стало не лише засобом самовираження, а й полем боротьби за символічне відновлення української суб'єктності після десятиліть тоталітарних реалій. Розбудова ідентичності у мистецтві відбувалась у складних умовах: з одного боку — відсутність сталої культурної політики та інституційної підтримки, з іншого — глобалізаційні процеси, які спричиняли певну розмитість національного в сучасному образотворчому мистецтві. До того ж не припи-

нявся тиск «імперського» сусіда, який намагався зберегти свої впливи в українському мистецькому середовищі через кураторів, галереї, музеї та глобальні виставкові проєкти. Участь у цих проєктах на виставкових майданчиках Росії на початку 2000-х років досі відлунює гіркотою для художників, які, відповідно, залишали там свої твори.

Проблема полягає і в тому, що, попри динамічний розвиток українського мистецтва від 1990-х років, його національні маркери залишалися суперечливими, а інколи й невизначеними. Поставало питання: що саме робить мистецтво українським? Які образи, теми, естетичні коди формували візуальну мову України? Як художники реагували на соціальні й політичні трансформації — від пострадянської мистецької спадщини до новітньої війни за незалежність. І як через мистецтво транслюється не лише національна пам'ять, а й проєктується майбутнє?

Тож *метою статті* є аналіз і узагальнення досвіду формування та відображення національної ідентичності в образотворчому мистецтві України 1991–2010-х років через аналіз творчості окремих митців у контексті соціальних, політичних та культурних змін із залученням постколоніального та ідентифікаційного підходів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У теоретичному вимірі питання національної ідентичності у мистецтві України розглядаються — ще з часів здобуття Україною незалежності — у працях українських та зарубіжних дослідників: політологів, філософів, істориків, культурологів, мистецтвознавців. Провідними дослідниками української ідентичності є історики М. Степико, Л. Нагорна, Н. Дем'янова, О. Дєдуш [2]; культурологи, мистецтвознавці й філософи В. Сидоренко, О. Роготченко, О. Лагутенко, А. Ложкіна [7], О. Титар, Н. Авер'янова, М. Козловець, В. Косів, М. Протас, О. Петрова, О. Голубець, Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова, Т. Міронова, О. Баршинова, О. Соловйов [17]. Важливими також є роздуми самих художників: О. Ройтбурда, О. Тістола, М. Маценка, Р. Мініна [11], М. Малишка, А. Логова та ін.

Військова агресія Росії у 2014 році загострила питання української ідентичності; особливої актуальності вони набули після повномасштабного російського вторгнення 24 лютого 2022 року. Серед тих, хто досліджує різні аспекти конструювання національної ідентичності у цей період, слід назвати Т. Касьян, Р. Шеретюк, Н. Кривду, О. Сапожнік, О. Тєлушкіну, О. Ясеневу, А. Дяченко, Павліченка Є. [12], Т. Горбуль, С. Русакову, П. Вербицьку, О. Зорич та ін.

У статті В. Ропецького, Н. Золотарчук, Н. Столярчук досліджуються прояви національної ідентичності у творчості художників О. Гайдамаки та О. Шупляка [13]. Автори простежують історико-культурні зв'язки, міфологічні образи та сюжети, що присутні у творах сучасних художників і складають фундамент побудови новітньої національної ідентичності засобами мистецтва: «Традиційні образи й символи, з одного боку, слугують міцним фундаментом для художньої творчості, а з іншого — стають об'єктом нових інтерпретацій та експериментів», — пишуть вони. А. Дяченко пропонує поглиблений історіографічний нарис і використовує компаративний аналіз для проведення паралелей відображення національної ідентичності й культурної спадщини у сучасному мистецтві України та країн Балтії [3]. Л. Горенко та О. Іваненко зробили ґрунтовний аналіз поняття ідентичності та відображення його у праці творчих особистостей з акцентом на мистецькій освіті й педагогіці [4].

Відомий арткритик і дослідник мистецтва О. Мемаріан (Omid Memarian) у серії опублікованих на Global Voices інтерв'ю з митцями, які мають різне етнічне коріння, заглиблюється у критичні теми ідентичності та глобалізації, одночасно досліджуючи та переосмислюючи традиційні наративи у світі мистецтва за допомогою інноваційних творчих практик [10].

Практичний аналіз художніх практик здійснюється через кураторські проєкти, каталоги виставок, архіви таких закладів, як Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,

Інститут культурології НАМ України, Музей сучасного мистецтва Корсаків, ПінчукАрт-Центр, центри візуальної культури, галереї та музеї в Україні та за її межами.

Виклад основного матеріалу. Українське образотворче мистецтво періоду незалежності стало полем активного формування національної ідентичності. 1990-ті роки, позначені крахом радянської системи та пошуками нового культурного коду, задали рамки для радикальних мистецьких експериментів. Митці опинилися в ситуації «відкритого світу», коли десятиліття творчих пошуків Заходу фактично разом «обвалилися» на голови українських художників, пропонуючи широку палітру нових підходів, технік та виражальних засобів. Загалом, 1990-ті для мистецтва були часом надзвичайно активного і динамічного впровадження постмодерністських практик, заснованих на національних та транснаціональних позиціях, і «маскараду», як пошуку у мистецтві відстороненої алегоричної форми. Ідеологічний постімперський вакуум, глобалізація та початок діалогу з міжнародною мистецькою сценою, виклики економічної нестабільності, соціальні трансформації початку 1990-х спричинили активний пошук нової парадигми. Художники як носії національного коду були сконцентровані на пошуку «українськості» у глобальному мистецькому контексті шляхом переосмислення традиційних національних символів.

1990-ті позначені вибухом творчої свободи після десятиліть цензури. У мистецтві цього часу панувала і знаходила найкарколомніші прояви постмодерністська іронія, карнавалізація, деконструкція радянських символів. Поряд із цим робилися потужні спроби сформувати нову візуальну мову української образотворчості. Художники працювали із символами козацтва, національного орнаменту, народного епосу — але подавали їх як гіпертрофовані або стилізовані цитати. Творчий тандем «Нацпром» (Олег Тістол і Микола Маценко) виник на початку 1990-х років. «В одному з маніфестів, де в досить іронічній формі обґрунтовувались ідеологічні засади мистецького дуету, декларувалося дослідження національних стереотипів, зафіксованих в предметному середовищі, та “створення мікромоделі української культури в європейському та світовому контексті”», — пише Наталія Маценко. Впродовж 1990-х і на початку 2000-х дует втілив «численні живописні, фото- та інсталяційні проекти, в яких рефлектувалася українська історія і міфологія, відбивалися ключові стереотипи та важливі питання, поставлені часом (“Музей Ататюрка”, “17 вересня”, “Музей архітектури”, “Музей України”, “Мать городов”, “Made in Ukr” та ін.). Самі назви проектів унаочнюють порушену в них проблему фіксації, архівації, збереження історичної спадщини, але водночас і необхідності аналізу й оновлення культурного простору», — додає мистецтвознавиця [9]. Олег Тістол «залучав до своєї практики традиції поп-арту, кубізму, неоекспресіонізму і концептуалізму, поєднуючи їх із досягненнями української живописної школи, українського авангарду початку ХХ століття, графікою Георгія Нарбута, українською народною картиною», — пише Ігор Абрамович [1, с. 8].

Знаковими постатями у новій образотворчості 1990-х були також Арсен Савадов, Ілля Чичкан, Олександр Ройтбурд, Олександр Гнилицький, які створили яскраві та епатажні візуальні наративи, зміксувавши тілесні метафори, міфотворення та деконструкцію. Усі вони були близькими до постмодерністського мистецького вираження і певним чином епатували суспільство, відкриваючи йому нові грані мистецької свободи та соціальної іронії. Про писали багато самі художники та куратори. Головним у творчості цієї категорії митців, орієнтованих на постмодерністську естетику, іронію до архетипів, став разючий розрив із соцреалізмом, орієнтація на симулякри як ключову категорію зображуваного, перформативність та «фрістайл». Це був час коли в українському мистецтвознавстві з’являється і поширюється термін «контемпорарне мистецтво», а мистецькі події категорії «тут і зараз» стають повсюдним мистецьким трендом.

Поряд з активним проявом постмодерної філософії та естетики, від яких українські митці фактично були відрізані довгими роками тоталітаризму, в українському мистецтві активно проявляли себе митці, що сповідували насамперед естетику модернізму: Анатолій Криволап, Леонід Богинський, Олександр Міловзоров, Микола Малишко, Микола Теліженко, Олександр і Тамара Бабаки та ін. Ці художники посідають особливе місце в українському мистецтві 1990–2000-х років, поєднуючи скульптуру, інсталяцію та перформативний жест у глибоко національному, але позбавленому декларативності художньому висловлюванні. Їхні твори — глибока робота з традиційними для українського мистецтва матеріалами (глиною, деревом, металом), який виступає не лише як носій форми, а й як носій пам'яті та історії.

1990-ті роки для митців були також періодом активного пошуку нових форм художнього життя. Значну роль мали Національна академія мистецтв України (1996), артгалереї, створені у різних містах (наприклад у Києві «Триптих», «Брама», «L-Art», «Срібний слід», «Ірена», «Ательє Карась»; в Івано-Франківську «Імпреза»; у Львові «Гердан», та багато ін.). Знаковою подією стало також заснування Асоціації артгалерей України (ААГУ) (1995) на базі київської галереї «Совіарт». Найяскравішими заходами ААГУ були Міжнародні артфестивалі у Києві (1996–1999). Центр сучасного мистецтва Сороса (1993–2008) був платформою, де розвивалося критичне мистецтво і тривали пошуки національної ідентичності (проєкти «Від тоталітаризму до симулякра» (1993), «Нова історія» (1998)). Поява нових незалежних мистецьких структур потребувала суттєвого реформування Національної спілки художників України — єдиного за часів тоталітаризму координуючого органу митців. Поряд зі спілчанським журналом «Образотворче мистецтво» видавалися також журнали «Артанія», «Галерея».

Таким чином, 1990-ті роки стали переломним періодом для українського візуального мистецтва. Після розпаду СРСР митці отримали можливість працювати в умовах свободи, однак і зіткнулися з викликами формування нової культурної парадигми. Пошук національної ідентичності часто супроводжувався іронією, деконструкцією радянської спадщини, запозиченням міжнародних естетик і створенням нових візуальних кодів. Основним темами пошуків національної ідентичності у цей час стали: відображення «українськості» у глобальному мистецькому контексті; творчі рефлексії художників і переосмислення національних символів; перепрочитання з точки зору постмодернізму «візуального архіву радянського минулого»; переосмислення тілесності як об'єкта дискурсу.

Отже, 1990-ті можна назвати часом формування «візуального словника української ідентичності». Завдяки активним творчим пошукам, численним мистецьким проєктам відбулася національна мистецька реконфігурація, що базувалася на відмові від радянського мистецького канону та знайшла свій прояв у появі нових форм національного бачення — фрагментарного, іронічного, гібридного.

Початок XXI століття ознаменувався для України переходом від первинного пострадянського культурного хаосу до свідомого формування власної візуальної мови. У цьому процесі вагому роль відіграло образотворче мистецтво, яке не лише відображало суспільні зміни, а й активно впливало на формування національної ідентичності. На відміну від 1990-х років, коли домінували радикальні жести розриву з радянським минулим, у 2000-х мистецтво почало переосмислювати національні символи через елементи глобального культурного діалогу. Продовжилася інституціалізація мистецтва: виникали нові галереї, з'являлися нові генерації художників, пов'язаних із ЦСМ Сороса, Мистецьким Арсеналом (заснованим 2006 року), ПінчукАртЦентром (2006), Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України (2001) та локальними резиденціями.

Особливе значення мав вихід українського мистецтва на всесвітньовизнані мистецькі майданчики, провідним з яких є Венеційська бієнале. 49-та Венеційська бієнале у 2001 році стала першою, де взяли участь митці уже незалежної України. Тоді шестеро художників —

Арсен Савадов, Валентин Раєвський, Олег Тістол, Юрій Соломко, Ольга Мелентій і Сергій Панич — представили «Перший український проєкт», або ж «Палатку». У 2003 році Україну на Венеційській бієнале представляв проєкт «Жорна часу» Віктора Сидоренка. Це мультимедійна композиція, що вміщувала картину, дві інсталяції та відеоарт, де група чоловіків методично крутила жорна, втілюючи байдужість одне до одного, попри співіснування та дію в одному просторі. Центральним героєм для проєкту Сидоренка виявляється час — він біжить, утікає, змінюється, але ніколи не зупиняється. 2005-го було реалізовано два паралельні проєкти: Миколи Бабака — «Діти твої, Україно» та ПінчукАртЦентру — «Перші придбання» (А. Савадов, Б. Михайлов, В. Цаголов та іноземні митці). Українська експозиція 2007 року називалася «Поема про внутрішнє море». Представлені роботи стосувалися самоідентифікації й намагалися знайти відповіді на питання «що означає бути українцем?», і як на це самовизначення можуть впливати митці зі своїми практиками. До створення павільйону долучили митців із США, Британії та Німеччини. У 2009 році проєкт «Степи мрійників» Іллі Чичкана та Міхари Ясухіро знову представив ПінчукАртЦентр. Згадані проєкти мали різну мистецьку цінність та ідеологічну спрямованість, але усі вони демонстрували світові різні грані української ідентичності.

Розвитку мистецького життя у регіональному контексті у так звані «нульові» роки суттєво сприяла зміна географії мистецької освіти: на відміну від тоталітарних часів, коли стати художником можна було тільки навчаючись у Києві, Харкові чи Львові, у 2000-х роках художні спеціальності стали доступними у Полтаві, Івано-Франківську, Черкасах, Севастополі та інших містах України.

Знакову роль у зміні художнього мислення в бік трендування національної ідентичності відіграла Помаранчева революція (2004), яка активізувала мистецькі практики з громадянським та політичним змістом [6]. Так Група «Р.Е.П.» («Революційний Експериментальний Простір») поєднувала політичну рефлексію та нові медіа. Учасники групи Микита Кадан і Жанна Кадирова акцентували на темах пам'яті, репресій, руйнації, — тобто працювали з тими структурами, що формують національний код ідентичності [8]. Візуальне мистецтво України 2000-х років намагалося «проговорити непрожиті травми», дедалі частіше набуваючи форми перформансу, інсталяції, відеоарту, лендарту — творів, заснованих на тимчасовості та особистісних інтонаціях.

Однією з провідних тем, що формували національну ідентичність у мистецтві 2000-х, стало переосмислення історичної пам'яті. Проблеми недавнього тоталітарного минулого — репресії, Голодомор, війни, соцреалізм, нонконформізм, долі окремих художників — візуалізувалися через архетипи, втрачені символи та незаповнене тло історії. Так, Микола Маценко активно використовував мотиви зниклої культурної спадщини, зруйнованих церков, фрагментів орнаменту, реконструюючи з них нову візуальну ідентичність. Виставкові проєкти Микити Кадана під загальною темою «Кістки перемішалися» — це узагальнювальна метафора, яка дуже точно описує логіку робіт різних років, що були рефлексією на теми української історії, політичного насильства, національного історичного спадку, авангарду та радянської утопії.

У мистецтві 2000-х посилюється тенденція до поєднання традиційного українського — з глобальним урбаністичним. Відбувається свідоме «перекодування» українських символів у сучасному візуальному дискурсі. Роман Мінін вводить до художнього обігу естетику шахтарського Донбасу як частину візуальної ідентичності модерної України [14]. Його твори поєднують сакральну іконографію та індустріальні мотиви [7, с. 462], що формують унікальну мову «індустріального бароко». Олександр Ройтбурд іронічно інтерпретував канонічні образи, запозичуючи класичні композиції та надаючи їм постмодерного українського контексту.

Події 2004 року стали не лише політичним зламом, а й каталізатором для глибокого зрушення у сфері культури та мистецтва. Публічний простір, який десятиліттями залишався сферою контролю або байдужості, перетворюється на арену активної дії, а художники — на учасників і коментаторів цих процесів. Візуальні образи революції: помаранчеві стрічки, намети, графіка протесту, — стали частиною нового символічного поля нації та полем відображення національної ідентичності. Художники не лише створювали образи протесту, але й стали його активними учасниками, формуючи нову ідентичність громадянського суспільства. Жанна Кадирова в інсталяціях використовувала будівельні матеріали, створюючи метафори змін, руйнацій та відбудов, як фізичних, так і символічних. У рамках незалежних ініціатив проводилися виставки «реакції на революцію» (серії «Revolution Recycled»), де художники переосмислювали політичні гасла, символи й тілесність протесту. Таким чином, Помаранчева революція заклала передумови для нового типу художника — не лише автора твору, а й активного громадянина, що формує спільну політичну мову через мистецтво. Вона відкрила шлях для глобального усвідомлення митцями власної ідентичності.

Упродовж 2000-х років українське образотворче мистецтво перейшло від етапу протесту до глибокої культурної рефлексії. Ідентичність більше не вибудовується винятково на протиставленні «нас» і «їх» (радянському, колоніальному), а постає як складна, гібридна, відкрито політична, проте багатоголоса структура. Художники починають діяти не лише як автори візуальних образів, а як інтелектуальні суб'єкти, що моделюють ідеї нової України, — пам'ятної, урбаністичної, постнаціональної, але глибоко закоріненої в історію.

2010-ті роки у мистецтві позначено глибоким зламом, пов'язаним із Революцією Гідності (2013–2014), анексією Криму та війною на сході України. Ці події радикально трансформували уявлення про ідентичність — як у публічному просторі, так і в мистецтві. Замість дистанційованої критики або естетичної гри постав запит на пряме свідчення митця, його емпатію, втручання у процеси, що відбуваються. Це усвідомлення особистісної і колективно-державницької ролі кожного призвело до того, що ідентичність почала сприйматися не лише як тема, але й як екзистенційна умова виживання — особистісного, колективного, культурного. Провідними темами стали пошуки істинного сенсу життя, філософське заглиблення у власний світ і водночас — відображення символів незламності духу, емпатії. Тема історичної тяглості також відображала силу духу українства впродовж довгих століть. Засобами образотворчої виразності стали перформанс, інсталяції, документальні малюнки, патріотичні плакати [16]. У Центрі сучасного мистецтва M17 у 2015–2016 роках було проведено ряд проєктів, присвячених патріотичному плакату [18], а київська художниця Леся Хоменко створила ряд документальних малюнків під час Революції Гідності [15].

Голосом окупованого Донбасу стала мистецька інституція «Izolyatsia» (2014). Платформи «Асортиментна кімната» в Івано-Франківську (2017), «ArtDepot» у Дніпрі (2016) активізували регіональні ідентичності як частину спільної національної ідентичності. Роботи Андрія Єрмоленка набули популярності під час Революції Гідності, стали символами головної сцени Майдану, а також осередків спротиву. Художник розробив логотипи українських військових «Укроп» змістивши акцент з образливого слова, придуманого ворогами на символ сили українців: «…У 2014-у сепаратисти почали називати нас "укропами", і я зрозумів, що треба зробити щось таке, щоб із негативу це переросло у позитив» — говорив Андрій у своєму інтерв'ю виданню «Укрінформ». [5]. Художниця з Донеччини Алевтина Кахідзе у 2014 році створила серію робіт про злочини проти майданівців та про спробу її матері виїхати з окупованого Донецька до Києва [19].

Таким чином, на зміну «постмодерній масці митця», що передбачає іронічність і відстороненість, приходить «етос відповідальності» — поняття, що поєднує етичні стандарти з конкретними діями, які передбачають чесність, справедливість, турботу про суспільство та

належне виконання своїх обов'язків. У таких умовах, національна ідентичність постає як уособлення щирого, відкритого, часом болючого, але життєствердного символу української незламності. У цьому контексті національна ідентичність звучить не як декларація належності, а як внутрішній вектор, що шукає, формує та відшліфовує стійкість, інтенцію і візуальний тонус суспільства якраз напередодні російської навали в лютому 2022 року.

Висновки. За тридцять років незалежності, українське візуальне мистецтво пройшло шлях від постмодерної деконструкції 1990-х років, викликаної відкритістю нового світу нових можливостей, до критичної рефлексії над власною історією, регіональними, етнічними, гендерними особливостями у контексті творчих пошуків власної ідентичності. Якщо 1990-ті репрезентували національну ідентичність як стрімкий, практично всеоб'ємний (хоча часом болючий) процес відриву від соцреалізму, то 2000-ті звучали як нова осмислена політична і культурна позиція, що вибудовується на сталих національних символах і ідеях. Основоположне місце у цьому процесі відіграла Помаранчева революція 2004 року як квінтесенція піднесення національного духу. І нарешті, 2010-ті роки позначенні глибинним усвідомленням власної цінності та гідності. У мистецтві це зосередилося у простих і тихих наративах, які, тим не менше, несуть у собі запоруку майбутньої стійкості перед випробуваннями. Події Революції Гідності та російська агресія, що розпочалася 2014 року, сприяли пробудженню нових мистецьких сенсів, зосереджених на екзистенційному виживанні.

Література

1. Абрамович І. Творчість Олега Тістола у контексті сучасного українського мистецтва. *Сучасне мистецтво*. 2016. Вип. 12. С. 7–16. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/2016_12.pdf (дата звернення: 10.10.2025).

2. Дєдуш О. В. Історіографія дослідження української національної ідентичності в кінці XX — на початку XXI століть. : дис. … канд. іст. наук : 07.00.05. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2021. 215 с.

3. Дяченко А. Аналіз представлення національної ідентичності й культурної спадщини в образотворчих мистецтвах країн Балтії та Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. Вип. 65(1). С. 97–103. DOI : https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-15

4. Горенко Л., Іваненко О. Ідентифікація та самоідентифікація творчої особистості як об'єкт міждисциплінарних досліджень. *Актуальні питання гуманітарних наук* : Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2024. № 74 (1). С. 75–84. DOI : https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-10

5. Кисілевська Н. Андрій Єрмоленко, художник, автор антиросійських «футбольних» плакатів. *Укрінформ*. 11.06.2018. URL : https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2478087-andrij-ermolenko-ukrainskij-hudoznik-avtor-antirosijskih-futbolnih-plakativ.html (дата звернення: 10.10.2025).

6. Корнійчук Л. У палатках, на барикадах і в музеях: як Помаранчева революція змінила сучасне українське мистецтво. *Сенсор.* 21.11.2023. URL : https://sensormedia.com.ua/art/u-palatkakh-na-barykadakh-i-v-muzeiakh-iak-pomarancheva-revoliutsiia-zminyla-suchasne-ukrainske-mystetstvo/ (дата звернення: 10.10.2025).

7. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX — початку XXI століття. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.

8. Манукян Юлія. «Р.Е.П. Історія»: критичний погляд на феномен групи. *Коридор.* 17.02.2025. URL : https://korydor.in.ua/ua/bez-rubriki/r-e-p-istoriia-krytychnyj-pohliad-na-fenomen-hrupy.html (дата звернення: 10.10.2025).

9. Маценко Н. Нацпром (О. Тістол, М. Маценко) «Кохайтеся, чорнобриві…» *Abramovych Art*. URL : http://www.kiev-foto.com/articles/view/36 (дата звернення: 10.10.2025).

10. Memarian O. Animating a love letter to her Ukrainian roots: An interview with stop-motion animator Tamara Finlay. *Global Voises*. 18.06.2025. URL : https://globalvoices.org/2025/06/18/animating-a-love-letter-to-her-ukrainian-roots-an-interview-with-stop-motion-animator-tamara-finlay/ (дата звернення: 10.10.2025).

11. Колонка художника Романа Мініна про ідентичність мешканців Донеччини. *Свідомі*. 10.12.2022. URL : https://svidomi.in.ua/page/kolonka-khudozhnyka-romana-minina-pro-identychnist-meshkantsiv-donechchyny (дата звернення: 10.10.2025).

12. Павліченко Є. Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. № 42. С. 57–65. DOI : https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704.

13. Ропецький В., Золотарчук Н., Столярчук Н. Національна ідентичність у сучасному українському образотворчому мистецтві: вплив традицій та інновацій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. № 49. С. 234–242. DOI : https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.862 (дата звернення: 10.10.2025).

14. Рублевська Р. ART NOW: Роман Мінін. Про успіх «шахтарів» і монументально-декоративне мислення. *Art Ukraine*. 22.05.2018. URL : https://artukraine.com.ua/a/art-now--roman-minin-pro-uspikh-shakhtariv-i-monumentalno-dekorativne-mislennya/ (дата звернення: 10.10.2025).

15. Сергацкова Е. Леся Хоменко: «Я вижу себя артистом, который показывает людям их значение». *Art Ukraine*. 24.12.2013. URL : https://artukraine.com.ua/a/lesya-homenko-ya-vizhu-sebya-artistom-kotoryy-pokazyvaet-lyudyam-ih-znachenie/ (дата звернення: 10.10.2025).

16. Серія художніх робіт «Ukrainan resistance // Український опір». *Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка*. 2024. URL : https://knpu.gov.ua/archive/seriia-khudozhnikh-robit-ukrainan-resistance-ukrainskyj-opir/ (дата звернення: 10.10.2025).

17. Соловйов О. «Нова хвиля» в українському мистецтві 90-х рр. XX ст. та її трансформація. *Сучасне мистецтво.* 2004. Вип. 1. С. 34–47. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2004_1_5 (дата звернення: 10.10.2025).

18. У «М17» покажуть найкращі патріотичні плакати. *Art Ukraine.* 19.11.2025. URL : https://artukraine.com.ua/n/u-m17-pokazhut-naykrashchi-patriotichni-plakati/ (дата звернення: 10.10.2025).

19. Художниця намалювала історію про евакуацію мами з Донеччини. *Zaxid.net.* 24.02.2015. URL : https://zaxid.net/hudozhnitsya_namalyuvala_istoriyu_pro_evakuatsiyu_mami_z_donechchini_n1341951 (дата звернення: 10.10.2025).

References

1. Abramovych, I. (2016). Tvorchist Oleha Tistola u konteksti suchasnoho ukrainskoho mystetstva [The work of Oleh Tistol in the context of contemporary Ukrainian art]. *Suchasne mystetstvo, 12*, 7–16. https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/2016_12.pdf [in Ukrainian].

2. Diedush, O. V. (2021). *Istoryohrafiia doslidzhennia ukrainskoi natsionalnoi identychnosti v kintsi XX — na pochatku XXI stolit* [Historiography of the study of Ukrainian national identity in the late 20th — early 21st centuries] (Doctoral dissertation, Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy) [in Ukrainian].

3. Diachenko, A. (2023). Analiz predstavlennia natsionalnoi identychnosti y kulturnoi spadshchyny v obrazotvorchykh mystetstvakh krain Baltii ta Ukraini [Analysis of the representation of national identity and cultural heritage in the visual arts of the Baltic countries and Ukraine]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 65(1),* 97–103. https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-15 [in Ukrainian].

4. Horenko, L., & Ivanenko, O. (2024). Identyfikatsiia ta samoidentyfikatsiia tvorchoi osobystosti yak obiekt mizhdystsyplinarnykh doslidzhen [Identification and self-identification of the creative personality as an object of interdisciplinary research]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *74*(1), 75–84. https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-10 [in Ukrainian].

5. Kysilevska, N. (2018, June 11). Andrii Yermolenko, khudozhnyk, avtor antyrosiiskykh "futbolnykh" plaktiv [Andrii Yermolenko, artist and author of anti-Russian "football" posters]. *Ukrinform*. https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2478087-andrij-ermolenko-ukrainskij-hudoznik-avtor-antirosijskih-futbolnih-plakativ.html [in Ukrainian].

6. Korniichuk, L. (2023, November 21). U palatkakh, na barykadakh i v muzeiakh: Yak Pomarancheva revoliutsiia zminyla suchasne ukrainske mystetstvo [In tents, on barricades, and in museums: How the Orange Revolution changed contemporary Ukrainian art]. *Sensor Media*. https://sensormedia.com.ua/art/u-palatkakh-na-barykadakh-i-v-muzeiakh-iak-pomarancheva-revoliutsiia-zminyla-suchasne-ukrainske-mystetstvo/ [in Ukrainian].

7. Lozhkina, A. (2019). *Permanentna revoliutsiia. Mystetstvo Ukrainy XX – pochatku XXI stolittia* [Permanent revolution: Art of Ukraine of the 20th – early 21st centuries]. ArtHuss [in Ukrainian].

8. Manukian, Y. (2025, January 17). "R.E.P. Istoriia": Krytychnyi pohliad na fenomen hrupy ["R.E.P. History": A critical view of the group phenomenon]. https://korydor.in.ua/ua/bez-rubriki/r-e-p-istoriia-krytychnyj-pohliad-na-fenomen-hrupy.html [in Ukrainian].

9. Matsenko, N. (n.d.). Natsprom (O. Tistol, M. Matsenko) "Kokhaitesia, chornobryvi…" [Natsprom (O. Tistol, M. Matsenko) "Fall in love, dark-browed…"]. *Abramovych Art*. http://www.kiev-foto.com/articles/view/36 [in Ukrainian].

10. Memarian, O. (2025, June 18). Animating a love letter to her Ukrainian roots: An interview with stop-motion animator Tamara Finlay. *Global Voices*. https://globalvoices.org/2025/06/18/animating-a-love-letter-to-her-ukrainian-roots-an-interview-with-stop-motion-animator-tamara-finlay/

11. Kolonka khudozhnyka Romana Minina pro identychnist meshkantsiv Donechchyny [Artist Roman Minin's column on the identity of Donetsk region residents]. (2022, December 10). *Svidomi*. https://svidomi.in.ua/page/kolonka-khudozhnyka-romana-minina-pro-identychnist-meshkantsiv-donechchyny [in Ukrainian].

12. Pavlichenko, Ye. (2023). Suchasna vizualna kultura yak zasib reprezentatsii natsionalnoi identychnosti [Contemporary visual culture as a means of representing national identity]. *Pytannia kulturolohii*, *42*, 57–65. https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704 [in Ukrainian].

13. Ropetskyi, V., Zolotarchuk, N., & Stoliarchuk, N. (2024). Natsionalna identychnist u suchasnomu ukrainskomu obrazotvorchomu mystetstvi: Vplyv tradytsii ta innovatsii [National identity in contemporary Ukrainian visual art: The influence of traditions and innovations]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, *49*, 234–242. https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.862 [in Ukrainian].

14. Rublevska, R. (2018, May 22). ART NOW: Roman Minin. Pro uspikh "shakhtariv" i monumentalno-dekoratyvne myslennia [ART NOW: Roman Minin. On the success of the "miners" and monumental-decorative thinking]. *Art Ukraine*. https://artukraine.com.ua/a/art-now--roman-minin-pro-uspikh-shakhtariv-i-monumentalno-dekorativne-mislennya/ [in Ukrainian].

15. Serhatskova, E. (2013, December 24). Lesia Khomenko: "Ia vizhu sebia artistom, kotoryi pokazyvaet liudiam ikh znachenie" [Lesia Khomenko: "I see myself as an artist who shows people their significance"]. *Art Ukraine*. https://artukraine.com.ua/a/lesya-homenko-ya-vizhu-sebya-artistom-kotoryy-pokazyvaet-lyudyam-ih-znachenie/ [in Russian].

16. Seriia khudozhnikh robit "Ukrainian resistance // Ukrainskyi opir" [Series of artworks "Ukrainian resistance"]. (2024). *Komitet z Natsionalnoi premii Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka*.

https://knpu.gov.ua/archive/seriia-khudozhnikh-robit-ukrainan-resistance-ukrainskyj-opir/ [in Ukrainian].

17. Soloviov, O. (2004). "Nova khvylia" v ukrainskomu mystetstvi 90-kh rr. XX st. ta yii transformatsiia ["New wave" in Ukrainian art of the 1990s and its transformation]. *Suchasne mystetstvo*, *1*, 34–47. http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2004_1_5 [in Ukrainian].

18. U "M17" pokazhut naikrashchi patriotychni plakaty [The best patriotic posters will be shown at M17]. (2025, November 19). *Art Ukraine*. https://artukraine.com.ua/n/u-m17-pokazhut-naykrashchi-patriotichni-plakati/ [in Ukrainian].

19. Khudozhnytsia namaliuvala istoriiu pro evakuatsiiu mamy z Donechchyny [An artist drew a story about evacuating her mother from Donetsk region]. (2015, February 24). *Zaxid.net*. https://zaxid.net/hudozhnitsya_namalyuvala_istoriyu_pro_evakuatsiyu_mami_z_donechchini_n1341951 [in Ukrainian].

Alisa Zinenko (Redko)

NATIONAL IDENTITY IN THE VISUAL ART OF INDEPENDENT UKRAINE: FORMATION AND TRANSFORMATION (1991–2010S)

Abstract. The article examines the process of formation and transformation of national identity in Ukrainian visual art during the period of independence—from 1991 to the late 2010s. It analyzes the key stages in the development of artistic practices in the context of socio-political changes, postcolonial discourse, and globalization processes. Particular attention is paid to the role of artists in reinterpreting national symbols, historical memory, and cultural heritage, as well as in shaping a new visual language. The study considers the impact of significant events in Ukraine's recent history—the Orange Revolution, the Revolution of Dignity, and the Russian invasion of 2014—on the transformation of artistic strategies and thematic emphases in art. It is argued that Ukrainian visual art has undergone a trajectory from postmodern deconstruction to profound ethical and existential reflection, within which national identity emerges as a dynamic, multi-layered, and politically significant category.

Keywords: contemporary Ukrainian art, national identity, 1990s, 2000s, 2010s, visual art, postcolonialism.

Стаття надійшла до редакції 13.10.2025.
Стаття прийнята до друку 05.11.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.

© Аліса Зіненко (Редько) 2025

ISSN 2309–7752

УКРАЇНСЬКИЙ НЕОКОНСТРУКТИВІЗМ ЯК АКТУАЛЬНИЙ НАПРЯМ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

UKRAINIAN NEO-CONSTRUCTIVISM AS A RELEVANT TREND IN CONTEMPORARY ART

УДК 7.036:7.038.53(477)
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358619

Олена Голуб
Мистецтвознавиця, художниця,
членкиня Національної спілки
художників України

e-mail: olgol588@gmail.com

Olena Golub
Art historian, Artist,
Member of the National Union
of Artists of Ukraine

orcid.org/0000-0001-9059-548X

Анотація. Мистецтво XXI століття розвивається у дуже складних та суперечливих умовах, полярно протилежних світоглядах й у конфліктних співставленнях між ними. Українське мистецтво нинішнього періоду, під час війни за свободу й незалежність країни, починаючи з 2014 року, вносить у світовий рух особливий стиль неоконструктивізму, який несе життєдайну ідею необхідності відстоювання національної ідентичності. Водночас мистецтво спрямоване на гармонізацію стосунків у світовій спільноті та збереження екологічної цілісності планети. Цей напрям на очах народжується як синтез авангардних стилістик та найхарактерніших рис народної творчості, у тому числі в застосуванні структури традиційного орнаменту з характерним віталістичним спрямуванням. Сучасний авангард розглядається як сплеск креативності у неочікуваних напрямках і техніках виконання, зокрема і біоморфних, а не наслідування стереотипу геометризованої стилістики. Надано суттєве доповнення до визначення авангарду, яке відрізняється від того, що бере початок у радянській ідеології, а саме заперечується його первинна політико-пропагандистська спрямованість (за Б. Гройсом). Сучасний авангард так само, як і за часів Баугаузу, ближчий до біоцентричного, ніж до політизованого світогляду. Пропоноване дослідження підтверджує цю думку, аналізуючи творчість митців з виразною неконструктивною та біоцентричною позицією. У статті залучено міждисциплінарний методологічний дискурс для розгляду введених в обіг нових творів мистецтва та їх теоретичного підґрунтя. Намічено широкі перспективи для подальших досліджень у цьому напрямку науковцями з різних дисциплін (культурології, психології, інформатики, соціології, біології тощо).

Ключові слова: художня культура, авангард, радянська ідеологія, неоконструктивізм, медіамистецтво, біоцентризм, український орнамент.

Постановка проблеми. Мистецтво XXI століття загалом відбиває нездоровий стан ментальності світової спільноти, на тлі чого відбувся агресивний напад російський військ на нашу країну, згодом терористичні спалахи в інших місцях. Вочевидь, існує кореляція між загальним станом психології, соціології, культури та екології на планеті та шляхи до їх узгод-

ження, чому були посвячені дослідження мислителів минулого й сьогодення. На початку ХХ століття Володимир Вернадський розробив теорію еволюції Землі, яка послідовно розглядала вплив живих істот на перетворення планети [1]. Разом із французькими вченими Едуаром Ле Руа і П'єром Тейяром де Шарденом вони розробили концепцію переходу від біосфери до ноосфери [2]. Через діяльність людини еволюція природи та життя набуває якісно нового характеру, де свідомість і розум обумовлюють подальший розвиток природи. Нині науковці відмічають необхідність відрефлексувати й ґрунтовно обміркувати проблематику вад цивілізації, що не минають протягом століть. Погіршення екологічної та ментальної сфери привело до зникнення ідеї антропоцентризму, зневіри у могутності розуму, що підкорює природу потребам людини. Натомість, як у наукових галузях, так і в мистецтві поширюється термін «біоцентризм», що визначає переважну цінність взагалі всього живого на планеті й перехід організації суспільств на дотримання законів органічної єдності. У цьому переході чималу роль грають культурні й мистецькі процеси як емоційні медіатори між різними сферами діяльності. Під час воєнного лихоліття особливу увагу українські митці приділяють сутнісним та лаконічним проявам, що споріднює їх візуалізацію із лаконічними архетипами народної творчості. Стилістичні й конструктивні особливості українського орнаменту, зокрема, відіграють нову роль у нормалізації ментального здоров'я не тільки для населення нашої країни, а й у всьому світі. Пропоноване дослідження аналізує актуальні тенденції, що виникли на перехресті фольклорних ритмізованих художніх практик, неоконстуктивізму, який започаткував авангард початку ХХ століття, та їхній синтез, задіяний у побудові нового контексту життєдайного біоцентричного світосприймання. Такі риси є ознакою сучасного авангарду, який відрізняється від розгляду цього напрямку як суто геометризованої стилістики. У статті підкреслюється висока креативність неоконструктивістських творів та заперечується теза про закладену в авангарді пропагандистську спрямованість (за Б. Гройсом).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченню зазначених складників культурної й наукової діяльності присвячено чимало досліджень. Так, значний вклад у дослідження української фольклористики внесли науковці ІМФЕ імені М. Рильского. О. Найден присвятив свої монографії пошукам розшифрування глибинної й сакральної символіки орнаментів українського народного розпису та зв'язку з тематикою усного й пісенного фольклору [3]. З. Чегусова звернула особливу увагу на розвиток та збереження народних традицій в умовах впливу уніфікації сучасної глобалізації. У її дослідженнях підкреслено самобутність українських митців декоративного мистецтва та їхні прагнення до національної ідентифікації [4]. Вона разом із Т. Кара-Васильєвою та іншими авторами аналізувала деякі взаємовпливи народного та професійного мистецтва від авангарду на початку століття до стилю сучасних митців [5]. Витоки сучасного мистецтва, безперечно, мають початок в українському авангарді, історію якого ґрунтовно досліджує академік Д. Горбачов [6]. Він документує неповторну атмосферу творчих суперечок, боротьби амбіцій і маніфестів у всій складності й непослідовності. Ті події відлунюють у буремному сьогоденні й надихають на створення нових концепцій у мистецтві. Пропоноване дослідження продовжує започатковані пошуки різностильових порівнянь та аналогій, має на меті введення фольклорного матеріалу в новий науково-культурологічний контекст та обґрунтовує необхідність синтезу традицій і авангарду, споріднених на умоглядній основі, що спостерігається у нинішній практиці українських митців.

Твори воєнного часу розглядаються в історичному та актуальному аспектах, пов'язаних із переходом від антропоцентичного до біоцентричного світогляду, адже мистецтво грає

значну емоційну роль у всеохоплюючому засвоєнні законів органічної єдності. Така перспектива розвитку захоплює чимало українських науковців та художників. Так, О. Чепелик зазначає: «Зараз відбувається другий філософський поворот, пов'язаний з об'єктно-орієнтованою онтологією та з постгуманізмом як спробою подолання антропоцентризму …і вже час виступати "партнером природи" в етичній парадигмі співіснування з нею» [7, с. 141]. Дослідження проведено із залученням комплексних наукових міждисциплінарних методик, на перетині філософії, культурології, біології й мистецтвознавства, з фокусуванням на аналізі структури індивідуальних художніх практик воєнного періоду. Запропонований методологічний підхід відкриває широкі перспективи для подальших досліджень. Ця розвідка поглиблює оптику бачення суттєвих рис епохи, не відкидаючи й не маскуючи її основних протиріч.

Метою дослідження є аналіз художніх практик митців періоду російсько-української війни, від 2014 року, на основі порівняльного історичного аналізу та міждисциплінарного дискурсу. Вводиться в обіг низка нових творів і контекстів, побудованих на основі синтезу народного орнаменту й неоконструктивізму, у становленні гуманістичного біоцентричного світогляду.

Виклад основного матеріалу. Сучасне українське мистецтво створюється у неймовірно несприятливих умовах під час тривалої й виснажливої війни з російським агресором. Чимало митців покинули естетичну сферу діяльності й пішли на фронт. Ті, хто продовжує працювати з фарбами й пластикою, значно змінили спрямованість і зміст творів. Вони прагнуть лаконічно й виразно донести найбільш важливі й актуальні меседжи. Митці війни за свободу й незалежність країни входять у світовий рух з ідеєю необхідності збереження самоідентифікації і водночас внесення яскравої різноманітності. За всіма розбіжностями, між ними спостерігаються риси національної приналежності, які виявляються у певному структуруванні композиції, спорідненому з традиційним орнаментом. Спільні риси у творчості значної кількості митців мають ознаки певного напрямку. Його можна назвати «неоконструктивізм», оскільки він продовжує характерну для авангарду конструктивну й умоглядну позицію. Розглянемо історичні паралелі, перехрестя та впливи ідей авангарду й біоцентризму, які виникли у ХХ столітті та мають продовження в сучасності.

Необхідно уточнити деякі аспекти теоретичного підґрунтя становлення авангарду на початку ХХ століття, оскільки вони важливі для сьогодення. На жаль, деякі українських мистецтвознавці ще спираються на застарілі уявлення, як традицію з радянських часів, що заважає розвиватися новому у мистецтві. Мова йде про два різних підходи до розуміння історичних подій, одна з яких базується на ідеологічній, а інша — на біоцентичній основі. У нашій країні десятиліттями домінувала лише одна, ідеологічна, інтерпретація, хоча дослідники інших країн розвивали паралельно біоцентричний погляд, зокрема, на природу авангарду, що знаменував початок ХХ століття.

Як відомо, починаючи з радянських часів, авангардному рухові приписували політичну спрямованість як головну і невіддільну рису. Впливовий німецький теоретик Борис Гройс, хоча і критикував радянський лад у книзі «Gesamtkunstwerk Stalin» (1988) [8], наділяв новітнє мистецтво вадами й мотиваціями, притаманними політичній діяльності. Він трактував мистецький авангард як претензію на політичну владу, через що авангард нібито був сам винен у своїй поразці. Поразкою дослідник називав злиття авангарду із соцреалізмом у створенні спільного «тотального естетико-політичного проєкту», тобто «твору мистецтва», названого «комуністичною системою». За такою ж схемою він розглядає розвиток європейського аван-

гарду, звинувачуючи останній у розробці політичних стратегій єдності з фашистськими та іншими тоталітарними режимами. Якщо уважніше проаналізувати факти, не можна погодитися з його ідеологічним підходом.

Перш за все, треба зважити на те, коли сформувалися погляди видатних авангардистів, — а це в основному відбулося до 1917 року (у той рік не тільки сталася соціалістична революція, а і була створена, скажімо, група «Стиль» за участі Піта Мондріана та інші екстремальні артгрупи). Логічніше було би припустити, що саме тиск тоталітарної системи, який діяв пізніше, примусив авангард до співпраці, а не навпаки. Тут треба врахувати характерні властивості, з одного боку, могутньої маніпулятивної машини у досягненні своїх цілей, з іншого боку, не згуртованої творчої інтелігенції, захопленої індивідуальними експериментальними проєктами, нерідко утопічними. Згадаймо, якими трагічними виявилися долі тих, хто не підтримав владу. В Україні були розстріляні митці школи Бойчука, режисер театру Лесь Курбас та багато інших. Згадаємо й Володимира Татліна, відомого лише за однією конструктивістською баштою, з його неспроможністю працювати далі під тиском ідеології, Василя Єрмілова та інших, що втратили надовго натхнення. Можна констатувати, що підйом авангардного руху припадав на дорадянський період, а його мучеництво й історія нездійснених задумів якраз пов'язана з подальшим політичним тиском. Художники завжди наділені емпатією й широким спектром емоцій, залюбки захоплюються карнавалом ідей, часом слідують за ними, втім прагнуть істини в більшій мірі й зупиняються, щойно визначать фальш, знаходячи привиди не йти за тими, кому не вірять. Так, дійсно, творці авангарду мріяли про краще майбутнє, і от вправні ідеологи впевнили їх у тому, що радянський лад — саме й є здійснення тих мрій, під захистом диктатури пролетаріату. Партократія створювала собі позитивний імідж і мала на меті тримати емоції митців на своєму боці, адже ті є тонкими камертонами, що настроюють суспільство. Маніпулятивна підміна понять та мімікрія під цінності тих, над ким вони прагнуть володарювати, — давня тоталітарна стратегія, і тут є аналогія з нинішнім часом. На жаль, нині в Росії, країні-агресорі, діють ті ж репресивні прийоми, вбивство й знущання з людей у тюрмах та фільтраційних таборах під прикриттям гуманної риторики. Сучасні технології підсилили можливість створювати ілюзії у захопленні тонких емпатичних душ. За сто років зріс досвід пропагандистських навичок із виробництва фейків та їх вірусного розповсюдження, але наша країна веде нищівну боротьбу у цій виснажливій інформаційній війні. Культура і мистецтво є важливими на цьому полі бою. Перегляд історії авангарду допомагає визначитись із теоретичними засадами, на які має спиратися сучасне мистецтво, з ним пов'язане ментально. Продовжувати спиратися на таку інтерпретацію авангардного мистецтва видається хибним і застарілим методом у нинішню епоху.

Отже, звернімось до іншої точки зору, яка базується на біоцентричному підході. Терміном «біоцентризм» позначили нову парадигму на заміну антропоцентризму (тобто головування людини у світі) на початку нового тисячоліття. Віра у велич людини та могутність її розуму підтримувала антропоцентризм декілька століть, сягаючи навіть нашого часу. Уявлення про відокремлення людства від природи, яке сформував ще Декарт, і досі слугує підґрунтям для тих, хто ставить на меті підкорити й використати, а не зберегти довкілля. Тиск цієї позиції сприяв появі у суспільстві протилежних, рятівних екологічних тенденцій та розумінню біоцентризму як переважної цінності всього живого на планеті. У мистецтвознавстві цим терміном позначили особливе світосприймання митців, на підставі аналізу їхніх висловлювань та художньої практики (а не штучному включенню у політичну схему).

Дослідженню цієї теми присвячена, зокрема, книга «Біоцентризм і модернізм» групи канадських і європейських істориків мистецтва Олівера Ботара, Ізабель Вюнше, Моніки Вухер, Аллана і Марка Антліффа; Елізабет Л. Ленгорн та інших [9]. Вони розглядали біоцентризм як важливу складову у творчості новаторів XX століття і показали, як в художній спільноті цього періоду посилилася увага до проявів феноменів живої природи. Дослідили кореляцію між мистецтвом модернізму, зокрема художників Баугаузу, та ідеями біоцентризму, закладеними у попередньому столітті науковими відкриттями. Автори альманаху вважають, що мистецтво модернізму зазнало впливу вчених-біоромантиків, таких як Йоганн Вольфганг фон Гете, Жан Батист Ламарк, Чарльз Дарвін та ін. Вчені цікавилися мистецтвом і не протиставляли раціональне ірраціональному, а шукали синтез, якого по-своєму прагнуть досягти й наші сучасники. Прикметно, що поширене в сучасній культурі й суспільному житті слово «екологія» запропонував у 1866 році Ернст Геккель, німецький еволюціоніст, еколог і письменник. У своїх поглядах він, як і чимало вчених та філософів того часу, всупереч поширеним релігійним доктринам, підкреслював важливість істотної єдності органічної та неорганічної природи. Це узгоджувалося з постулатом еволюційної теорії про виникнення життя на Землі через утворення найпростіших мікроорганізмів із неорганічних карбонатів. Водночас така думка є підґрунтям для розвитку органічного світогляду (холізму), конструктивним як методологія для подолання дуалізму матерії й душі, природи й людини. Саме обґрунтування цінності ідей минулого для сьогодення привертає увагу до альманаху «Біоцентризм і модернізм».

Окремо розглянуто творчість видатних представників кубізму та інших напрямів авангарду, постаті Пауля Клее, Василя Кандинського і Джексона Поллока у контексті їхньої усвідомленості органічного світогляду. Таким чином, доведено, що біоцентризм відіграв важливу роль у розвитку мистецтва XX століття. Досліджено виникнення у мистецтві під впливом біоцентричних ідей біоморфізму — стилю, що імітував звивистість та текучу пластичність рослинних і природних форм, наведено приклади творів архітектурі й візуальних мистецтв. Не можна не погодитися з тим, що ідея органічної єдності з переважанням методів біології стає парадигмальною метафорою науки, суспільства та естетики також і для XXI століття.

Слід зазначити, що конструктивні інтенції до вдосконалення світоустрою, як у попередні часи, так і нині, виникають всупереч численним деструктивним тенденціям. Поява нової течії зазвичай не замінює інші, що веде до співіснування різнорідних мистецьких проявів, від класичного міметичного живопису до епатажного акціонізму. «Відбувається дивна річ, на перший погляд, загалом, у мистецтві майже все залишилось на своїх місцях, але повсякчас змінюється контекст прочитання ...Сталими залишаються закони сприймання, складання основних і додаткових спектральних кольорів, золотого перетину в композиції тощо, але самі твори, набувають змінного значення, залежно від наративів, в яких опиняються. Тобто на новому етапі наратив домінує над візуальністю, він створює той кут зору, акцент, який вказує глядачеві на зміст твору. Отже, напрошується термін — акцентуалізм — для мистецтва нинішнього періоду...» [10]. Тут обґрунтовано пропозицію замінити недолугий «пост-постмодернізм», що напрошується за історичним періодом, лаконічним терміном. В епоху акцентуалізму цінність художнього твору є відносною, а не абсолютною (як-от на артринку давнини рахували кількість зображених персонажів на картині — що їх більше, то дорожчою вона мала бути). Показовою для парадигми нового тисячоліття є творчість вуличних художників-графітістів, нерідко анонімних або із цифровими нікнеймами, які вийшли за межі галерей,

щоб вести діалог із глядачами. Роботи деяких, як англійця Бенксі, навіть дуже дорого коштують, що є демонстрацією його визнання соціумом. Прикметно, що відомі мистецтвознавці виділили художника не за винахід особливої виразності (вона скоріше нагадує дитячий малюнок), а за ту гуманну тематику його робіт, що є співзвучною часу. Фаховий вишкіл і складна техніка виконання здебільшого ігноруються сучасністю, на користь акцентуації на актуальних та інтерактивних творах. У візуальному мистецтві жанри змішуються, цифрові технології використовуються на рівні з класичними жанрами, залучаються перформанси й відео, тобто статичні твори переходять у темпоральні. Спостерігаються загальні риси парадигми нового століття — розширення кордонів і мережеве розгалуження сфер діяльності з імовірнісним непередбачуваним перебігом. Водночас, як доведено, ці принципи лежать в основі діяльності складних систем (соціальних, біологічних, нейромережі). Таким чином, сучасна модель світу все більше набуває ознак віталістичності. Вочевидь цей погляд є продовженням та підсиленням попереднього імпульсу біоцентризму, який виявився досить плідною ідеєю.

Яскравими прикладами комбінації сучасних ідей і тих, що мають початок у минулому, є творчі кредо деяких українських митців. Вони по-новому осягають біоцентричні ідеї видатних мислителів минулого, по-новому розвивають та візуалізують у своїх творах. Зокрема, такі проєкти, як «Віртуальна ноосфера», «Генезис», «Куди далі?», «Обійняли мене води до душі моєї» та інші досліджує О. Чепелик, мисткиня і науковиця Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. Проєкт художниці «VR колайдер» відтворює принцип артколайдеру за моделлю фізичного [11] (Іл. 1). Прикметно, що візуально втілення цієї думки нагадує створення традиційного українського орнаменту у віртуальному прискоренні, хоча насправді його складний сакральний зміст напрацьовувався сторіччями, відтворюючи найважливіші моменти буття, що допомагали збереженню роду та надихали нові покоління.

У художній практиці, починаючи з 2022 року, особливою національною пластикою вирізняються картини Олени Придувалової, де людські тіла своїми жестами й вимушеними позами ніби вимальовують орнаменти української вишиванки. У той же час вони передають напруженість, гнів і біль. Так символічно вона зображує неприродній стан війни, що став для всіх необхідністю дій захисту й опору (серія «Медитація на повітряні тривоги») (Іл. 2). Художниця підкреслила, що упорядкованими композиціями митці протидіють хаосу й руйнуванням війни. До того Олена Придувалова надавала перевагу урбаністичному пейзажу, а тепер більше звертається до внутрішньої умоглядності, спираючись на досвід інтерпретації «коду кольору» народного мистецтва [12]. Її позицію поділяє також художник Олексій Аполлонов (до прикладу, серія «Refugees, або Вигнанці з Раю», 2022). Придувалова і Аполлонов — серед тих митців, хто окреслює загальну тенденцією переорієнтації візуальних вподобань, що посилилася в нашому мистецтві (Іл. 3).

Андрій Блудов підсилює у своїх нинішніх роботах динаміку поєднання живопису і друку, фрагментів сьогодення й архівних фотовідбитків, з характерним для фольклору ритмічним розташуванням фрагментів у смисловому полі (серія «Голоси. Хроніки. I-II», 2022). Його манеру пояснює мистецтвознавиця Ольга Петрова: «Метафоризм є робочим інструментом у творчості Блудова. Він відповідає потребам сучасного світовідчуття щодо паралельного введення різноспрямованої інформації в єдину структурну одиницю художнього твору» [13, с. 408] (Іл. 4).

У творах Юрія Нагульного, Юрія Вакуленка, Анатолія Фурлета, Наталії Кохаль, Ганни Цариковської, Олени Толкачової та ін. значну частину візуальної оповіді присвячено фольклорним мотивам, які органічно переплітаються з іншими стилістиками [14] (Іл. 5, 6).

Чимало сучасних художників знаходять натхнення у традиційних ремеслах і трансформують наївний стиль у вишуканих творах. Багатьом українцям знайомі з дитинства прийоми традиційних розписів ужиткових речей та вирізання (витинання) візерунків на складених паперових аркушах. Так, техніку витинанки вдало осучаснила Дарія Альошкіна, створивши роботи монументального, піднесеного звучання [15]. Народні мотиви у цифровому виконанні (векторній графіці) демонструють принти Катерини Лісової, де закомпоновані, як на вишитих рушниках, не тільки пташки, плоди й квіти, а й фото людей та стилізовану переможну техніку Збройних Сил України (серія «Сила памяті», 2022) [16] (Іл. 7).

Мистецтво України, маючи виразне національне обличчя, розвивається синхронно зі світовими тенденціями, попри деяке гальмування у радянський період. Нині розповсюджені постмодерні практики, з рисами мультимедійності, спонтанності, неоднозначності тощо. Після війни, що її розпочала Росія, суттєво змінився зміст візуальних висловлювань, спрямованих проти ворожої пропагандистської ідеології. Медіа-інформативний простір є не тільки ареною ментальної боротьби, зіткнення реальних і фейкових новин, а й тим місцем, де відбувається демонстрація творів мистецтва. Вони сприяють швидкому опануванню складних, нерідко заплутаних брехнею, ситуацій. Під час війни точиться постійна боротьба наративів і, безумовно, чи не перше місце за швидкістю реакції на зміну подій займає цифровий плакат, векторна графіка і колажне мистецтво [17]. Колажний принцип побудови твору як конструктивне співставлення різнорідних складових у цілісній взаємодії є найхарактернішим прийомом неоконструктивізму. Відомі цифрові та мультимедійні твори Гліба Вишеславського, Андрія й Оксани Будників із групою «Креативний спротив», Олега Харченка з групою «Open Open$», Сергія Петлюка, Ігоря Гречаника, Олександра Гвоздика, Ірини Каленик та інших, з інтерактивною формою взаємодії із сучасним глядачем, який призвичаєний до швидкоплинності віртуальних образів (Іл. 8). Медіамистецтво (відео, цифрове, комп'ютерне, нетарт) зазвичай тісно пов'язують із технократичною та урбаністичною тематикою. Втім, митцеві, за будь-якого знаряддя, необхідно створювати твори в широкому діапазоні й без обмежень. Синтез нових медіа і традиційної культури збагачує сучасне мистецтво несподіваними поєднаннями. Так, Володимир Харченко, створював цифрові твори у стилі «метаграфія», що є проміжною між графікою та фотографією, обробленою на комп'ютері. Він розпочав створювати цікаві композиції на основі досліджень математичних закономірностей утворення орнаментально структурованих зображень, які спостерігаються у природі та мистецтві, спираючись на зображення математичних фракталів Мандельброта та ін. Можна сказати, що нині техніка й мистецтво знову об'єднуються, як у стародавніх греків, де ці два поняття називали одним словом «текне» (Іл. 9).

У важкі для України часи, коли руйнується все найдорожче, Олена Голуб відчула необхідність звернутися до життєдайної сили орнаменту, до універсального коду якого додала особисті сподівання на перемогу й відродження, створивши серії робіт «Простір», «Перемога світла», «Кроки до Відродження», «Неоконструкції», «Звіриний стиль» та ін. Основним модулем ритму аркушів «Під небом війни» слугував малюнок фломастером, який вона зробила у стані крайнього стресу буквально на другий день війни. Він був трансформований за допомогою комп'ютерної програми так, як у стані катарсису трагічні переживання перетво-

рюються на надію. Багатобарвне небо, структуроване як орнамент, стало метафорою всеохоплюючого захисту. Для зображення того, що відбувається внизу, на землі, сколажовано фотодокументи з інтернет-новин. Поєднанням реалістичного та стилізованого зображення передано важливе послання: наше життя потребує захисту небес — у військовому та загальному сенсі [18] (Іл. 10).

Серія «Неоконструкції» поєднує ідеї авангардного конструктивізму та вітальну силу народної творчості. В орнаментальних ритмах переплітаються фотофіксації воєнних буднів, особисті емоції поєднуються з енергію колективного підсвідомого та традицій, що зберігають єдність народу (Іл. 11).

Сакральна символіка й структура старовинного орнаменту створювалася протягом віків, відбиваючи чергування поколінь, днів і ночей, динаміку сезонних змін праці на землі, сіяння й жнив; у лаконічні символи закодовувалося чимало важливих речей. Цей своєрідний генетичним код культури України має величезний життєвий потенціал, необхідний для виживання й перемоги народу у боротьбі за збереження своєї цілісності. Не випадково митці звернулися до найважливіших духовних і культурних цінностей минулого у часи лихоліття. Вони відчули спільне колективне підсвідоме з далекими предками, які зуміли перемогти негаразди, вистояли й донесли життя до сьогодення.

Сучасних митців, які працюють як неоконструктивісти, захоплює нова упорядкованість та характерні для народної творчості ритміка, мелодика візуальних повторів, принципи симетрії й асиметрії, колористична виразність. З одного боку, цей напрям дотичний до традиційного мистецтва, а з іншого — споріднений зі творчістю авангарду. Спільним у цих двох сфер образотворчості є те, що вони апелюють до умовного й уявного, а не описово-фігуративного зображення. Народні майстри спонтанно й інтуїтивно обирають умовність як лаконічний спосіб виразності. Авангардисти ж свідомо відкидають метод міметичного зображення на користь активного конструювання й формотворчості в умовній манері. Тобто в обох випадках відбувається відмова від повторення та імітації того, що безпосередньо спостерігається оком, заради абстрагованих, породжених уявою та розумовою діяльністю, зображень (Іл. 12).

Олександр Клименко, митець і співробітник ІПСМ НАМ України, чимало теоретизує з приводу будови світу та нових шляхів у мистецтві. Його метафізична концепція має назву «Ноосферно-Космічний Авангард чи Ноосферно-Космічне Мистецтво Майбутнього» [19]. Він послідовно розвиває, в дусі неоконструктивізму, супрематизм, який започаткував видатний український художник Казимир Малевич; впровадив нові символи: Сферема, Спектрема та Зірка, які, на його думку, мають для людства рятівне значення. Олександр Клименко адресує свої картини глядачам як побажання добра й позитиву у часи лихоліття (Іл. 13).

Дмитро Титула — міждисциплінарний художник, який органічно поєднує художню практику з терапією, зцілює психологічні травми постраждалих у воєнний час, спираючись на сакральну геометрію народного мистецтва. Він створює власні композиції у стилі оп-арту, синтезованого з принципами українського килимарства, та виступає як співавтор у процесі терапевтичного малювання разом із тими, хто потребує духовної трансформації. Особливо ефективною в сеансах арттерапії, з ритмічним нанесенням пастозних мазків чистих кольорів, є кругла структура як символом цілісності й центрування (Іл. 14).

Степан Рябченко відомий цифровими медіа творами, що несуть потужний заряд позитивної енергії. У становленні свого світогляду він спирався на життєдайну творчість народ-

них українських майстрів та присвятив серію робіт особливо шанованій Марії Примаченко. «Поєднуючи фігуративну та абстрактну футуристичну мову, він створює масштабні цифрові відбитки та комп'ютерну анімацію, які стають "фрагментами" створеного ним віртуального всесвіту. Часто предметами зображення є уявні рослини і тварини — сюрреалістичний вигляд життєвих форм, що існують за законами створеного для них художником світу. …Використовуючи складову технологічного розвитку людства як інструмент, Степан Рябченко звертається до ідеї взаємовідносин людини з природним середовищем» [20].

Таким чином, характерною ознакою неоконструктивізму є холістичний (цілісний) підхід, що виходить з біоцентричного імпульсу та об'єднує різнопланові фактори. Він своєрідно синтезує надбання українського народного мистецтва та представників світового авангарду та акцентує на актуальних моментах сучасності. На відміну від технократично-геометричного конструктивізму минулого століття, має біоморфні та біотехнічні візуальні риси, пов'язані з віталістичною парадигмою нинішнього тисячоліття.

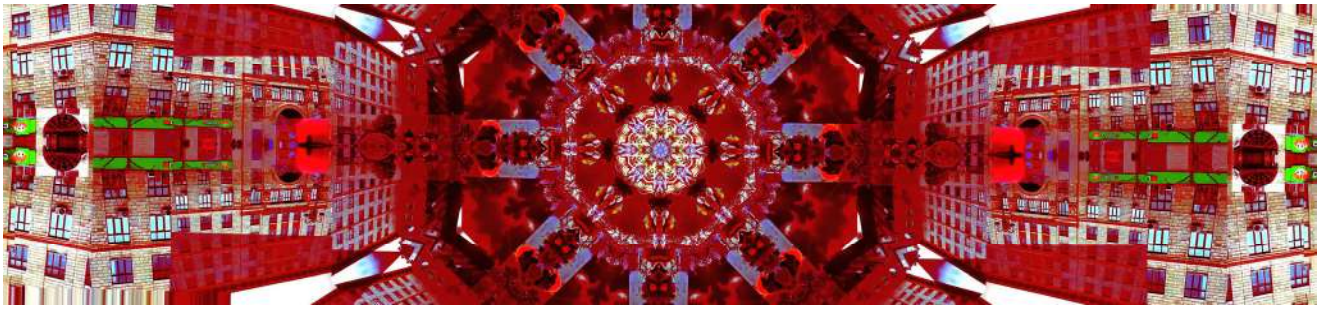
Зберігаючи свою ідентичність та пам'ять попередніх поколінь, українські митці водночас прагнуть відчувати широчінь та розмаїття світу. Спонтанно фіксуючи миттєві враження, займаються копіткою аналітикою процесів в історії мистецтва, схвалюючи споріднені тенденції та відштовхуючи неприйнятні. Припускають, що будова Всесвіту базується на тому ж принципі органічної єдності, завдяки якому виникло життя на Землі і завдяки якому воно постійно підтримується. Коли відбуваються процеси, спрямовані проти цього принципу, сили самоорганізації локалізують або знищують їх, щоб не переривати плин життя. Свої творчі кредо синхронізують з основними принципами світобудови.

Висновки. У важкі роки війни митці України прагнуть лаконічно й виразно донести найбільш важливі й актуальні меседжи. Спільні риси у творчості значної кількості митців мають ознаки неоконструктивізму, напряму, який продовжує характерну для авангарду конструктивну й умоглядну позицію, характерну також і для непрофесійної народної творчості. Стилістична спорідненість, що незалежно й синхронно виникла майже одночасно, свідчить про рух колективного підсвідомого у єдиному напрямку, до джерела української креативності. Саме в ній закладена сила, що надавала можливість вижити нашому народу у роки минулих лихоліть та дає енергію нинішньому поколінню. Велика вітальність українського неоконструктивізму, що створюється за принципами органічної єдності, цілком відповідає актуальним потребам парадигми нашого часу. Вона полягає у необхідності розвитку екологічної свідомості, закладеної в ідеях біоцентризму минулого століття, а нині закликає людство до більш рішучих і активних дій.

Гуманістичній справі гармонізації суспільного ладу та збереженню ресурсів планети сприяє українське мистецтво неоконструктивізму, народжене у неймовірно важких умовах. Це дорогоцінний здобуток істинних цінностей та краси. Стилістичні й конструктивні особливості українського орнаменту, зокрема, відіграють нову роль у нормалізації ментального здоров'я. Невичерпна й неосяжна скарбниця народного мистецтва та значна історія розвитку авангарду, що нероздільна з ним, повсякчас переплітаються з нагальними проблемами, які породжує час. Таким чином відкриваються перспективи нових розробок на основі постійно оновлюваної візуальної формотворчості, появі цікавих аспектів взаємодії у численних міждисциплінарних змінах.

 ISSN 2309–7752

Ілюстрації



Іл. 1. Оксана Чепелик. Кадр з відео-інсталяції «Колайдер-100»/
Oksana Chepelyk. A frame from the video installation “Collider-100” 2014.



Іл. 2. Олена Придувалова. Медитація–2.
П., о., 70х50 см. 2022 /
Olena Pryduvalova. Meditation–2.
C., o., 70x50 cm. 2022.



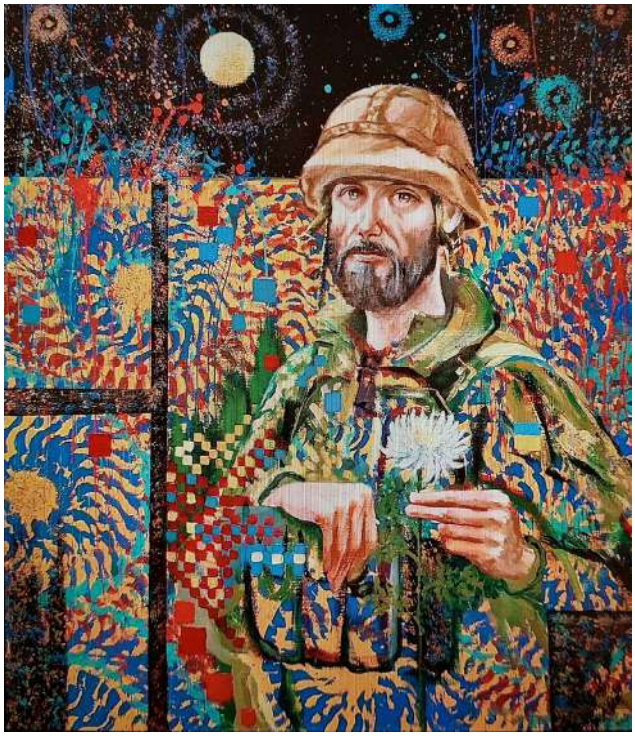
Іл. 3. Олексій Аполлонов. Вигнанці з Раю–2.
П., о., 70х45 см. 2022 /
Oleksiy Apollonov-Refugees–2.
C., o., 70x45 cm. 2022.



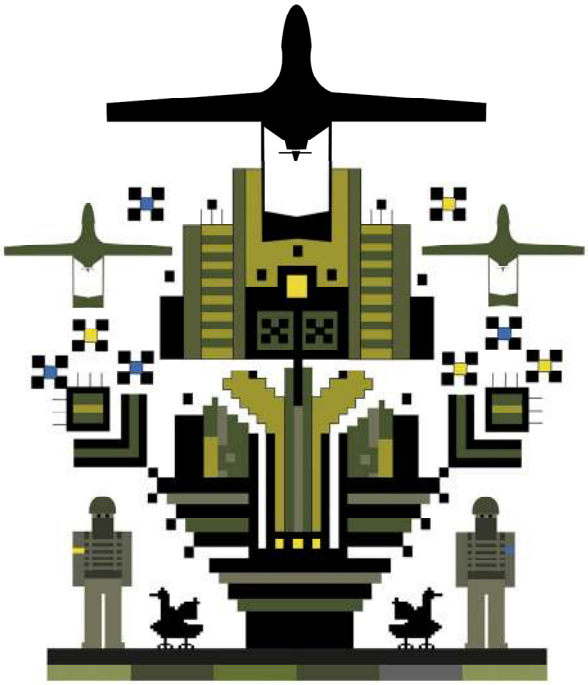
Іл. 4. Андрій Блудов. Голоси–II.
П., о., 90х80 см /
Andriy Bludov. Voices–II.
C., o., 90x80 cm. 2022.



Іл. 5. Юрій Вакуленко. Композиція.
П., о., 80х60 см. 2021 /
Yurii Vakulenko. Composition
C., o., 80x60 cm. 2021.



Іл. 6. Юрій Нагульний. Воїн.
П., о., 90х90 см. 2022 /
Yurii Nahulny. Warrior.
C., o., 90x90 cm. 2022.



Іл. 7. Катерина Лісова. Життєствердне дерево Bayraktar. Цифровий друк. 2022 /
Kateryna Lisova.Life-giving tree Bayraktar.
Digital print. 2022.

 ISSN 2309–7752



Іл. 8. Олег Харченко. Великдень. Гойда по казани. Папір, зм.техніка, 30х42 см. 2023 /
Oleg Kharch. Easter. Let's go to cauldrons. Paper, mixed media. 30x42 cm. 2023.



Іл. 9. Володимир Харченко. Композиція. Цифровий друк.1998–2024 /
Volodymyr Kharchenko. Composition. Digital print. 1998–2024.



Іл. 10. Олена Голуб. Під небом війни–4. Цифровий друк. 2022 /
Olena Golub. Under War Sky–4. Digital print. 2022.



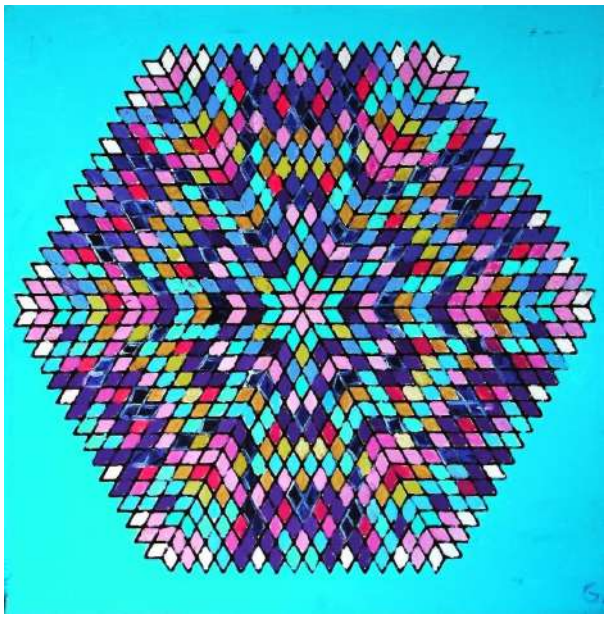
Іл. 11. Олена Голуб. Дах. Із серії «Неоконструкції–1». Цифровий друк. 2024 /
Olena Golub. Roof. «Neo-constructions–1» series. Digital print. 2024.



Іл. 12. Ігор Гречаник. Цифрова композиція. 2022 /
Igor Grechanyk. Digital composition. 2022.



Іл. 13. Олександр Клименко. Композиція. П., о., 90х90 см. 2022 /
Oleksandr Klymenko. Composition. C., o., 90x90 cm. 2022.



Іл. 14. Дмитро Титула. Незруйноване світло. П., о., акрил. 70х70 см. 2023 /
Dmytro Tytula. Unbroken Light. C., o., acrylic. 70x70 cm. 2023.

Література

1. Вибрані наукові праці академіка В. І. Вернадського. Т. 8 : Праці з історії, філософії та організації науки. Київ : Фенікс, 2012. 658 с.

2. Тейяр де Шарден П. Феномен людини: [переклад фрагментів] / Пер. з фр. Г. Волинки. Читанка з історії філософії : у 6 кн. Кн. 6: Зарубіжна філософія XX століття. Київ : Довіра, 1993. С. 159–165.

3. Найден О. Міф. Фольклор. Форма. Образ. Київ : Видавець Олег Філюк, 2016. 317 с.

4. Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації : монографія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 240 с. URL : https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/glob.pdf

5. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках великого стилю. Київ : Либідь, 2014. 280 с.

6. Горбачов Д. .Український художній авангард. Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Київ : Дух і літера, 2023. 640 с.

7. Чепелик О. Вплив еко-арту і новітніх технологій на формування екосвідомості. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2021. Вип. 17 (1). С. 128–144. DOI : https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(1).2021.235235

8. Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. Munich : Hanser. 1988. 136 с.

9. Biocentrism and Modernism / Ed. by Oliver A. I. Botar, Isabel Wünsche. London, New York : Routledge. Taylor & Francis Group, 2017. 288 с.

10. Голуб О. Передчуття та реальність війни у цифровому мистецтві України. *Суспільне. Культура.* 16.11.2022. URL : https://suspilne.media/316062-peredcutta-ta-realnist-vijni-u-cifrovomu-mistectvi-ukraini-kolonka-mistkini-oleni-golub (дата звернення: 23.08.2025).

11. Чепелик О. Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років. *Сучасне мистецтво.* 2021. Вип 17. С. 23–40. DOI : https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423

12. Шерман Г. Олена Придувалова: багато симпатії — і трохи іронії. Антиквар. 08.10.2021. URL : https://antikvar.ua/olena-pryduvalova-hommage-kotarbinskomu (дата звернення: 23.08.2025).

13. Петрова О. Третє Око: Мистецькі студії (Монографічна збірка статей) / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Petrova_TRETYE_OKO.pdf (дата звернення: 25.08.2025).

14. Катаєва М. У Київській картинній галереї демонструють роботи трьох художниць, створені під час війни. Вечірній Київ. 25.04.2023 URL : https://vechirniy.kyiv.ua/news/81918/ (дата звернення: 25.08.2025).

15. Смольницька О. Витинанки Дарії Альошкіної: монументалізм, відродження жанру й архетипи. *Сурма.* 04.08.2022. URL : https://surma.com.ua/121-vytynanky-darii-aloshkinoi-monumentalizm-vidrodzhennia-zhanru-i-arkhetypy.html (дата звернення: 30.08.2025).

16. Рублевська Р. «Загартована»: в Берліні проходить виставка, присвячена незламності українських жінок. *Vogue.* 12.03.2023. URL : https://vogue.ua/article/culture/art/zagartovana-v-berlini-prohodit-vistavka-prisvyachena-nezlamnosti-ukrajinskih-zhinok-51594.html (дата звернення: 30.08.2025).

17. Будник А., Голуб О. Колаж як мистецтво реагування на виклики часу в умовах повномасштабного російського вторгнення. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство».* 2023. Вип. 48. С. 144–150. DOI : https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282477

18. «Slawa Ukrajini! Ukrainische Kunst in Zeiten des Krieges». *Wesel, Deutschland.* 26.11.2023. URL : https://niederrhein-tourismus.de/nt_events/slawa-ukrajini-ukrainische-kunst-in-zeiten-des-krieges (дата звернення: 30.08.2025).

19. Асадчева Т. Мистецтво для радості життя: у столиці триває благодійний артпроєкт. *Вечірній Київ.* 09.01.2024. URL : https://vechirniy.kyiv.ua/news/93415/ (дата звернення: 28.08.2025).

20. Save Ukraine Now Benefit: Stepan Ryabchenko on “Peace”. *Juxtapoz.* 28.03.2022. URL : https://www.juxtapoz.com/news/collectibles/save-ukraine-now-benefit-stepan-ryabchenko-on-peace/ (дата звернення: 30.08.2025).

References

1. Vernadskyi, V. I. (2012). *Vybrani naukovi pratsi akademika V. I. Vernadskoho. Vol. 8: Pratsi z istorii, filosofii ta orhanizatsii nauky* [Selected Scientific Works of Academician V. I. Vernadsky. Vol. 8: Works on the History, Philosophy, and Organization of Science]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

2. Teilhard de Chardin, P. (1993). Fenomen liudyny [The Phenomenon of Man]. In *Chytanka z istorii filosofii* (Vol. 6, pp. 159–165). Kyiv: Dovira [in Ukrainian].

3. Naiden, O. (2016). *Mif. Folklor. Forma. Obraz* [Myth. Folklore. Form. Image]. Kyiv: Vydavets Oleh Filiuk [in Ukrainian].

4. Natsionalna akademiia nauk Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. (2019). *Suchasne ukrainske dekoratyvne mystetstvo: zberezhennia natsionalnoi svoieridnosti v umovakh hlobalizatsii* [Contemporary Ukrainian Decorative Art: Preservation of National Identity under Globalization]. Kyiv. Retrieved from https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/glob.pdf [in Ukrainian]

5. Kara-Vasylieva, T., & Chehusova, Z. (2014). *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX stolittia. U poshukakh velykoho styliu* [Decorative Art of Ukraine of the 20th Century. In Search of a Grand Style]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

6. Horbachov, D. (2023). *Ukrainskyi khudozhnii avanhard. Manifesty, publitsystyka, besidy, spohady, lysty* [Ukrainian Artistic Avant-Garde. Manifestos, Journalism, Conversations, Memoirs, Letters]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].

7. Chepelyk, O. (2021). Vplyv eko-artu i novitnikh tekhnolohii na formuvannia ekosvidomosti [The Influence of Eco-Art and New Technologies on the Formation of Ecological Consciousness]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 17(1), 128–144. https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(1).2021.235235 [in Ukrainian].

8. Groys, B. (1988). *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* [Gesamtkunstwerk Stalin. The Split Culture in the Soviet Union]. Munich: Hanser.

9. Botar, O. A. I., & Wünsche, I. (Eds.). (2017). *Biocentrism and Modernism*. London, New York: Routledge.

10. Holub, O. (2022, November 16). Peredchuttia ta realnist viiny u tsyfrovomu mystetstvi Ukrainy [Premonition and Reality of War in Ukrainian Digital Art]. *Suspilne. Kultura*. Retrieved from https://suspilne.media/316062-peredcutta-ta-realnist-vijni-u-cifrovomu-mistectvi-ukraini-kolonka-mistkini-oleni-golub [in Ukrainian].

11. Chepelyk, O. (2021). Imersyvni seredovyshcha, VR, AR v ukrainskomu suchasnomu mystetstvi ostannikh rokiv [Immersive Environments, VR, AR in Recent Ukrainian Contemporary Art]. *Suchasne mystetstvo*, 17, 23–40. https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423 [in Ukrainian].

12. Sherman, H. (2021, October 8). Olena Pryduvalova: bahato sympatii — i trokhy ironii [Olena Pryduvalova: Much Sympathy — and a Bit of Irony]. *Antykvar*. Retrieved from https://antikvar.ua/olena-pryduvalova-hommage-kotarbinskomu [in Ukrainian].

13. Petrova, O. (2015). *Tretie Oko: Mystetski studii* [The Third Eye: Art Studies]. Kyiv: Feniks. Retrieved from https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Petrova_TRETYE_OKO.pdf [in Ukrainian].

14. Kataieva, M. (2023, April 25). U Kyivskii kartynnii halerei demonstruyut roboty trokh khudozhnyts, stvoreni pid chas viiny [Works by Three Female Artists Created During the War on Display in Kyiv Art Gallery]. *Vechirnii Kyiv*. Retrieved from https://vechirniy.kyiv.ua/news/81918/ [in Ukrainian].

15. Smolnytska, O. (2022, August 4). Vytynanky Dariyi Aloshkinoi: monumentalizm, vidrodzhennia zhanru y arkhetypy [The Vytynanky of Daria Aloshkina: Monumentalism, Revival

of the Genre and Archetypes]. *Surma*. Retrieved from https://surma.com.ua/121-vytynanky-darii-aloshkinoi-monumentalizm-vidrodzhennia-zhanru-i-arkhetypy.html [in Ukrainian].

16. Rublevska, R. (2023, March 12). "Zahartovana": v Berlini prokhodyt vystavka, prysviachena nezlamnosti ukrainskykh zhinok ["Tempered": Exhibition in Berlin Dedicated to the Resilience of Ukrainian Women]. *Vogue*. Retrieved from https://vogue.ua/article/culture/art/zagartovana-v-berlini-prohodit-vistavka-prisvyachena-nezlamnosti-ukrajinskih-zhinok-51594.html [in Ukrainian].

17. Budnyk, A., & Holub, O. (2023). Kolazh yak mystetstvo reahuvannia na vyklyky chasu v umovakh povnomasshtabnoho rosiiskoho vtorhnennia [Collage as an Art of Responding to the Challenges of Time under Full-Scale Russian Invasion]. *Visnyk KNUKiM. Seriia "Mystetstvoznavstvo"*, 48, 144–150. https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282477 [in Ukrainian].

18. Slawa Ukrajini! Ukrainische Kunst in Zeiten des Krieges. (2023, November 26). Wesel, Deutschland. Retrieved from https://niederrhein-tourismus.de/nt_events/slawa-ukrajini-ukrainische-kunst-in-zeiten-des-krieges

19. Asadcheva, T. (2024, January 9). Mystetstvo dlia radosti zhyttia: u stolytsi tryvaie blahodiinyi artproiekt [Art for the Joy of Life: Charity Art Project Continues in the Capital]. *Vechirnii Kyiv*. Retrieved from https://vechirniy.kyiv.ua/news/93415/ [in Ukrainian].

20. Save Ukraine Now Benefit: Stepan Ryabchenko on "Peace". (2022, March 28). *Juxtapoz*. Retrieved from https://www.juxtapoz.com/news/collectibles/save-ukraine-now-benefit-stepan-ryabchenko-on-peace/Andreikanich, A. (2014). Vyznachennia poniattia plakata, yoho vydy ta zhanry [Definition of the Concept of the Poster, Its Types and Genres]. *Visnyk Zakarpatskoho khudozhnoho instytutu*, *5*, 134–138 [in Ukrainian].

Olena Golub

UKRAINIAN NEO-CONSTRUCTIVISM AS A RELEVANT TREND IN CONTEMPORARY ART

Abstract. The art of the 21st century is developing in very complex and contradictory conditions, polar opposite worldviews and in conflicting juxtapositions between them. Ukrainian art of the current period, during the war for the freedom and independence of its country (since 2014), introduces into the world movement a special style of neo-constructivism, which carries the life-giving idea of the need to defend national identity and at the same time is aimed at harmonizing relations in the world community and preserving the ecological integrity of the planet. This direction is born before our eyes as a synthesis of avant-garde styles and the most characteristic features of folk art, in particular, in the application of the structure of traditional ornament with a characteristic vitalistic direction. The modern avant-garde is considered as a surge of creativity in unexpected directions and techniques of execution, in particular, biomorphic, and not an imitation of the stereotype of geometrized stylistics. A significant addition to the definition of the avant-garde is provided, which differs from that originating in Soviet ideology, namely, its primary political and propagandistic orientation (according to B. Groys) is denied. The modern avant-garde, just like during the Bauhaus era, is closer to a biocentric than to a politicized worldview. This study confirms this opinion by analyzing the work of artists with a distinct non-constructive and biocentric position, which was highlighted in scientific and network publications. An interdisciplinary methodological discourse is proposed for considering the new works of art introduced into circulation and their theoretical basis. Broad prospects are outlined for further research in this direction by scientists from various disciplines (cultural studies, psychology, computer science, sociology, biology, etc.).

Keywords: artistic culture, avant-garde, Soviet ideology, neo-constructivism, media art, biocentrism, Ukrainian pattern.

Стаття надійшла до редакції 09.09.2025.
Стаття прийнята до друку 03.10.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.

© Олена Голуб, 2025

ISSN 2309-7752

ТВОРЧА І ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НІКОЛЬ ЛЕМЕР Д'АҐАДЖІО У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРНІЙ ДИПЛОМАТІЇ

ARTISTIC AND SOCIAL ACTIVITY OF NICOLE LEMAIRE D'AGAGGIO IN EUROPEAN CULTURAL DIPLOMACY

УДК 008:394:327:930.85:75(44)
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358620

Дмитро Чистяк
Доктор філологічних наук,
професор кафедри романської філології
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка,
заслужений працівник культури України

e-mail: dmytro.tchystiak@gmail.com

Dmytro Chystiak
D.Sc. in Philological Sciences,
Full Professor,
Department of Romanic Philology,
Kyiv National Taras Shevchenko University,
Honored Worker of Ukrainian culture

orcid.org/0000-0003-0081-7806

Інна Казімірова
Завідувачка відділу
Музейно-виставкового центру
Музею історії міста Києва

e-mail: sauinna@ukr.net

Inna Kazimirova
Head of the Department,
Expositional Museum Centre
of the Kyiv History Museum

orcid.org/0009-0005-7071-9277

Анотація. У статті розглянуто творчу, науково-організаційну та громадську діяльність Ніколь Лемер д'Аґаджіо (1937–2023) — французької художниці, багаторічної генеральної секретарки Європейської академії наук, мистецтв і літератури, однієї з помітних постатей європейської культурної дипломатії другої половини XX — початку XXI століття. Автори простежують життєвий шлях мисткині від ранніх фігуративних пошуків і портретних практик до ліричної, суб'єктивної та «гіперабстрактної» образності, що поєднувала пластичні експерименти з інтересом до поезії, квантової фізики, молекулярної картини світу та проблем взаємодії науки й мистецтва. Окреслено коло її творчих контактів із визначними діячами французької та світової культури, а також значення її виставкової, монументальної й декоративної спадщини, зокрема циклів, пов'язаних із поліхромним драпіруванням, мозаїчними скульптурами та візуалізацією невидимих структур матерії.

Особливу увагу приділено громадській роботі Н. Лемер д'Аґаджіо як чиннику інституційного зближення мистецьких і наукових середовищ Європи. Її діяльність на посаді заступниці міського голови у сфері культури міста Антіб-Жуан-ле-Пен, участь у русі за права жінок, ініціювання та багаторічне координування роботи Європейської академії наук, мистецтв і літератури розглянуто як послідовне формування простору міжкультурного діалогу, у якому мистецтво, гуманітаристика й точні науки постають взаємодоповнювальними способами пізнання світу. У статті наголошено, що саме через таку синтетичну модель культурної комунікації Н. Лемер д'Аґаджіо вибудовувала мости між Західною і Східною Європою, підтримувала міжнародні колоквіуми, поетичні й мистецькі конкурси, перекладацькі та видавничі ініціативи.

Важливим аспектом дослідження є внесок мисткині у розвиток українсько-французьких культурних взаємин. Проаналізовано її участь у проєктах, пов'язаних із презентацією української літератури й образотворчого мистецтва у франкомовному просторі, зокрема у виданнях творів Тараса Шевченка, Дмитра Павличка, Бориса Олійника, а також у підготовці та ілюструванні українського перекладу спогадів нобелівського лауреата Жоржа Шарпака. Окремо висвітлено київський візит Н. Лемер д'Аґаджіо 2019 року, виставку «Наука і мистецтво» та співпрацю з українськими академічними, музейними й письменницькими інституціями. Зроблено висновок, що постать Ніколь Лемер д'Аґаджіо є прикладом культурної дипломатії, заснованої на особистій відповідальності, творчій відкритості та солідарності з Україною, особливо в умовах російської агресії.

Ключові слова: культурна дипломатія, образотворче мистецтво, громадська діяльність, мистецтвознавство, переклад.

Постановка проблеми. Розмаїта творча і громадська діяльність багатолітнього генерального секретаря Європейської академії наук, мистецтв і літератури (ЄАНМЛ) Ніколь Лемер д'Аґаджіо (1937–2023) стала знаковим культурним явищем у європейському просторі 2-ї пол. XX — поч. XXI століття, а її співпраця з українськими науковими та мистецькими установами та діячами культури й науки заклала міцні підвалини для подальшої інтеграції та взаємодії. У буремний час російської агресії діяльна підтримка генерального секретаря ЄАНМЛ та її численних учасників по всьому світу відіграла важливу роль, тож *актуальним* видається гідне вшанування пам'яті знакової постаті європейського культурного життя, яка підтримала Україну у справедливій боротьбі за визволення від загарбників. *Метою* цієї розвідки постає стислий огляд життєвого, творчого й громадського шляху Ніколь Лемер д'Аґаджіо у контексті співпраці з Україною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слід зауважити, що розгляд творчої та громадської діяльності Ніколь Лемер д'Аґаджіо вже здобувся на деяку рецепцію з боку українських науковців, зокрема в контексті візиту генерального секретаря ЄАНМЛ до Києва з нагоди відкриття авторської виставки «Наука і мистецтво» (2019) та видання однойменного каталогу, до упорядників якого долучився й співавтор цих рядків. У цьому контексті варто відзначити публікації почесних академіків Національної академії мистецтв України та дійсних членів ЄАНМЛ Е. Димшиця, С. Довгого та Ю. Мосенкіса, оглядові матеріали М. Оспіщевої-Павлишин та інтерв'ю художниці з І. Рябчієм. Ці публікації присвячено передусім характеристиці громадської роботи генерального секретаря ЄАНМЛ (С. Довгий, Ю. Мосенкіс, І. Рябчій), але також проблем музеєфікації її творчого доробку (Е. Димшиць, М. Оспіщева-Павлишин). Поряд із тим, наявність ширших досліджень доробку Ніколь Лемер д'Аґаджіо у франкомовному й італійському мистецтвознавстві, ознайомлення з частиною архіву ЄАНМЛ та приватного архіву, який було передано авторам цих рядків, дозволяє нам розглянути життєвий, творчий та громадський шлях нашої незабутньої колеги на ширшому соціокультурному матеріалі для вироблення подальших наукових перспектив.

Виклад основного матеріалу. Ніколь Лемер д'Аґаджіо народилась 12 грудня 1937 року у Ніцці та присвятила себе художній творчості ще в юності, створюючи малярські роботи фігуративного спрямування олією та пастеллю. На її раннє становлення вплинуло зокрема знайомство із сусідкою в селищі Кабріс побіля Ґрасса, матір'ю Антуана де Сент-Екзюпері. Серед інших сусідів у цій знаковій місцині були лауреат Нобелівської премії в галузі літератури Андре Жід і Марія Ван Ріссельберг, вдова відомого бельгійського художника Тео Ван Ріссельберга. Промовистий приклад: у дванадцять років Ніколь Лемер д'Аґаджіо здобула першу премію на мистецькому конкурсі серед дорослих міста Канни за роботу «Бій квіток на

Круазетті», кілька років працювала в техніці портрету (його академік Філіпп Робертс-Джонс слушно назвав «експресіоністичним» або «мінливо-екзистенційним» [9, с. 21]), а в 1960-х роках перейшла від постсюрреалістичного методу до ліричної, а відтак — до не-конструктивістської абстракції. Академік Рене Юїґ кваліфікував її як «суб'єктивну абстракцію» [9, с. 32] залежно від тематичного спектру, що постає натхненником: поезія П. Неруди чи студії елементарних часток у квантовій фізиці, й водночас як прояв колективного несвідомого в контакті зі внутрішнім світлом.

На ці роки припадає знайомство Ніколь Лемер д'Аґаджіо з визначними постатями французької культури: Пабло Пікассо, Жаном Кокто, Марком Шаґалом, Жаком Превером, Жаком Одіберті, Пабло Нерудою, Роже Каюа, Жаном д'Ормессоном, Жаном-Жаком Ґотьє, Анрі Мішо, Андре Варно... У 1976 році її малярська робота «Меч вогню» за мотивами поетичної спадщини Пабло Неруди здобула Премію Національного музею Монако. Слід зауважити, що художня творчість Ніколь Лемер д'Аґаджіо сприяла розвитку громадської та культурної роботи: впродовж 24 років, до 1994 року, вона виконувала обов'язки заступниці міського голови у сфері культури міста Антіб-Жуан-ле-Пен, тож брала участь в організації сотень мистецьких заходів та ініціатив (зокрема — відкриття Музею Бастіону Сент-Андре та Музею Пабло Пікассо), мистецтвознавчих конференцій, що здобули визнання далеко за межами регіону.

Творча співдружність із численними знаковими науковцями надихнула Ніколь Лемер д'Аґаджіо на зацікавлення квантовою фізикою, яку вона синтезувала з абстрактним малярством для зображення невидимих людському оку образів (запропонувавши термін «гіперабстракція»), — втіленому в циклі ілюстрацій до видання «Молекулярна картина світу» (Національний центр наукових досліджень, 1981). Саме взаєминам мистецтва і науки присвячене дисертаційне дослідження Ніколь Лемер д'Аґаджіо «Точні науки як натхненники образотворчого мистецтва у XX столітті» на здобуття ступеня доктора мистецтв у Сорбоннському університеті (1985).

У колі її тогочасного творчого спілкування: Марія-Елена Віейра да Сілва, Рене де Катрі, Макс Поль Фуше, Ханс Хартунґ, Жан Ґіттон, Крістіан Ланґлуа, Моріс Шуман, Жак Шабанн, Андре Руссен, Марк Бланпен, Анна-Ева Берґманн, П'єр Емманюель, Роже Ґуз, Жан Карзу, Жан Пікар Ле Ду, подружжя Фонтанароза, Андре Жакмен, Фредерік Поттешер, Моріс Денюзьєр, Поль Бельмондо, Філіпп Робертс-Джонс… У цей період на замовлення французького уряду Ніколь Лемер д'Аґаджіо виконала серію монументальних мозаїчних скульптур, а також серії декоративних килимів. Характеризуючи її внесок у монументальне мистецтво, академік Крістіан Ланґлуа відзначив, що «це — мистецтво на межі реального й уявного, явного й сновидного, форми й абстракції […] твори не акомпанує, а мовби контрапунктує музика, що надає їм нового виміру, являючи дивовижним чином можливість справді тотального мистецтва» [9, с. 68].

У 1990-х роках художниця розпочинає створення циклу робіт у техніці «поліхромного драпірування», також надихаючись пошуками сучасних науковців. Професор Університету Ла Сап'єнца у Римі Карміне Бенінказа так характеризує ці роботи: «на півшляху між малярством і скульптурою, коли форми підпадають під безугавний конструктивний тиск і віднаходять п'янливу свободу […] владоможний герб космічного малярства» [7, с. 9]. Мистецькі твори Ніколь Лемер д'Аґаджіо експонувалися у численних країнах: від Женеви до Кувейту, від Мехіко до Рабата, від Намюра до Нью-Йорка, від Чилі до Японії, від Люксембурзького Палацу до Палацу культури в Софії тощо. Як слушно зауважив академік Станіслав Довгий, «це свідоме залучення складних наукових тем до світу мистецтва, спроба осмислити найактуальніші для сучасної науки проблеми — утворення Всесвіту, світ елементарних частинок, зародження життя на Землі, таємниці далекого Космосу» [2, с. 4]. Академік Реймон Додель

зробив іншу цінну заувагу щодо розрізнення значущості та виразності мистецьких творів: «творчість Ніколь Лемер д'Аґаджіо комплексна: вона зворушує нас своєю експресивною природою, що звертається до чуттів, але ж водночас спокушає наш інтелект навіяними нею концептами. Це мистецтво — виражальне і значуще» [9, с. 61].

Творча діяльність поєднувалась у житті Ніколь Лемер д'Аґаджіо із продуктивною громадською роботою. Її, активну учасницю руху за права жінок, у 1970 році було обрано головою Комісії з питань культури й мистецтв Професійної спілки жінок, і на цій посаді вона розпочала широку міжнародну діяльність. Приміром, у 1973 році разом із відомим французьким письменником Ерве Базеном і головою Комісії з питань закордонних справ Сенату Франції Френсісом Пальмеро вона відвідала СРСР на Міжнародному конгресі з питань миру і, за її спогадами, саме там визріла ідея створення Європейської академії наук, мистецтв і літератури, яка мала би налагодити контакти між країнами Західної та Східної Європи. Цю ініціативу підтримав Голова Сенату Франції Ален Поер, а Ніколь Лемер д'Аґаджіо стала неодмінним секретарем новоствореної інституції. Серед членів-засновників новоствореної ЄАНМЛ слід згадати відомого французького хіміка, офіцера Ордену Почесного легіону Реймона Доделя, сподвижника подружжя Жоліо-Кюрі та визначного мистецтвознавця (який організовував евакуацію колекцій Лувра від німецької окупації), члена Французької академії Рене Юїґа.

Нині ЄАНМЛ продовжує свою місію з розширення зв'язків поміж науковою і мистецькою сферами людської діяльності задля відповідей на глобальні виклики для сучасного суспільства: над цим працюють понад сорок лауреатів Нобелівської премії з різноманітних галузей, дійсні члени понад п'ятдесяти національних академій із різних країн, а також Почесний комітет, у роботі якого беруть участь відомі громадсько-політичні й культурні діячі та представники міждержавних установ. Сьогодні ЄАНМЛ очолює Жан-Патрік Коннрад — почесний професор Лондонського королівського коледжу, колишній президент «Євронауки», обдарований поет, лауреат премії імені Ередіа Французької академії. Останнім часом Академія організувала низку знакових подій, серед яких міжнародні колоквіуми, присвячені актуальним питанням, як-от: наукової етики та міжкультурного діалогу; екології та медичного забезпечення у середземноморському регіоні; тенденціям урбаністичного розвитку на Шанхайському форумі; міжнародному руху з боротьби з ВІЛ-інфекцією тощо, а також традиційні європейські конкурси у галузі поезії та образотворчого мистецтва. І в цьому — провідна роль Ніколь Лемер д'Аґаджіо, яка обіймала посаду Генерального секретаря ЄАНМЛ до останніх днів життя.

Мистецька творчість і громадська робота Ніколь Лемер д'Аґаджіо здобула високу оцінку, її вшановано найвищими державними нагородами Французької Республіки, Орденом Почесного легіону, Національним Орденом Заслуг і Орденом літератури та мистецтв, а також Орденом «Зірка італійської солідарності» і Національним орденом за заслуги перед Кот-д'Івуар, численними іншими відзнаками, зокрема Великою премією Фундації Мікеланджело, Срібною медаллю Академічного інституту в Парижі, нагородами в Румунії, Кувейті, Японії, тощо.

На окрему увагу заслуговує тривале і плідне співробітництво генерального секретаря ЄАНМЛ Ніколь Лемер д'Аґаджіо з Україною. Саме під егідою ЄАНМЛ було підготовлено низку знакових мистецьких проєктів, зокрема у сфері представлення українського образотворчого мистецтва. Серед них на окрему увагу заслуговує українсько-французьке видання творів Тараса Шевченка «Заповіт» в перекладах і за науковою редакцією Дмитра Чистяка. У збірці подано передмову Станіслава Довгого, яка висвітлила актуальність поетичного доробку Тараса Шевченка для франкомовного читача. Відомий мистецтвознавець, почесний академік НАМ України Дмитро Горбачов і авторитетний філолог, професор КНУ імені

Т. Шевченка Олена Соломарська зупинилися на особливостях малярської спадщини Кобзаря в контексті романтичного та навіть сюрреалістичного європейського образотворчого та літературного мистецтва, адже видання проілюстровано шевченковими портретами та гравюрами. У книзі також міститься спільна з академіком НАМ України Юрієм Мосенкісом стаття Дмитра Чистяка «Друге століття заповітів Тараса Шевченка», де висвітлюється актуальність поезії Шевченка та музичної творчості на вірші поета для франкомовного читача. Серед інших видань перекладів французькою Дмитра Чистяка за його ж науковою редакцією під егідою ЄАНМЛ, проілюстрованих творами українських художників, слід відзначити збірки творів Дмитра Павличка (2015) з репродукціями Василя Чегодара та почесного академіка НАМ України Бориса Олійника (2015) з репродукціями Олександра Івахненка — з приватної колекції Станіслава Довгого. Презентація цих та інших видань українських авторів відбувалась як в Українському культурному центрі в Парижі, так і в Сенаті Франції на річних зборах ЄАНМЛ та літературних заходах, що їх організував міжнародний секретар секції літератури ЄАНМЛ Дмитро Чистяк у співпраці із зарубіжними культурними інституціями.

Знаковою подією для розвитку українсько-французьких культурних взаємин став візит генерального секретаря ЄАНМЛ Ніколь Лемер д'Аґаджіо до Києва у травні 2019 року, в межах якого відбулося відкриття її авторської виставки «Наука і мистецтво» в галереї «НЮ АРТ», участь у XIII Всеукраїнському фестивалі науки, робочі зустрічі з керівництвом Національної академії мистецтв України, Національної академії наук України, Національної академії педагогічних наук України, Національної спілки письменників України тощо. Під керівництвом академіка Станіслава Довгого за науковою редакцією Дмитра Чистяка було видано двомовний українсько-французький каталог виставки «Наука і мистецтво», де у стислій формі схарактеризовано життєвий і творчий шлях Ніколь Лемер д'Аґаджіо, а також акцентовано її мистецьку діяльність у процесі інтеграції наукового та мистецького досвіду. Слід зауважити також, що саме генеральний секретар ЄАНМЛ стала ініціатором і проілюструвала видання українського перекладу «Спогадів вигнанця, фізика громадянина світу» Жоржа Шарпака (2014), лауреата Нобелівської премії з фізики 1992 року, науковця українського походження, з яким товаришувала.

Повномасштабна російська агресія проти України викликала в середовищі ЄАНМЛ хвилю підтримки нашої держави — і в цьому велика заслуга проукраїнської позиції Ніколь Лемер д'Аґаджіо. Численні культурні проєкти, інформаційна оборона в зарубіжних ЗМІ, фінансова підтримка наших військових і вимушених переселенців — геть не повний перелік тих проявів підтримки, яку ми з колегами відчували й відчуваємо досі. В останніх листах і телефонних розмовах, за кілька днів до відходу у вічність, Ніколь Лемер д'Аґаджіо ще раз заповідала українським колегам триматися, вірила в майбутнє приєднання України до Європейського Союзу, в подальший поступ ЄАНМЛ, де українська секція має стати одним із провідних центрів роботи, у перемогу прогресивних європейських сил. Із такими думками вона покинула нас, але світла пам'ять про цю незабутню постать європейської культури довіку збережеться в серцях її сподвижників, а її творчий і громадський шлях стане дороговказом для майбутніх поколінь митців і дослідників, в Україні й за кордоном…

 ISSN 2309–7752

Ілюстрації



Іл. 1. Голова Сенату Франції А. Поер вручає Н. Лемер д'Аґаджіо Національний орден «За заслуги».



Іл 2. Н. Лемер д'Аґаджіо у товаристві М. Шаґала та Н. Леже.



Іл. 3. Н. Лемер д'Аґаджіо на презентації виставки «Наука і мистецтво» у Києві.



Іл. 4. Урочисті збори до 40-річчя ЄАНМЛ. Зліва направо: Президент ЄАНМЛ Ж.-П. Коннрад,
Міжнародний секретар секції літератури ЄАНМЛ Д. Чистяк, дійсна членкиня ЄАНМЛ,
народна письменниця Азербайджану А. Масуд,
Генеральний секретар ЄАНМЛ Н. Лемер д'Аґаджіо.

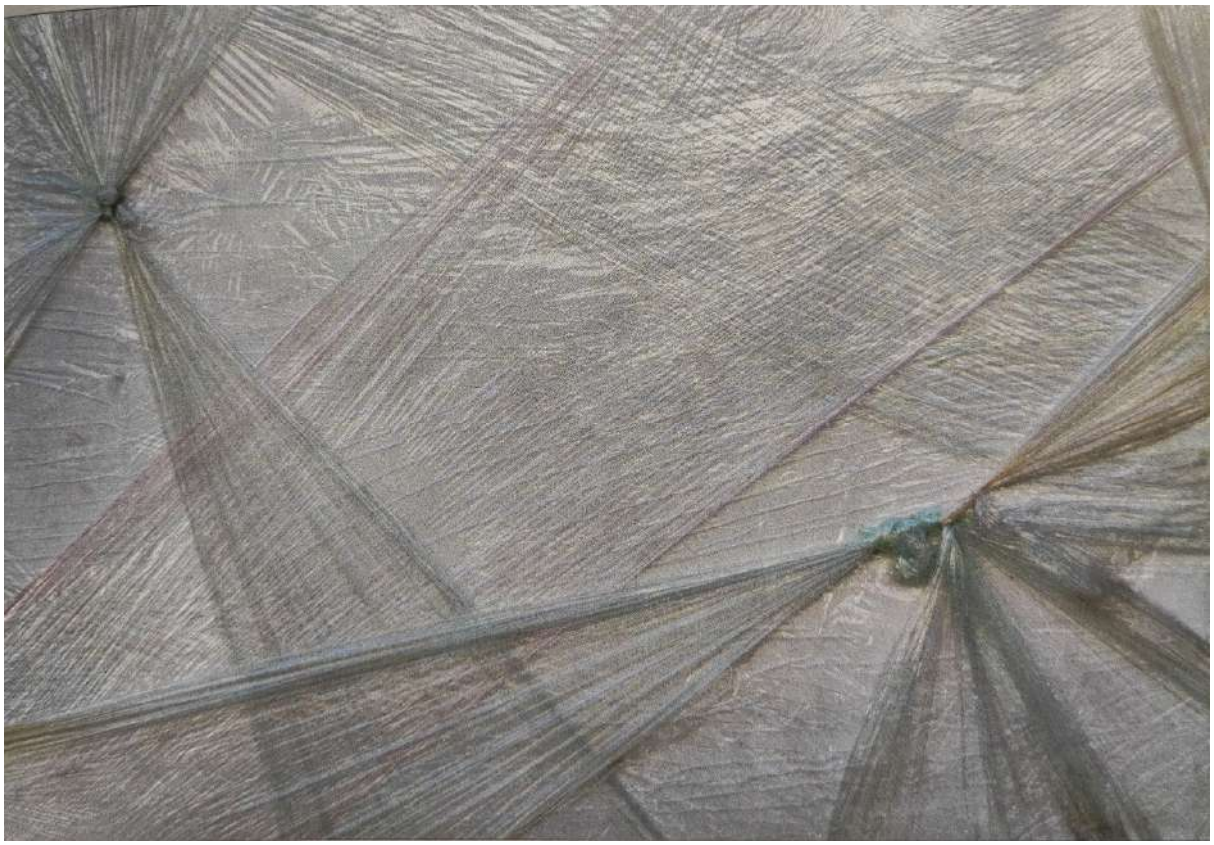
 ISSN 2309–7752



Іл. 5. Н. Лемер д'Аґаджіо «Амбівалентність» (1969, полотно, олія).



Іл. 6. Н. Лемер д'Аґаджіо «Весняні хащі» (1973, полотно, олія).



Іл. 7. Н. Лемер д'Аґаджіо «Політ Бабки, II» (1990, поліхромне драпірування на полотні).



Іл. 8. Н. Лемер д'Аґаджіо «Сонячне торнадо» (2006, акрил, пастель).

Література

1. Димшиць Е., Оспіщева-Павлишин М. Розвиток і трансформація віртуальних музеїв на музейному порталі МАН України. *Музейна педагогіка в науковій освіті:* зб. тез доп. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 25 листопада 2021 р.) / наук. ред. С. Довгого. Київ : Національний центр «Мала академія наук України», 2021. Ч. 2. С. 270–272.

2. Довгий С. Наука і мистецтво: нерозривний зв'язок. Лемер д'Аґаджіо Н. Наука і мистецтво: каталог виставки. Київ : Пінзель, 2019. С. 3–6.

3. Лемер д'Аґаджіо Н. Наука і мистецтво : каталог виставки / упор. Т. І. Бєлан, В. М. Кудляк, І. С. Рябчій, Д. О. Чистяк. Київ : Пінзель, 2019. 54 с.

4. Мосенкіс Ю. Нові культурні проекти Європейської академії наук, мистецтв і літератури. *Всесвіт.* 2019. № 3–4. С. 187–189.

5. Рябчій І. Ніколь Лемер Д'Аґаджіо. Рябчій І. Двічі по десять: обличчя і голоси. Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2015. С. 83–92.

6. Шарпак Ж. Спогади вигнанця, фізика, громадянина світу [пер. з франц. І. Рябчія; передм. С. Довгого, Н. Лемер д'Аґаджіо]. Львів : Кальварія, 2014. 200 с.

7. Benincasa C., Daudel R., Glibota A. Transparences. D'Agaggio. Paris–Roma : Paris Art Center — Studio di Val Cervo Edizioni, 1993. 90 p.

8. Chevtchenko Taras. Testament = Шевченко Тарас. Заповіт [пер. з укр., наук. ред. Д. Чистяка; передм. Д. Горбачова, С. Довгого, Ю. Мосенкіса, О. Соломарської, Д. Чистяка]. Paris : ICS, 2014. 68 с.

9. D'Agaggio. La volupté dans l'hyperabstraction. Paris : Paris Art Center, 1985. 119 p.

10. D'Agaggio. Les sillons de la création. Paris : Paris Art Center, 1992. 112 p.

11. L'amour de la liberté: Anthologie du Concours International de poésie de l'AESAL en 2017. [Traduit en français par Dmytro Tchystiak; édité par Nicole Lemaire d'Agaggio et Dmytro Tchystiak]. Paris, Sigillaire, 2017. 62 p.

12. Oliïnyk B. Mon soleil blanc = Олійник Б. Сиве сонечко [переклад французькою та наукова редакція Д.О. Чистяка; передмова С. Довгого; ілюстр. О. Івахненка]. Paris : ICS, 2015. 80 p.

13. Pavlytchko D. Mes deux couleurs = Павличко Дмитро. Два кольори [переклад французькою та наукова редакція Д. О. Чистяка, передм. С. Довгого; ілюстр. В.Чегодара]. Paris : ICS, 2015. 70 p.

References

1. Dymshyts, E., Ospishcheva-Pavlyshyn, M. (2021). Rozvytok i transformatsiia virtualnykh muzeiv na muzeinomu portali MAN Ukrainy [Development and transformation of virtual museums on the museum portal of the Junior Academy of Sciences of Ukraine]. In: S. Dovhyi (Ed.), *Muzeina pedahohika v naukovii osviti: zb. tez dop. Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 25 lystopada 2021 r.)* [Museum pedagogy in science education: proceedings of the international scientific and practical conference]. Kyiv: Natsionalnyi tsentr "Mala akademiia nauk Ukrainy". Part 2. P. 270–272 [in Ukrainian].

2. Dovgyi, S. (2019). *Nauka i mystetstvo: nerozryvnyy zviazok* [Science and Art: Unbroken Link]. Kyiv: Pinzel, 3–6 [in Ukrainian].

3. Lemaire d'Agaggio, N. (2019). *Nauka i mystetstvo* [Sceinces and Art]. Kyiv: Pinzel [in Ukrainian].

4. Mosenkis, Y. (2019). Novi kulturni proekty Evropeyskoyi akademiyi nauk, mystetstv I literatury [New Cultural Projects of the European Academy of Sciences, Arts and Literature], *Vsesvit, 3–4*, 187–189 [in Ukrainian].

5. Riabchiy, I. (2015). *Dvichi po desiat* [Ten multiplied by two]. Lviv : Kalvaria [in Ukrainian].

6. Charpac, G. (2014). *Spohady vyhnantsia, fizyka, hromadianyna svitu* [Memories of Exiled Physician, World Citoyen]. Lviv : Kalvaria [in Ukrainian].

7. Benincasa, C. & Daudel, R. & Glibota, A. (1993). *Transparences. D'Agaggio.* Paris–Roma: Paris Art Center — Studio di Val Cervo Edizioni [in French].

8. Chevtchenko, T. (2014). *Testament = Zapovit* [Testament]. Paris: ICS [in French and Ukrainian].

9. D'Agaggio (1985). *La volupté dans l'hyperabstraction.* Paris: Paris Art Center [in French].

10. D'Agaggio (1992). *Les sillons de la création.* Paris: Paris Art Center [in French].

11. Lemaire d'Agaggio, N. & Tchystiak, D. (Eds.). (2017). *L'amour de la liberté.* Paris: Sigillaire [in French].

12. Oliïnyk, B. (2015). *Mon soleil blanc = Syve sonechko* [My white sun]. Paris: ICS [in French and Ukrainian].

13. Pavlytchko, D. (2015). *Mes deux couleurs = Dva kolory* [My two colours]. Paris: ICS [in French and Ukrainian].

Dmytro Chystiak, Inna Kazimirova

ARTISTIC AND SOCIAL ACTIVITY OF NICOLE LEMAIRE D'AGAGGIO IN EUROPEAN CULTURAL DIPLOMACY

Abstract. The article examines the creative, scholarly-organizational, and public activities of Nicole Lemaire d'Agaggio (1937–2023), a French artist, long-standing Secretary General of the European Academy of Sciences, Arts and Letters, and one of the notable figures of European cultural diplomacy in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. The authors trace the artist's life and work from her early figurative explorations and portrait practices to a lyrical, subjective, and "hyper-abstract" visual language that combined plastic experimentation with an interest in poetry, quantum physics, the molecular image of the world, and the problems of interaction between science and art. The study outlines the range of her creative contacts with prominent representatives of French and world culture, as well as the significance of her exhibition, monumental, and decorative legacy, including cycles associated with polychrome drapery, mosaic sculptures, and the visualization of invisible structures of matter.

Particular attention is devoted to Lemaire d'Agaggio's public work as a factor in the institutional rapprochement of artistic and scientific communities in Europe. Her activity as Deputy Mayor for Culture of Antibes–Juan-les-Pins, her involvement in the women's rights movement, and her initiation and long-term coordination of the European Academy of Sciences, Arts and Letters are considered as a consistent effort to create a space of intercultural dialogue in which art, the humanities, and the exact sciences appear as mutually complementary modes of understanding the world. The article emphasizes that it was through this synthetic model of cultural communication that Lemaire d'Agaggio built bridges between Western and Eastern Europe, supported international colloquia, poetry and art competitions, and promoted translation and publishing initiatives.

An important aspect of the study is the artist's contribution to the development of Ukrainian-French cultural relations. The article analyzes her participation in projects related to the presentation of Ukrainian literature and visual art in the Francophone cultural sphere, in particular in editions of works by Taras Shevchenko, Dmytro Pavlychko, and Borys Oliinyk, as well as in the preparation and illustration of the Ukrainian translation of the memoirs of Nobel Prize laureate Georges Charpak. Special attention is given to Lemaire d'Agaggio's visit to Kyiv in 2019, the exhibition Science and Art, and her cooperation with Ukrainian academic, museum, and writers' institutions. The article concludes that the figure of Nicole Lemaire d'Agaggio exemplifies a form of cultural diplomacy grounded in personal responsibility, creative openness, and solidarity with Ukraine, particularly in the context of Russian aggression.

Стаття надійшла до редакції 04.08.2025.
Стаття прийнята до друку 11.09.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.

© Дмитро Чистяк, Інна Казімірова 2025

ISSN 2309–7752

ДОБА ТУРБУЛЕНТНОСТІ ТА ГЛОБАЛЬНІ ВИКЛИКИ В ОПТИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

THE AGE OF TURBULENCE AND GLOBAL CHALLENGES IN THE OPTICS OF UKRAINIAN CULTURE

УДК 008(477):316.32:316.42
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358622

Марина Протас
доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
головний науковий співробітник відділу
кураторської виставкової діяльності
та культурних обмінів
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: protas.art@gmail.com

Maryna Protas
Doctor of Art Studies,
Senior Research Associate,
Chief Researcher in the Department
of Curatorial Exhibition Activities and
Cultural Exchange,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0001-8137-0342

Анотація. У статті розглядається креативна позиція української культури в турбулентному потоці глобальних викликів світу демократії. Увагу зосереджено на інвективі досліджень прибічників руху Європейської Альтернативи, які викривають недоліки менеджменту ЄС та, підтримуючи аргументовану критику незалежних фахівців (філософів, істориків, мистецтвознавців, соціологів, культурологів), звинувачують сервільну політику неолібералізму у свідомому лобіюванні бізнес-інтересів глобалізованого капіталу. Разом із тим, стаття фокусується на низці хибних міркувань тих західних науковців і арткураторів, хто будучи критично налаштованими до споживацької парадигми сучасності, несвідомо перебуває під впливом войовничого гіпнотизму культурної індустрії, не помічаючи руйнівних наслідків постмодерної естетики, що на думку українських науковців є тією м'якою силою ґазлайтинґу, через яку колективна свідомість західних націй, втрачаючи унікальну культурну ідентичність, утримується в зоні впливу змасовленої ідеології, що з середини підриває базові принципи демократії, пролонговує кризу і викривляє розуміння свободи, артепістемою хрематистики передусім.

Ключові слова: українська культура, національна ідентичність, наднаціональна парадигма, криза демократії, євроінтеграція, Європейська Альтернатива.

Постановка проблеми. В епоху турбулентності, коли сталий порядок поступається місцем хаосу і страху, суспільство поринає в потік популізму і купу інших «ізмів», — наголошує в перше десятиліття міленіуму американський економіст Алан Грінспен, автор «The age of turbulence: adventures in a new world», та, посилаючись на тезу Йозефа Шумпетера, додає — від 1990-х Інтернет прискорює процес творчого руйнування, що цілком вкладається в ідеологію динамічної конкуренції капіталізму, але в корені «суперечить людському прагненню до стабільності та визначеності», бо технологічний розвиток, економічне зростання не забезпечують сталого відчуття щастя, тому ріст ВВП не супроводжує «ейфорія зростання задово-

лення людей»; натомість культурною «антитезою творчого руйнування» є речі й міста, на кшталт Венеції, які «існують для того, щоб зберігати та цінувати минуле, а не створювати майбутнє», бо сталість, краса і романтика надають людству надію і внутрішню тишу [1, с. 18, 167, 181, 268, 269]. Тож відчуття щастя, констатує аналітик, кожна нація шукає між моделлю «Кремнієвої долини», яка постійно змінюється, та моделлю історичної Венеції, яка плекає романтику минулого, але «для кожного суспільства вибір, фактично, складає компроміс між матеріальним багатством та відсутністю стресу, що ґрунтується на історії й культурі… Під культурою я маю на увазі спільні цінності членів суспільства, які прищеплюються з раннього віку та пронизують усі аспекти життя», впливаючи на матеріальний добробут, хоча накопичення багатства з біблійних часів має амбівалентну оцінку [1, с. 271–272]. Амбівалентною опинилась і оцінка культурно-мистецького клімату в США, який Алан Грінспен вважав «достатньо культурно сталим», не дивлячись на те, що чимало аналітиків має абсолютно протилежну думку, стверджуючи що американці, не усвідомлюючи того, є свідками культурного занепаду й навіть «смерті Заходу» (Patrick Joseph Buchanan, який, згідно з «The New York Times», сам через невігластво нині став інтелектуальною жертвою політики автократизму, ставлячи Республіканську партію в опозицію до демократичної більшості суспільства). Та якби Грінспен глибше поцікавився Україною, яку він згадує лише дотично суперечок з РФ, коли хвилюється про фінал спору двох ядерних країн, то він, можливо, міг би передбачити подальший кривавий сценарій розпаду тих колоніальних взаємин, як то зміг відчути С. Ґантінгтон. Та водночас Грінспен міг би усвідомити, що українська культура і є тим ключем до розуміння гармонійного балансу екотехнологій майбутнього з етнонаціональним ядром традиційного світобачення крізь почуттєву романтику кордоцентризму, що, уникаючи творчого колапсу, з'єднує історико-культурний рух нації в абсолютному часі у самодостатню цілісність поточного моменту, де ані імперсько-геноцидальна війна, ані будь-які інші турбуленції не в змозі знищити волі українців до самостійного щасливого буття. Така культурна стійкість суверенної нації гідна стати прикладом для духової трансформації європейських народів, сприяючи їхньому виходу з тотальної кризи, кризи демократії зокрема. А це реалізується у випадку, коли утвердиться гармонія порозуміння опонуючих прибічників «індивідуалістичної концепції» лібертаріанців, ментальна химера якої суперечить суспільним нормам, та адептів «демократичної концепції», що базується на колективних уявленнях соціуму, де дії влади контролює демократія, убезпечуючи себе від поліцейського диктату, адже поняття свободи і безпеки, каже французький філософ Етьєн Балібар (Université Paris Ouest Nanterre La Défense; Kingston University, London), є безперервним дискурсом із багатьма фундаментальними питаннями, бо неоліберальна політика усюди утворює абсолютну нестабільність.

Утім певні горизонтально ініційовані зрушення щодо гармонізації двох позицій уже відбуваються. Так, на противагу рашистській пропаганді війни в кіноіндустрії, у травні на 78 Каннському кінофестивалі актор Шон Пенн та ірландський рок-виконавець, вокаліст гурту «U2» Боно, з'явились у супроводі українських військовослужбовців, бійців Культурних сил ЗСУ, яких аудиторія вітала семихвилинною овацією. Боно тоді наголосив, що він прагне цією маніфестацією звернути увагу Європи до подій в Україні, та подякував ЗСУ за захист свободи європейців від рашистської навали. Як зазначали вітчизняні ЗМІ: «Делегація українських військових з Культурних сил залучена до низки подій на Каннському фестивалі. Це є важливим актом культурної дипломатії на тлі адвокації інтересів України та залучення до підтримки України впливових людей з усього світу. Каннський фестиваль — особливо важлива для нас платформа саме тому, що він від початку був не ярмарком зірок чи кіноринком. Він був задуманий як акт спротиву тоталітаризму, голос незалежних митців, яких намагалися змусити мовчати. Саме тому Канни — не просто один із майданчиків для привернення уваги

до України — це місце, де живе дух Європи, що обрала свободу» [2]. На жаль Захід, де досі гастролює «культура» РФ, ще не усвідомив улюблену стратегію прихованої пропаганди росіян, яку викрив віршований вердикт Олександра Смотрича, вельми вразивши «вибуховою ненавистю» Юрія Шевельова: «Кого не можна кулею в потилицю спинить — / культурою, як з кулемета будуть бить. / Толстим, для прикладу, чи може Достоєвським, / ще й Гоголя в додачу приплетуть, / в балет і оперу вас поведуть / і там продемонструють вам Ромео і Джульєтту»; між тим «коли зустрілись в небі спутники радянські, / у космосі матюк кацапський, / як прапор Леніна, повис»… Справді, агенти роскульту досі мають представництва по всьому світу, де зокрема активно пропагують мілітарі-збірку «ПоэZия русской зимы», оспівуючи війну і розповсюджуючи антиукраїнський контент соцмережами, використовуючи технології ґазлайтингу, ховаючись за дипломатичним імунітетом…[3], і разом із тим «росія воює не лише з нашими містами — вона веде війну проти нашої культури, пам'яті, майбутнього», — повідомив Микола Точицький, а також сайт Міністерства культури та стратегічних комунікацій України після масованих обстрілів 10 червня 2025 року й пошкодження ударною хвилею пам'ятки XI століття, Софії Київської, об'єкту Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО [4].

Між тим щиросердні дії пасіонаріїв демократичної спільноти єднають європейські нації в протистоянні автократичним імперським планам із руйнації світової безпеки та пропагандистським деклараціям РФ фейкової історії, де немає місця Київській Русі, яка прийняла християнство і породичалася з королівськими династіями Європи, коли московщини ще не існувало; де немає «України, або Землі козаків», як її фіксували у XVII столітті картографи Нікола Сансон й Гійом де Боплан. Як констатує член-кореспондент НАНУ Ярослав Дашкевич, Москва як поселення була заснована не 1147, а 1272 року; як князівство Золотоординського улусу за наказом хана Менгу-Тімура — 1277; як царство — 1547 року, коли вже правили не Рюриковичі, а династія Чинґізидів, яким 1613-го присягалася на вірність наступна гілка Кобилиних-Романових, котрі й розпочали фальсифікацію історії. Так що 1701 року Петро I наказав вилучити усі архівні документи України-Русі, присвоїв історичну назву країни та «обґрунтував» дотичність самопроголошеної 1721 року російської імперії до Київської Русі. Етос «великороса» був сформованим із XVI століття як: «тип людини-завойовника, страшного у своєму неуцтві, люті й жорстокості. Цим людям не були потрібні європейська культура й писемність, їм чужі такі категорії як мораль, чесність, сором, правдивість, людська гідність, історична пам'ять тощо» [5]. У цьому сенсі символічним актом нагадування історичної справедливості і давньої рашистсько-імперської ненависті до справжніх русичів, що є підґрунтям поточної війни, був дарунок у травні 2025 року президентом України новообраному Папі Леву XIV ікони «Божа Матір з немовлям» митців Соні Атлантової, Германа і Олександра Клименків, виконаної на кришці ящика з-під артснарядів та присвяченої викраденим і депортованим рашистами українським дітям. Традицію переосмислення мілітарі-об'єктів мистецькою творчістю (згідно з Біблією, благо, коли «перекувати мечі на орала») митці згадали ще в Першу світову війну, а українці її втілюють із часу анексії Криму і розв'язання РФ війни на Донбасі [6, с. 241–243]; тоді 2014 року цей авторський колектив й розпочав артпроєкт «Ікони на ящиках з-під набоїв», демонструючи твори у понад двох десятках країн. Деякі з них тепер входять до експозиції Софійського собору у Києві, адже, як казав о. Йосиф Сліпий, «церква клала й кладе велику вагу на духовну ділянку в життю чоловіка та з подиву гідною запопадливістю зберігала справжні твори людського духа» [7, с. 14].

Активізуючи інтеграційні взаємини української культури з європейськими демократичними ініціативами, вітчизняні пасіонарії налаштовують колективну свідомість європейських націй насамперед на духовно-гуманістичну цінність соціокультурної самореалізації. Так українська мисткиня Еміли Міллер у жовтні 2023 року в національному музеї Равенни

(Museo Nazionale di Ravenna) за допомоги мозаїчистів Marco Santi, у творчій лабораторії яких вона вдосконалювала фахову майстерність, провела персональну виставку мозаїчних ікон «The War isn't Love». Група «Marco Santi», презентувала роботи колежанки, наголошуючи на важливості повернення у світський простір ідей миру, людяності й краси, зокрема іконографічними засобами сакрального мистецтва: «У мозаїках української художниці Еміли Міллер відбувається своєрідне символічне поєднання давньої та сучасної історії. Стиль мозаїки — це стиль православних ікон, основа — перероблені радянські ящики від боєприпасів, які художниця сама інтуїтивно збирала після їх використання [військовими]. Стиль мозаїки лінійний, без теселяції, але складний у своїй побудові, адже зображені обличчя, позначені болем і співчуттям, стають актуальними, самозаглибленими, емпатійними, торкаючись таких тем, як споглядання, відчуження, наслідки війни, втрата і нестерпне горе» (Emily Miller mosaic art & design). У березні наступного року ці твори побачив український глядач на виставці «А Світло у темряві світить...» у Національному заповіднику «Софія Київська». Мозаїки мисткиня присвятила «усім українським матерям, які переживають період найбільших страждань, скорботи та відчаю». Еміли щиро вірить, що усвідомлення великої сили любові і краси врятує людство від зла.

Сьогодні чимало європейських активістів працює задля соціокультурної модернізації діючої моделі демократії, що з більшою ефективністю долає кризу демократичного управління. Так була ініційована суспільна платформа з виданням незалежного часопису, де роз'яснюється мета Європейської Альтернативи, яку популяризує у світі транснаціональний рух «Демократична Одіссея», що його започаткувала 2023 року Афінська асамблея ЄА актом перезавантаження справжньої ідеї народовладдя у давньому локусі її першоджерела — Афінах. На думку європейських активістів, такий перезапуск європейської свідомості націй посприяє опрацюванню більш дієвих методів «кризового менеджменту», а також «утворенню спільного бачення потенціалу Європи» в умовах турбулентності, що допоможе пережити поточні і прийдешні катастрофи, «наближаючи нас до побудови стійкої, партисипативної системи Народної асамблеї Європи — як моделі демократії, що є транснаціональною, інклюзивною та чуйною» [8]. Тож, коли Президентка Єврокомісії Урсула фон дер Ляєн, прийнявши премію Карла Великого у німецькому Аахені 29 травня 2025 року, закликала Європу «скинути кайдани» й утвердити незалежність правом формування міжнародного порядку згідно власних інтересів, у тому числі розширити ЄС «історичним возз'єднанням» нових країн-членів, передусім України, тим зміцнюючи демократію, то в цьому маніфесті лунав заклик і до незалежності культурно-мистецької від наративів американської пропаганди, що також «є наступним етапом у низці історичних європейських проектів» [9].

Корекція курсу ЄС важлива з огляду на те, що небезпечно пролонгований кризовий стан демократії в цю турбулентну добу підтримується суспільством споживання в меркантильних інтересах культуріндустрії, що призвело суспільно-культурний розвиток до патового стану, адже державна політика неоліберальної верхівки влади капіталізувала значення таких понять як свобода, права, а також сенс емансипаційно-індивідуального артвисловлювання митців. Відтак, філософ Етьєн Балібар постійно нагадує: демократія сьогодні тяжко страждає від кризи через подібні викривлення базових понять [10]. Він всіляко підтримує концепт постколоніальної європейської ідентичності в парадигмі «Альтерглобалізуючої Європи» (The Alterglobalization of Europe), де старе «конкурентоспроможне» пан'європейське мислення, що сприймає інші нації менш значущими, мусить остаточно зникнути з геополітичної йкультурно-мистецької когніції, хоч досі ще залишається у силі питання: «яка "демократія" може існувати та протистояти антидемократичним тенденціям уряду без участі мас, іншими словами, без існування чогось "народного" в "народі"» [11]. Якщо поняття «народ» зазвичай має

чотири аспекти тлумачення: 1 — як спільнота громадян держави; 2 — як етнонаціональна спільнота, об'єднана землею, культурою, мовою; 3 — як маса більшості, що не належить до елітарної частини населення; та 4 — «як колективна ідеальність з місією чи долею» [11, с. 13], то в конституційному сенсі використовують всі ці значення, що утворює апорію, а постнаціональна федерація ЄС стає суперечливим політичним інститутом, що «ставить під сумнів існування активного громадянства», яке звуть «європейським громадянством»: «Європейські нації втратили набагато більше своєї автономії та суверенітету, ніж вважає більшість їхніх громадян; і це тільки псевдофедерація не лише тому, що "уряд" спирається на конкуренцію між інституціями, чиї методи суперечать один одному — що стає неприйнятним у часи кризи, — але й тому, що її основою є "спільна" політична економія, результатом якої сьогодні є протиставлення інтересів територій одна одній та висвітлення нерівності влади між державами-членами» [11, с. 14]. То, наголошує Балібар, казати про європейську націю є перебільшенням, адже на тепер спостерігається «занепад національного громадянства», що впливає на культуру, та для кого тоді — Європа? Філософ пропонує власне міркування: для правлячих еліт національних держав, де олігархат, який найняв фінансовий капітал, «працює над максимізацією своєї прибутковості в контексті глобалізації», й діяльність стає «значною мірою де-територіалізуваною» із системним застосуванням ухилення від сплати податків та поступовою де-соціалізацію, коли в меркантильних цілях та убезпечення від народного опору управлінці не вітають реально об'єднаний політичний простір, бо маси ефективніше стримувати етнічними бар'єрами; між тим — науковці й експерти ЄС майже «ніколи не розглядають питання, чому є необхідним, щоб політична легітимність була "демократичною"», зокрема не аналізують справжній розподіл влади в ЄС, не вивчають як розподіл влади впливає на економічні умови регіонів, що жорстко страждають від «кризових стратегій» європейського неолібералізму, як-от Греція та Піренейський регіон, де найсильніша деградація «поступово відокремлює *демос* від *етносу*»: «Не можна ігнорувати той факт, що це надзвичайно складно як з матеріальних, так і з символічних причин, які пов'язані, зокрема, зі способом, у який соціальне громадянство було встановлено в національному контексті, який якраз мав бути підкріплений — та ідея якого переживає свій більш-менш пізній демонтаж» [11, с. 15]. Тож Балібар аналізує легітимацію побудови ЄС, яка мусила бути когерентною демократії, бо «це стосується конституційної легітимності наднаціональних інституцій, що протистоїть легітимності національних інституцій — тобто *суверенітету* — теоретичним "депозитарієм" якого, зрештою, є "народ"», котрий по факту залишився осторонь прийняття рішень, що йде у розріз із принципом демократії, бо європейський народ позбавлений можливості контролювати владу, тому «не слід очікувати знайти *демос*, окрім віртуального, там, де *немає* ефективних демократичних інституцій, як це відбувається в сучасній Європі» [11, с.15, 16].

Таким чином, постає питання долання викривлень у царині ідеології, культури, інституційній функції, для активізації справжньої європейської ідентичності, та навіть більш радикально, для легітимності авторитету самої Європи, тільки так у перспективі можна було б очікувати позитивних змін, що завдяки істинної демократизації вичерпало би кризу та укріпило легітимність консолідуючої позиції ЄС, убезпечуючи від ризиків з боку деструктивних сепаратистських сил. У цьому плані Україна в євроінтеграційному русі має враховувати кризову ситуацію ЄС у різних аспектах, але й український досвід геополітичних і культурно-художніх стратегій розвитку в умовах соціополітичної турбулентності став би корисним в контексті європейської культурної політики. Між тим європейці, згадуючи Малевича і Соню Делоне, все ще сприймають українців другорядною нацією; ця зверхність помітна і в благих намірах арткураторок Room to Bloom, feminist-платформи, що існує за підтримки про-

грами «Креативна Європа» Європейського Союзу: «Об'єднуючи митців та творців, які — занадто часто — займають периферійне місце у світі мистецтва, та місця, які вважаються географічно периферійними (Сицилія, Україна, Польща, Греція), Room to Bloom прагне побудувати дискурс про європейську культуру, який повністю базується на досвіді та знаннях периферії, повертаючи її до центру» [12]. (Нагадаю, географічній центр Європи припадає саме на Рахівський район Закарпаття, і науковці мали б знати цей факт.) Крім того, про нерозуміння з боку західних критиків істинних геополітичних та історико-культурних чинників війни можемо судити зі статті Ганни Переходи, яка теж оминула історичну значущість України, що намагається анулювати окупант: «Плануючи взяти Київ за три дні, путін забув одну маленьку деталь: Україна — це не просто колишня периферійна територія Російської імперії, це країна, населена народом, і цей народ буде опиратися, щоб захистити себе» [13]. Але ще 2008 року незалежні західні політологи передчували прийдешню війну, бо «Україна це стратегічний бастіон проти російської експансії, східний кріпосний вал західної цивілізації. Київ не просто якась провінційна столиця Великоросії, це центровий камінь європейського континенту» [14]. Щоправда, були європейські активісти, які наважилися приїхати в Україну під час «гарячої фази» повномасштабного вторгнення, як от Люк Купер (Director of PeaceRep's Ukraine programme, London School of Economics, LSE), який став свідком громадянської самоорганізації та зміцнення українського опору на всіх ланках: від фронту до умовного «тилу». Вони усвідомили, що триває давня боротьба України за національне самовизначення, де РФ «має імперіалістичні цілі», але «Київ виборов право на повсякденну свободу завдяки успіхам України у її визвольній війні»; «Більше того, захист Україною свого національного суверенітету також потужно рухається вперед мережею транснаціональних зв'язків» [15, с. 25]. Люк порівняв поточну війну з історичним визволенням світу від фашизму, сприймаючі українські реалії, — коли всі як один опираються «окупаційної влади, що прагне знищити Україну як значущу історичну спільноту», — крізь призму роману Ірмгард Койн «After Midnight» (1937), а демократичний опір ворогу він визначив особливим терміном «Громадянськість / Civicness», адже: «Перемога української сторони в битві за Київ у перші місяці повномасштабного вторгнення залишається найважливішим моментом у війні. Протягом перших двох місяців війни місто спорожніло, а в магазинах закінчилися продукти харчування та предмети першої необхідності», втім ситуацію рятує волонтерський рух і «громадянські мережі, які глибоко вкоренилися в Україні після повалення корумпованого клептократичного режиму Віктора Януковича у 2014 році, стаючи головною рушійною силою надзвичайного опору України у війні», саме це Люк Купер і його колеги назвали «громадянськістю — концепцією, яка використовується для відмінності від більш поширеного "громадянського суспільства / civil society" (яке зазвичай асоціюється з організаціями чи соціальними рухами)» [15, с. 24]. А наступного року Люк Купер зробив остаточний висновок: самооборона Києва підштовхнула демократичні процеси таким чином, що тепер «Україна тихо відмовляється від неолібералізму», на подив світу країна зробила неочікуване можливим [16].

Мета статті: привернути увагу художніх кіл України до непопулярної, бо незалежної від аксіом культуріндустрії, критичної аналітики постмодерних творчих практик і наративів в умовах кризи неоліберальної демократії, з тим аби осмислити альтернативну епістему, кіральну до сучасних культурно-мистецьких подій глобалізованого артбізнесу, репресивний вплив якого в добу турбулентності добігає кінця, а отже мати можливість розгледіти в руйнації старої системи ознаки нового порядку, де парадигма базована на емпатії сутнісних волевиявлень.

Аналіз останніх досліджень й публікацій. Арткритикиня й кураторка зі Стамбула Берал Мадра, дослідниця екологічних й постколоніальних питань, яка входить до ради директорів феміністичної платформи молодих художниць *Room to Bloom* від Європейських Альтернатив, 2023 року оприлюднила стислу критичну статтю «Кризи та культура: вплив глобальної нестабільності на продукування contemporary art» [17]. Дослідниця, посилаючись на відому думку Зиґмунта Баумана стосовно «рідкої/плинної сучасності» — маркера кризи демократії, та інвективу «зомбі-капіталізму» Кріса Гарманна, що спричиняє цикли несталості й катастроф, цілком вірно підкреслює трансдисциплінарну особливість сучасного осмислення артвиробництва доби постправди та ґазлайтинґових технологій ШІ. Вона погоджується з думкою Зиґмунта Баумана, висловленою в інтерв'ю 2016 року, що сучасний індивідуалізм роз'їдає суспільство зсередини, поглиблюючи кризу демократії. Бауман не приховував сумні факти постмодерного буття: «наші лідери не просто корумповані чи дурні, а й некомпетентні», «влада глобалізована, але політика така ж локальна, як і раніше», між тим «оргія споживацтва» призвела до втрати свободи, до конфліктів між людьми і суспільством, де «старі способи ведення справ більше не працюють», тому частішають народні рухи солідарності, і «люди на деякий час відкладають свої розбіжності на публічних майданчиках заради спільної мети», на жаль, зазвичай ці потужні рухи короткочасні, бо бракує лідерів щоб перетворити мету на дії [18]. Аналітик наголошував на диз'юнкції, бо «ми все ще дотримуємося принципів Версаля, коли була встановлена ідея права кожної нації на самоврядування. Але то є фікція у сучасному світі, де більше немає однорідних територій. Тепер кожне суспільство — це просто сукупність діаспор. Люди приєднуються до суспільств, до яких вони лояльні, й сплачують податки, але водночас вони не хочуть відмовлятися від своєї ідентичності. Зв'язок між місцем проживання та ідентичністю порушено. Ситуація в Каталонії, як в Шотландії чи Ломбардії, є суперечністю між племінною ідентичністю та громадянством» [18]. Така тотальна втрата ідентичності, вважає Бауман, знайшла заміщення в соціальних мережах, де користувач має справу не з сутнісними цінностями спільноти, до якої належить за правом народження, а зі споживацьким індивідуалізмом мереж, у яких кожен ніби формує власну спільноту, де навички не потрібні, все спрощене: «Соціальні мережі не вчать нас діалогу, бо так легше уникнути суперечок… Та більшість людей використовують соціальні мережі не для об'єднання, не для розширення своїх горизонтів, а навпаки, щоб створити собі зону комфорту, де єдині звуки, які вони чують, — це відлуння власного голосу, де єдине, що вони бачать, — це відображення власного обличчя. Соціальні мережі дуже корисні, вони приносять задоволення, але вони є пасткою» [18]. І тепер виникає ситуація, коли для того, щоб вийти з нескінчених криз, людству необхідно повернути цілісність культурної і колективної пам'яті, про втрату яких попереджав Умберто Еко 2013 року, фіксуючи «кризу ідентичності», яка торкнулась і науковців, адже доба постмодерну стерла частину пам'яті, культивуючи амнезію.

До цих болючих питань також повертається і Берал Мадра, поділяючи позицію Клер Брендон щодо «просунутої» лексики contemporary art. Вона пише: «У 1950-х роках артпродукція використовувалася ефективним засобом поширення глобальної політико-культурної активності США. Той факт, що США поширювали своє мистецтво у світі через Європу, починаючи з 1947 року і впродовж 1950-х років, є цікавим прикладом використання мистецтва як інструменту для реалізації націоналістично-політичних інтересів. Зокрема, поява абстрактного експресіонізму призвела до появи індивідуалізовано-вільного самовираження в мистецтві, які США пропагували з точки зору національної культурної ідентичності, також розвиваючи музеї і галереї сучасного мистецтва» [17]. Між тим здається дивним, що просуваючи ідеї Альтернативної Європи в мистецтві й культурі турецька науковиця не помічає нега-

тивного впливу американізації й деградації культуріндустрії, що насправді пов'язано з кризою демократії; вона розглядає ці соціальні феномени — культуріндустрію і демократію (як колись Ньютон — простір і час) абсолютно відокремленими один від одного поняттями. Через те вона поверхнево торкається й поточної війни, не усвідомлюючи її глибинних чинників, і зауважує: «з лютого 2022 року війна між Росією та Україною створила нову нестабільність у сфері культури та мистецтва не лише між цими двома країнами, а й у всьому ЄС і дотичних до нього країнах. Художники та експерти мистецтва були змушені піти у відставку або покинути свою батьківщину» [17]. При тому ані слова про екзистенційні емансипативні цінності європейської демократії, що захищає Україна, намагаючись зберегти національну ідентичність, коли агресор тотально знищує культурну пам'ять і на очах світу фізично стирає європейську націю системним геноцидом, й називати це (коли чимало митців загинуло і гине) «нестабільністю», м'яко кажучи, некоректно. Більше того, цитуючи інвективні вердикти Зиґмунта Баумана щодо руйнації капіталом європейської ідентичності, Берал при цьому толерує політику культуріндустрії.

Аби розібратися в когнітивному дисонансі, варто звернутися до ідей Клер Брендон у статті «Абстрактний експресіонізм та глобальний вплив Венеційської бієнале 1950-х років» [19], де культуріндустрія бієнале та культурна політика США, а саме поширення світом абстрактного експресіонізму протягом 1950-х років (особливо успіх європейського туру виставки «Новий американський живопис» 1958–1959 років) подається великим досягненням американців, украй жаданим світом. Але це в дійсності суперечить справжнім незалежним критичним оцінкам, зокрема дослідженню британської режисерки, історикині, письменниці Френсіс Стонор Сондерс щодо політизованого впливу ЦРУ на поширення абстрактного експресіонізму Європою та дію Культурного фронту часів холодної війни. Та Клер Брендон, уникає тих проблем штучно нав'язаної США культурно-мистецької «пандемії», бо переконана, що «Венеційська бієнале запропонувала художникам Нью-Йоркської школи безпрецедентну можливість представити свої роботи в Європі в 1950-х роках. Як альтернатива публічним музеям та комерційним художнім галереям, формат національного павільйону бієнале відіграв унікальну роль у демонстрації абстрактного експресіонізму протягом цього десятиліття. Виникали нові рамки для сучасного мистецтва, в яких міжнародний ландшафт сучасної мистецької практики зіткнувся з масштабними виставками. Саме в цьому мінливому кліматі Венеційська бієнале набула зростаючого міжнародного значення та інституційного впливу в 1950-х роках. Це десятиліття ознаменувало час, коли бієнале безпосередньо перетиналося з іншими виставковими парадигмами та секторами світу мистецтва, включаючи публічні музеї, нову фігуру незалежного куратора, систему комерційних галерей та художніх ярмарок. Ці сучасні події сформували бієнале так само, як бієнале, своєю чергою, вплинуло на сучасні майданчики та способи представлення мистецтва. В інших частинах світу як уже відомі, так і нові інституції зверталися до венеційської парадигми, оскільки міжнародно визнана масштабна виставка стала затребуваною платформою» [19]. Насправді після Другої світової війни Італія, згідно з Планом Маршалла та Програмою відновлення Європи, знаходилася під наглядом США, які контролювали й впливали на обмін та контент виставкової діяльності. Так американці познайомилися з творчістю Медардо Россо, перша виставка якого 1959 року в галереї «Peridot» Нью-Йорку мала шалений успіх передусім в адептів абстрактного експресіонізму. Потім її експонував МоМА і аналізувала дружина директора МоМА Альфреда Барра, арткритикиня Маргарет Сколарі Барр у в монографії «Medardo Rosso» (New York: The Museum of Modern Art, 1963). Нюанси організації цієї виставки досліджували К'яра Фабі та Франческо Гуццетті у часописі «Italian Modern Art» за 2021 рік [20]. І невипадково Венеція з 1948 року приймала павільйони США, як нагадує Клер

Брендон, на засадах «"експорту" певної національної ідентичності», формуючи «сучасний політичний порядок денний. Наприклад, після демонстрації своїх творів на Венеційській бієнале 1954 року скульптор Девід Сміт згодом вирушив як делегат на Перший Міжнародний конгрес пластичних мистецтв ЮНЕСКО». Тобто від 1950-х років саме Венеція «закріпила міжнародний статус абстрактного експресіонізму, визначивши цей різновид абстракції суто американським винаходом», зробивши його зовнішньополітичним важелем впливу, адже «націоналізм став значною частиною повоєнної культурної політики після доктрини Трумена в 1947 році», коли була введена цензура в мистецтві й чимало виставок з європейськими митцями в США було заборонено через їхню дотичність до комуністичної ідеології, як, наприклад, «Спорт у мистецтві», учасником якої був Пікассо [19]. Натомість МоМА проводила масштабну виставкову діяльність в Європі, єднаючи візуальні практики з комерційним ринком, канонізуючи культурний продукт США, чому також сприяла Венеційська бієнале, залучаючи відомих мистецтвознавців і відкриваючи павільйони не-західних країн (Бразилії, Єгипту, Ірану, Палестини). Її приклад наслідували інші бієнале Європи й Азії, зокрема з 1958 до 1966 року проводилась Тегеранська бієнале. Інформаційне агентство США влаштовувало виставкові тури країнами Азії, Африки, Латинської Америки, Близького Сходу. Тож цікавість публіки до нових віянь в мистецтві спонукала утворення музеїв і галерей сучасного мистецтва (скажімо, 1955 року лондонська галерея Тейт відокремилася від Національної галереї; а з 1949 року Пеггі Гуггенхайм виставляла власну колекцію у Венеції).

Утім природній успіх історії поширення американського мистецтва міжнародними інституціями, як описує Клер Брендон, розбивається о факти дослідження, де Ф. С. Сондерс констатує, що саме завдяки інвестиціям низки магнатів, ініційованим діяльністю ЦРУ під прикриттям Конгресу за свободу культури (Congress for Cultural Freedom), та агентам ЦРУ в радах директорів відомих музеїв США, Нью-Йорк від 1940-х років став міжнародним центром американського абстрактного експресіонізму, на свій лад увібравши досвід Матісса, Пікассо, Мондріана, Леже, Міро, тобто міксуючи стилістику європейського кубізму, фовізму, сюрреалізму та інших напрямів. Нью-йоркська школа додала, за висловом Роберта Мазерувелла, автоматизм спонтанного дудлінга (doodling), що ефектно виокремило американський постмодернізм (на тлі войовничого маккартизму) від європейського модернізму, і тепер в реверсному порядку поглинало Європу: «Створений ЦРУ консорціум, що складався з тих, яких Генрі Кіссінджер назвав «аристократією, що присвятила себе служінню нації на ґрунті принципу безпристрасності», був таємною зброєю Америки у холодній війні, застосування якої мало суттєві наслідки. Подобалось це їм, чи ні, знали вони, чи ні, — у повоєнній Європі залишалося не так багато письменників, поетів, митців, істориків, вчених і критиків, чиї імена не були б пов'язаними з тим таємним підприємством», і для багатьох творчих персон «погляд на ЦРУ як на прихисток лібералізму був потужним стимулом до співпраці з ним» [21]. Згідно із Сондерсом, усі міфи холодної війни були побудовані на ідеї заміни світового культурного і політичного лідера, де замість старіючої Європи мала домінувати Америка, а творча еліта та влада США при цьому не вважали поганим, що «вплив ЦРУ на культурне життя Заходу — це необхідне зло демократії», яке «втрутилось у природній процес інтелектуального пошуку», і культура або примушувалася до чогось, або корумпувалася: «Рішення включити культуру та мистецтво до американського арсеналу холодної війни було прийнято одночасно з заснуванням ЦРУ у 1947 році. Занепокоївшись привабливістю, якою володів комунізм для багатьох інтелектуалів і митців на Заході, нове агентство створило "Підрозділ інвентаризації пропагандистських активів", який на піку своєї активності міг впливати на понад 800 газет, журналів та організацій з інформування населення. Жартували, що це було схоже на музичний автомат: натиснувши кнопку, ЦРУ могло почути будь-яку замовлену ме-

лодію, що звучить по всьому світу. Наступний ключовий етап настав у 1950, коли було створено "Відділ міжнародних організацій" під керівництвом Тома Брейдена»… [21].

Сондерс підкреслювала, що у повоєнний час в Європі та США надто потужним був вплив комуністичних ідей, підтриманий розповсюдженням культури СРСР, і цього Вашингтон аж ніяк не міг дозволити, та особливо дратував успіх діяльності Берлінського дому культури, який відкрили «совєти» у 1947-му, й який користався ажіотажем у публіки. Тому поряд із втручанням у вибори, особливо в Італії і Франції 1948 року, розроблялися таємні програми культурного впливу на свідомість європейців, аби відвернути від симпатій лівим ідеям, змусити забути поширений в Європі наратив, що США є «культурною пустелею», і відчути такий захват від міжнародної роботи Congress for Cultural Freedom, щоб переконатися: саме американці досягли тріумфальних висот у всіх царинах діяльності людини.

Проте проблема, що із часом стає надто помітною у тотальній кризі, містилася в тому, що зсув уваги національних культур з вищого розуму духа, як його тлумачив Гегель, чи Макс Горкгаймер, на розсудливу парадигму комерційного успіху суперечила «іманентному метафізичному інтонуванню» людської свідомості, тож: відсікаючи трансцендентне мислення практичний розсудок втрачав свободу, бо «вища когнітивна здібність — розум, опрацьовує чуттєвий досвід через продуктивну уяву», і лише метафізика, як справжня філософія, створює умови становлення цілісної культури людського розуму через діалогізм різних культур, а коли світова інтеграція будується на основі однієї якоїсь «ментальності», то це є брутально-емпіричним глухим кутом [22, с. 20, 41].

Власне про цей глухий кут як повну деградацію культуріндустрії Венеційських бієнале після міленіуму писала новозеландська арткураторка і науковиця Ребекка Хамід, яка вивчала артринок, що «допомагає контекстуалізувати розуміння того, як бієнале функціонують у його рамках», і зазначала, що глобалізація в сучасному світі стає «однією з найважливіших умов та фундаментальних проблем сучасного мистецтва». Вона пише: «Від 1990-х років бієнале стали глобальним явищем, оскільки мистецькі світи об'єдналися. <…> Завдяки глобалізації капіталістичні економіки плекали та отримували прибуток від товарно-орієнтованої "культури видовищ". Надмірна експлуатація мистецтва артринком перетворило "високе мистецтво" на товар "видовищності"», внаслідок чого митці «навмисно створюють "fake quality" псевдо-міфології, сурогатної історії» [23]. Резюмуючи Венеційську бієнале 2017 року, де увагу багатьох притягнув проект Деміана Герста, Ребекка зауважує: цей маніпулятор відверто глузує з глядачів і вихваляється тим, що в його творчості немає високих ідей, але допоки існують невігласи, які готові сплачувати великі гроші за цей фейк, він готовий продукувати непотріб, адже в добу постправди «Everyone's Filth». Дійсно, проєкт «Скарби затонулого корабля», де 189 бронзових скульптур прикрашених коштовним камінням і золотом, подавався публіці «мистецтвом феєрії, схожої на Діснейленд», вражаючи сумішшю великих розмірів фігуративу, орнаментального кічу, апеляцією до історичних наративів, і все перетворював на «гру з порожнечею, в банальність мистецтва видовищ», проте «ці "скарби" тепер прикрашатимуть особняки російських олігархів, китайської еліти та світових торговців деривативами», констатує Ребекка Хамід [23]. Таким чином Венеційська бієнале утворила і легітимувала «глобальний світ мистецтва, що являє собою ієрархічне інституціоналізоване середовище, де поведінка та дії кількох дуже впливових учасників визначають можливості, доступні митцям на регіональному та національному рівнях», тим гарантуючи престиж і економічний комфорт, та водночас, уточнює Ребекка, «митці, як і інші представники мистецтва, цінуючи глобальний контекст, отримують обмежений вибір», а будучі обрані як статусні персони, вони мають розуміти, ці привілеї не стосуються їх фахової майстерності, бо вони самі є банальним товаром суспільства споживання (як підприємці Д. Кунс, Т. Муракамі), й, можливо,

деякі митці усвідомлять, що «робота з капіталістичною мистецькою системою обов'язково є програшною справою» [23]. Тож сучасні бієнале є тим майданчиком, де зустрічаються глобалізовані виробники-продавці-покупці, опрацьовуючи бенчмаркінгову стратегію подальшого артбізнесу, впроваджуючи ці рішення в діяльність артрезиденцій, які всупереч початковій меті 1960-х, коли вони тільки з'явились на хвилі демократичного опору системі з боку молоді, тепер керуються трейд-вимогами бієнале, музею чи галерей, що є їхніми кураторами.

Ребекка звертає увагу на те, що після першої Венеційської бієнале 1889 року, коли курс був спрямований на «свободу від інституційної бюрократії та історичного багажу», політика змінилася. Зокрема з 2005 року «Венеція стала більш інституційною», пропагуючи абсолютно «сервільне мистецтво світу»; але обговорюючи опір капіталізації глобалізованого мистецтва, Ребекка вірить у contemporary art і згадує позицію британського арткритика Джуліана Сталлабрасса, який підкреслював: «доки капіталізм є домінантою світової системи, мистецтво буде змушене дотримуватися тих правил», культурні установи мають конкурувати, бо «матеріальні сили, що рухають бієнале, є тими самими, що стимулюють розширення музеїв та інших світових мистецьких установ», коли «бізнес-керівники шукали нові ринки, тоді ціла плеяда кочових глобалізованих кураторів почала робити те саме, переміщуючись з однієї бієнале чи транснаціональної мистецької події до іншої, від Сан-Паулу до Венеції, від Кванджу до Сіднея та Касселя, Гавани, наче зіркові артисти, що жадають слави» [23]. Тож не дивно що Пітер Вайбель і Террі Сміт скептично сприймають діяльність тих кураторів, бо глобалізоване мистецтво перебуває у занепаді, неокапіталізм зазнає руйнувань, західне панування сходить нанівець, стираючи ідентичності мистецької уяви, прагнучі переписати історію мистецтва в глобальному форматі. Отже в цілому критична аналітика Ребекки варта уваги, але як кураторка вона вірить, що мистецтво доби постглобалізму зможе надати «правильні» відповіді на правильно задані питання, що прояснить не стільки експозиції бієнале, скільки контекст тих умов, що призвели до цього капіталізованого феномену.

Між тим, як не втомлювався роз'яснювати Олексій Босенко, справжнє мистецтво не мусить щось пояснювати: воно не володіє науково-аналітичним апаратом, натомість мистецтво має діяти крізь почуттєве, сутнісно змінюючи світовідчуття людини. І це набагато важливіше, бо відчуття абсолютної істини вже дає відповіді на всі навіть ще не задані запитання. У цьому міститься справжня свобода і митця, і його творчого вислову, і реципієнта без конкретизації часу і простору, бо це і є «доля бути собою у чуттєвій достовірності свободи», і «свобода не доводиться, а вилучається, виявляючись як необхідність», власно «будь-яка уява є негативною» і «вона опирається синтезуючої здібності продуктивної уяви як протидія, що створює напругу антиномії життя і смерті… Зусилля заперечення, перехід від буття до небуття, настільки ж велично як і акт творення з нічого», «Мистецтво — це як перестати бути самим собою. Питання в тому: *становиться* воно чи *залишається* собою, в першому випадку — життя, в другому — смерть…» [24, с. 452, 466, 469]. Ця думка, що мистецтво живе в трансцендентному становленні, не нова, її набагато раніше висловлювали Плотін або Гегель, зауважуючи, що вищим актом розуму, об'єднуючим усі ідеї, є естетичний акт, бо лише в ньому, завдячуючи красі, єднаються істина і благо, лише так «воля і серце людини, рухи її серця та її рішення будуть безпосередні, <...> без кружного шляху нескінченних роздумів», себто розсудливих концептуалізацій (Г.-В.-Ф. Гегель «Естетика»). Така установка іноді породжує абсолютно сюрреалістично-емерджентний міфоекстатичний артвислів, як в експериментах Катерини Лисовенко, де холістичний танок життя і смерті актуалізує давню таємницю Меркаба (Мурал в Kunsthaus Graz «Paint Anyway», або «Безсоромна земля не залишається мертвою надто довго», 2022). Творча уява відчуває за дискретністю буття життєдайні «дивергенції майбутнього». Навіть скептично налаштований до ідеї креаціонізму французь-

кій філософ Ерве Фішер зазначав, що воля людини здатна змінювати долю, приймаючи «антиприродне», за Дарвіним, винятково людське рішення: «бо ми захищаємо слабких і допомагаємо вмираючим супроти жорсткого закону найсильнішого, який панує в еволюції. Ми приймаємо ризик, зумовлений нашою емпатією і солідарністю, і намагаємося перехитрувати природу, аби самим його розподілити з метою отримати — випробовуючи всі можливі комбінації — надприродний статус»; «у природі, включно з людською природою, є інстинкт творення, який виникає через розрив і бере на себе ризик так робити. Попри те, що довести його існування не легко, ми стверджуємо, що він існує, тому що його наслідки є безсумнівними. Найбільші ідеї, які з'явилися в людській історії — ті, що їх породили дивергенції» [25].

Утім, з них найпродуктивнішими є ті циклічні розриви культурної еволюції, в яких еманують архетипальні сутнісні коди, запускаючи духове відродження, коли культура має змогу «відпрацювати гештальт», очистити/перезавантажити дискурси, відчути енергію позачасового джерела істини, що в традиції українського культуротворення дотичне філософії серця. Сьогодні ми переживаємо такий момент, але і циклом раніше ідеї кордоцентризму надихали українських фахівців, зокрема трансцендентальної естетики у розпал «застійної доби брежневізму», коли обмірковували почуттєве аби уникнути пасток фейкової свободи («фурії зникнення» Гегеля), й актуалізувати вищу форму естетичної діяльності, де подолані відчуженість та знеособлення/змасовлення ідентичностей. Скажімо, тоді, у 1970-х роках, Анатолій Канарський писав та навчав студентів: сучасне мистецтво має розкривати цілісність особистості, щоб «довести думки, волю, почуття людини до внутрішньої необхідності реалізації цієї цілісності»; це змушує художню свідомість осмислювати «сутність людської сприйнятливості, живий рух культури, представленої як сукупність форм виробництва самої людини», та «у формуванні мистецтва слід бачити насамперед процес розвитку специфічно людської чуттєвості»; але, «на жаль, вимоги історичної моралі досі не є внутрішнім надбанням людства» [26, с. 6, 366, 367].

Виклад основного тексту. Зрозуміти чинники культурно-мистецької кризи сучасності намагались учасники симпозіуму «Мистецтво і гроші», що відбувся 30 серпня 2013 року в Нової Зеландії на базі Dunedin School of Art, Otago Polytechnic, за партнерства School of Business, University of Otago (New Zealand). Найбільш цікаві виступи митців, кураторів й наукових аналітиків увійшли до збірки, упорядником якої став дослідник супрематизму Казимира Малевича Пітер Стапплс, який зазначив: від доби Відродження мистецтво щільно пов'язано з комерцією і грошима, але «у загальній суспільній свідомості існує відчутна різниця між мистецтвом та комерцією, яка зазвичай не висловлюється, але має певний стосунок до моральних та духовних цінностей»; «Дійсно, мистецтво та гроші — у найширшому сенсі їхньої бінарної взаємодії — мають дуже багато спільного. Обидва є сферами соціальної діяльності, що несуть символічні цінності», й мистецтво стає «мірою статусу, авторитету, багатства, рясно розподілених активів, брутальної влади», що відверто декларував Енді Воргол, «відкривши дискурс про силу грошей, що пульсують крізь історію мистецтва, музейний, дилерський та артстудійний світ Америки»; відтак, «якщо в епоху Відродження існувала потреба підкреслити моральну цінність божественного дару, замаскувати грубий факт мистецтва як частини фінансової системи, то іконоборча сила попарту була спрямована в цей аспект, щоб виявити саме такий тісний зв'язок» [27, с. xiv, xvi]. Утім, концентрація постмодерної уваги 1950-х на меркантильному та відсікання трансцендентної алетеї призвело до того, що «культурна» аудиторія перетворилась для вимогливих до істини митців на вбивчу силу. Як казав, втрачаючи наснагу писати, Юрій Шерех: коли він «прагнув промовляти до сердець і ро́зумів», він «не шукав слухняної отари», та побачив, що «всі байдужі, всі нечесні, всі неві-

рні, всі інтриґани, всі примітиви, всі засліплені, всі глухі…» [28, с. 8, 9]. Проте у 1989 році у Нью-Йорку, переосмислюючи конфлікт між митцем і аудиторією, він напише інше: «якби всі були творцями культури, не було б культури. Бо культура полягає на відмінності людських рівнів. <…> Різниця між націями (одна з різниць) полягає не в наявності таких протилежностей, а — і тільки — в пропорції між прошарками культурних і відмежованих від творчої культури», й «єдиний суспільно плідний і корисний вид реакції, — попри все — далі сприяти накопиченню культури, у міру спроможності творити» [28, с. 10]. Тому так важливо помічати кожен подібний акт «стимулювання думки і додавати свою краплину до резервуару національного або й людського культурного надбання, загального знання» [28, с. 12].

А в українському контексті зараз важлива кожна, нехай на перший погляд не архі-гучна в цивілізаційному значенні, але така необхідна для утвердження культурного габітусу нації, мистецька подія, як от урочисте відкриття 1 червня 2025 року на фасаді Центрального автовокзалу Києва муралу роботи Діани Сорокіної на честь розвідників спецпідрозділу Головного управління розвідки Міністерства оборони України «Артан», які проводили унікальні складні операції на Київщині, Донеччині, Харківщині, в тилу окупантів та інших локаціях. Або дуже важлива для нації березнева прем'єра в Івано-Франківському національному драматичному театрі імені Івана Франка вистави «Медея», яку поставила за мотивами текстів Евріпіда та Гайнера Мюллера головна режисерка Харківського театру ляльок Оксана Дмітрієва, рефлексуючи на повномасштабне вторгнення, трагедії людей, які, втративши дім, змушені були усвідомити свою ідентичність, відчути в собі пульсацію культурної пам'яті нації. Невипадково цей жанр вистави творча група визначила як «кардіомахія», і на офіційній сторінці театру наведений спектр піднятих питань, на які сьогодні шукають відповіді українці, зокрема: «Що таке вижити? Вціліти. Чи маємо ми право когось звинувачувати? Що ми мусимо зробити, щоб цей пекельний досвід не перетворив людину на ворога у своїй вітчизні? Або запитуємо себе про це, або мовчимо. Що таке адаптуватися на чужині? Що таке бути відірваними від Батьківщини? Як це — заговорити свідком. Як бути, коли свідку не вірять? І що трапляється з ним потім? Як архівуються спогади? І взагалі, як працює наш мозок? Куди ми запаковуємо наш травматичний досвід і як дістаємо його в зовсім незручний, невідповідний момент? Медея покроково згадує, що ж трапилось в її рідній Колхіді і чому вона опинилась в Коринфі, і чому з Коринфа її знов хочуть вигнати? Бо вона — свідок. Що це значить — бути свідком? Чи готові ми чути правду?» [29]. Сьогодні мистецтво знов відкрило для себе важливість щирої людяної емпатії можливістю говорити від серця серцю. Таку актуальність не лише для України, а й для світу, подібних історій «про хоробрість та спротив» підкреслила режисерка Ліза Рафферті, коли відбулася презентація драматичного читання 29 травня 2025 року мюзиклу «Тигролови» за романом Івана Багряного у студії Open Jar на Бродвеї. В Україні повноцінну прем'єру мюзиклу відіграли 5 червня 2023 року, тоді ж художник-постановник Олександр Білозуб розповів про складнощі особистої боротьби з творчим колапсом через руйнівну війну «тоталітарної людиноненависницької системи», яка не змінилася від 1930-х років і тепер знов суне: «Я довго не розумів, яка моя місія з початком повномасштабного вторгнення; те, чим я займаюся, не поєднувалося з тим, що відбувається. Пів року я не міг малювати. Ні пейзажі, ні авангардні речі не збігалися з тим випробуванням, яке нам випало. І оцей фактор часу дуже важливий у виборі цього твору. Для мене як художника-постановника це й досі велике питання: про що говорити під час війни і як говорити — стукати чи ні, чекати, що відкриється серце або душа у глядача чи ні? Я й досі не знаю, бо всі зараз надто багатовекторні, ми розбиті фізично і морально. Тому зараз для мене існує одна формула — зігріти цих людей любов'ю, віддати частину себе. Без пафосу: це сьогодні найголовніша місія мистецтва — реабілітація через мистецтво» [30].

А коли війна збирає щодня криваву жниву, діалог мусить бути до неможливого щирим, усі бенчмаркінгові стратегії у цій ситуації не те що не працюють, а просто є аморальними (що не зупиняє, звісно, російських балетних гастролерів в європейських турне заявляти себе на афішах українським балетом, заробляти на крові й спонсорувати окупантів: «нічого особистого, тільки бізнес»). Ще коли Європа не зіткнулася з катастрофами кривавих війн XX століття і мала статус світового культурно-мистецького центру, естетичний меркантилізм дозволив капіталу домінувати. Як зазначав Пітер Стапплс: «Зі зростанням популярності галерей-дилерів у Парижі в 1870-х роках ціна на мистецтво та тип мистецтва, що продається, стали мірою вартості твору — не лише його ринкової вартості, але й мірою його естетичної цінності», тому «Пікассо безсоромно лестив своїм дилерам, малюючи їхні портрети, портрети їхніх друзів та родини», хоча в жодній монографії про митця серед покажчика термінів не вказано слово «гроші»; так само «знадобився час, щоб знайти цінність — як грошову, так і естетичну — у роботах абстрактних експресіоністів», що вже Мейер Шапіро вбачав успіх нью-йоркських експресіоністів таким, що наражає «на небезпечну корупцію» через змову дилерів і колекціонерів, які формують ринок мистецтва [27, с. 24, 25]. Попарт і не приховував цього зв'язку, тож від 1962 Енді Воргол, офіційно називаючи себе комерційним митцем, відверто малював грошові знаки, маніфестуючи мистецтво еквівалентом монетарного щастя («192 Dollar Bills», «Dollar Sign 1981»), бо «Business art is the step that comes after Art… Being good in business is the most fascinating kind of art» [27, с. 30]. Щоправда перед бізнес-артом Воргола грайливі пародії на купюри іронічно робили Рой Ліхтенштейн («Ten Dollar Bill», 1956), Філіп Хеффертон («Sinking George», 1962), а Роберт Дауд, до якого у 1963 році навіть навідались агенти Секретної служби, аби упередити злочин фальсифікацій, знайшов вихід у знущанні над грошовою системою, названої ним «кумедний дім вагомих символів» (Robert Dowd «The Vincent Dollar», вручну розфарбована літографія на папері, 1965). Та маніпуляції з банкнотами на початку XXI століття досягли стелі, коли італійський перформансер Чезаре П'єтроюсті, почав обливати сірчаною кислотою купюри, які надавала публіка, і повертав їх інвесторам із сертифікатом артоб'єкта, або з'їдати гроші й знову повертати вже після процедури дезінфекції з перевищенням їх номінальної вартості («Їсти гроші — аукціон» (2005–2007), Gallery Ikon, Birmingham, United Kingdom). Цікавим є те, що критики, як і Пітер Стапплес, розуміючи фарс мистецтва пост-правди, виправдовують концепт-кіч, що має естімейт десятками мільйонів, констатуючи: «Іншими словами, попарт Воргола показує, що гроші зробили з нами. Це одне з найглибших мистецтв XX століття»; або, як зауважує Макс Гейвен, «копротологічний перформанс спонукає нас замислитися над глибшим питанням: як ми створюємо цінність разом? Як лайно стає золотом, а золото стає лайном?» [27, с. 31, 68]. Український філософ Олексій Босенко на це завжди мав відповідь, рясно підкріплюючи думку девіантними клозет-цитатами з Еміля Чорана чи М. Горкгаймера, адже сучасне одномірне «мистецтво підробляє, гримуючи труп суспільства, намагаючись надати йому добрий пристойний вираз», бо сам сучасник, й критик, нині «став відсутністю, позбавленим суті музейним експонатом, манекеном», що бере участь в «колективному фаховому кретинізмі, оспівуючи масову амнезію карнавалу…, що не заглушить виючу порожнечу сучасного мистецтва», тому «правий Дуайт Макдональд, вважаючи, що тепер відбувається не підвищення рівня масової культури, а псування культури елітарної, коли витвори мистецтва стають ідолом споживання. <…> за діагнозом Ерве Фішера, настав кінець авангарду, кінець естетики, і навіть — кінець порожнечі»: «На тлі брязкотючого, гуркотливого, шаленого, волаючого, фіглярського, метушливого, зловтішного біснування, що видає себе за буйне життя мистецтва, його дійсне уривчасте дихання ледь помітне, воно вже не туманить дзеркала буття, вка-

зуючи на ознаки життя. Випадкові удачі відбуваються тому, що через неуважність забули добити» [24, с. 183, 195–196]. Сучасні реалії колапсу роблять цю тезу жахливо актуальною.

Доволі показово, що в середині минулого століття через розчарування в еміграції та неприйняття американізації української діаспори відбувся розкол поміж тими, хто пам'ятав ще Україну чи «заново творив її» відповідно до «національної духовости», де митець «в тузі промовляє до сердець», і тими хто пішов на асиміляцію, за висловом поетки і скульпторки Оксани Лятуринської, і вже не відчував різниці між «героїчним і негероїчним, між вартісним і безвартісним, між сутнім і несутнім, між етичним і неетичним», так що «і нашими не будуть наші діти / згубивши Батьківщини образок» («Єроним») [28, с. 304, 311–313]. На думку Лятуринської, Європа, а тим паче Америка, знаходяться в стані матеріальної, й передусім духової катастрофи, тоді як український народ зосереджує добро і красу («З розірваних сторінок»), тому в мистецтві вона була категорично проти вульгарності й брутальності. Ось і зараз дуже важливо в період високої турбулентності не втрачати бачення перспективи, не посилювати горор-відтиск навколишнього хаосу ще більш деструктивним мистецтвом, вганяючи свідомість в більший колективний розпад і апокаліптичний відчай (про небезпеку масових ментальних вірусів попереджав ще К. Г. Юнг), але пропонувати шлях виходу на новий щабель буття, де домінує світло істини й любов, що потребує сутнісної зрілості. Це не ескапізм, а нагадування про високу місію духового розвою, новий порядок, в який увійде цивілізація як тільки буде вичерпана фаза турбулентності, тому що майбутнє має тут-зараз сміливість визрівати в хаосі завдяки пасіонаріям.

Террі Сміт розкрив руйнівні наслідки капіталізації мистецтва, коли твори оцінюють за комерційним принципом, де найнижчий рівень має місцева творча особистість, нехай і талановита, але без підключення до найвищого ранжиру «the global culture world of Art and Money» вона не береться до уваги мережею «видовищних» проєктів брендових митців та асистентів їхніх фабрик, які конкурують на артринку один з одним як звичайні торговці; формально кепкуючи зі світу капіталу, «еліта» не гребує послугами зіркових артплатформ, галерей, колекціонерів, пропонуючи апропріації, деривати «видовищного авангарду» [31]. Отже мистецтво, засліплене грошима, втратило істинну творчу свободу. Через консюмеризм, наприклад, після 1980-х років втрачає унікальну ідентичність мистецтво австралійських аборигенів. Це досліджувала Лора Фішер (Laura Fisher, sociologist & art historian, Sydney, Australia), коли у 1970-х старші чоловіки поселення Папунья Тулу почали акриловою фарбою на дошці робити символічні зображення їхніх міфів, видінь для продажу. Так розпочався «деколоніальний» процес на хвилі відродження національної культури, який швидко перетворився на фейк через «агресивну колонізацію» багатомільйонним бізнесом «білих австралійців» та асимільованих, «емансипованих капіталізмом» етносів. На зламі міленіумів утворився бум аборигенного мистецтва, що стає привабливою інвестицію й добре торгується на Sotheby's; але успіх супроводжував скандал, коли відомий митець відверто заявив, що він робить халтуру задля грошей, він не малює від серця, і це кураторів артцентрів роздратувало (хоча при аналогічному зізнанні Воргола всі аплодували): «Таким чином, зникає безперервність традиції, і немає 40 000-річної культури, немає "часу перед часом". Існують лише об'єкти, створені низкою фрагментованих культур із різними зв'язками з традиційною та економічною необхідністю, що протиставляються гомогенізованій інтерпретації цих об'єктів… Воргол, Кунс і Герст сміливо та стратегічно транслювали їх любов до грошей, прагнення до багатства, і їм удавалося досягти рідкісного поєднання аури знаменитості зі статусом образотворчого мистецтва. Та вони є винятком, підтверджуючим правило, що світ мистецтва залишається глибоко переконаним у тому, що митцями рухає пристрасть до своєї роботи — до істини, краси, добра, сутнісної трансцендентної цінності ідей — а зовсім не мате-

ріальні інтереси» [27, с. 38, 43, 48]. Чи не стає такий подвійний стандарт кураторів стосовно ідентичності мистецтва показовим для інших націй, митці яких, нехтуючи суверенною суб'єктністю, палко прагнуть отримати славу і гроші, завідомо пропонуючи фейк замість справжнього мистецтва? Західні митці, демонструють пасивну резиґнацію, коли кажуть, як-от представлена на всіх артярмарках і галереях США Кейт Петлі, що митці бачать як «ринок перетворився на великий безлад корупції, коли прийшли великі гроші», але що вони можуть зробити, коли «гроші дозволили митцям створювати більше, ніж вони могли собі уявити»; хоча є випадки коли успішні галеристи не витримують безглуздя «щурячих перегонів» і закривають свій бізнес після тридцяти років діяльності, на кшталт нью-йоркської дилерки Ніколь Клагсбрун, та це рідкісне явище, як і об'єднання митців свідомою жагою «оживити світ мистецтва», що виголошували австралійці, шукаючи спосіб «дозволити творчим практикам не бути фінансово відповідальними чи комерційно життєздатними», а бути у відповіді за мистецтво, бо: «Відповідальність — єдина ціна свободи. <...> Як митців так і громадян цієї планети. Озирниться навколо, зрозумійте, що ми хочемо робити... The shit is most indeed hitting the fan but Art will find a way» [27, с. 129, 141, 145].

Мабуть настав час чесно визнати нещирість адептів business-art, тим паче, згідно з Максом Гейвеном (Division of Art History and Critical Studies, Nova Scotia College of Art and Design, Canada), постмодерністська криза репрезентації привела світ до «нескінченній інтроспекції, деконструкції, цинізму, іронії та турботам про процес, де метою мистецтва більше не є репрезентація світу, а жага поставити під сумнів саме бажання репрезентувати»; масштабна капіталізація мистецтва «бере свій початок у творчості Енді Воргола, а його кінцевий апофеоз — у творчості Демієна Герста. Це такий вид мистецтва, який відверто та беззастережно визнає вплив грошей і, власне, приймає вплив ринку не лише як природний, але як правильний і добрий. Герст тут є ключовим прикладом того, що Марк Тейлор (Columbia University, New York) називає "financialisation of art", перетворенням мистецтва на спекулятивний товар, яким свідомо керує група артсуперзірок, вважаючи себе не просто "брендами", а фінансовими імпресаріо. І не випадково іронія, цинізм та самокритика стали звичайним явищем на артринку. Вони знаходять своїх покупців у нових "заможних особах", побічних продуктах зростання рівня глобальної нерівності» [27, с. 61, 64; 32]. До речі, Марк Тейлор констатує прогресування капіталізації артизму, про що митці воліють не замислюватись, тому «мистецтво збилося зі шляху. Зміни, що відбувалися щонайменше півстоліття, досягли переломного моменту, і ми зараз опинилися посеред сейсмічного соціокультурного зрушення, масштаби якого неможливо визначити»: «У попередніх формах капіталізму (сільськогосподарському, промисловому та споживчому) люди заробляли гроші, купуючи та продаючи робочу силу й матеріальні блага; у фінансовому капіталізмі, навпаки, багатство створюється завдяки обігу знаків, що підкріплюються лише іншими знаками. Структура та розвиток фінансових ринків відображають одне одного. Оскільки мистецтво стає дедалі абстрактнішою грою нереференційних знаків, абстрактні фінансові інструменти дедалі більше створюють автономну сферу обігу, метою якої є не що інше, як нескінченне поширення грошових та фінансових знаків. Коли мистецтво фінансів стає finance of art, мистецтво вже є не просто товаром, який купується та продається, а стає валютою обміну, виготовленою для hedge-фондів та фондів прямих інвестицій, де торгується, як будь-який інший фінансовий актив» [32].

І Макс Гейвен має рацію, критикуючи меркантильну позицію митців, які розсудливими концептуалізаціями приховують порожню гру «культурного капіталу», чиї наративи успішно продаються і покупаються. Деградація творчої уяви тепер полонила митців паблік-арт, і спільноту громадян, які миряться з неякісними мистецькими проєктами, концепт яких наче й тлумачить добрі ідеї, але форма артвислову сумнівна. Так шестиметрова з гаком скульп-

тура «Обійми» в Бостоні відомого американського концептуаліста Генка Вілліса Томаса на честь вбитого Мартіна Лютера Кінга-молодшого та його дружини, письменниці Коретти Скотт Кінг, відкрита у січні 2023 року, отримала здебільшого схвальні відгуки, а Джилл Байден того ж року вручила митцю престижну нагороду Державного департаменту США «Art in Embassies». Як висловився митець, він прагнув передати мить високого натхнення, коли Кінгу 1964 року вручили Нобелівську премію миру і дружина його міцно обійняла. Метод фрагментації вже використовував митець, втім, в даному разі пластичне рішення не є естетично вдалим, продуманим з усіх ракурсів, тож були критичні відгуки небагатьох, хто розумів: добру ідею може змарнувати погане фахове виконання, породжуючи небажані haptics-асоціації, замість проголошеного автором «відчуття духовного та емоційного захисту» [33].

Естетична безглуздість вимагає реформ всієї соціальної структури суспільства, лише так стане можливим, вважає Джуелл Хомад-Джонсон (Jewell Homad-Johnson, мисткиня, театральна режисерка, Songe Arts / Theatre Songe), повернення мистецтву статусу духовного, як це бачив В. Кандинський. Джуелл впевнена, що образотворча природа не підлягає розсудливим описам словами, а вимагає трансцендентного відчуття, де «посередником між головою та руками має бути серце» [27, с. 133], бо тільки серце, надаючи почуття щастя і насолоди в дусі, є безумовним фаховим радником й експертом, як і надійною опозицією нинішній капіталізації культурно-мистецьких сфер. Тут варто було б згадати історію, адже після Другої світової війни, оприлюднення злочинів проти людяності та атомної трагедії, митці відчули, що мистецтво має повернутися до своїх до-раціональних витоків, до чистого гуманізму, вільного від техноїдності, аби не провокувати наступні війни (достатньо пригадати позиції Генрі Мура або чернівчанина Фредерика Кіслера). Про це казав і Жан-Поль Сартр на відкритті нью-йоркської виставки А. Джакометті, де наголошував, що в історії завжди є початок, але є і кінець, тому людство має вибір, митці зокрема. Вочевидь така думка актуальна дотепер, адже «знання та аналітичне мислення мають цілі, що виходять за межі миттєво грошового зиску», і тут достатньо задатися питанням, як докторка Леоні Шмідт (Otago Polytechnic, New Zealand): «Яким був би наш світ без філософії, історії, літератури, образотворчого мистецтва, соціальних наук, психології, музики, театру тощо? Разом вони сплітають щільний культурний гобелен, без якого ми всі стаємо одновимірними» [27, с. 82]. І до одномірності привів світ капіталізований артизм. Як опір цьому процесу утверджується ще протягом 1970-х років мистецтво «розширеного поля», яке потрібно було переживати, відчувати, адже купити просторовий лендарт-об'єкт, як в Mary Miss, про який писала Розалінд Краусс, було неможливо, втім згодом капітал також зумів замовляти ті проєкти, купляти й навіть демонтувати їх, як то сталося з «Greenwood Pond: Double Site» (1994), яку Художній центр Де-Мойна в Айові (DMAC) сьогодні зносить, попри судові позови Mary Miss, аргументуючи тим, що утримання даного артоб'єкту, який руйнується і стає небезпечним для життя містян, тепер є надмірно дорогим. Чарльз А. Бірнбаум, директор «The Cultural Landscape Foundation» (TCLF), що сприяв реалізації проєкту, прокоментував цей інцидент: «Витвори мистецтва, створені в певній місцевості ландшафту, коли вони позбавлені необхідного кураторського нагляду та управління, як і великі твори ландшафтної архітектури, є одними з найвразливіших і найменш поблажливих репрезентацій нашої спільної культурної ідентичності. Тому, що сталося з Greenwood Pond: Double Site, можна було і потрібно було запобігти, але установа, яка замовила цю екологічну скульптуру для своєї постійної колекції, схоже, не виконала свою роль належного зберігача та розпорядника цим широко визнаним та впливовим твором мистецтва, що є основною функцією та обов'язком установи» [34].

Отже цей приклад доводить правоту тих аналітиків, хто називає функціонерів світу артбізнесу «збанкрутілою етично корумпованою системою», яку зсередини підриває глобалі-

зована економіка. Проте ті, хто має трохи далекоглядності, бо теперішня турбулентність незабаром зникне, радять своїм короткозорим колегам насолоджуватись позачасовим живописом Вінсента ван Ґоґа, який жив і помер в тотальній скруті (Гонконгський Christie's в 2024 році продав його «Les Canots Amarres» за $32,2 мільйони), і разом радять позбавлятися якомога швидше псевдотворів найбагатшого серед митців Демієна Герста, поки вони ще мають ринковий попит, бо маркером завершення доби фейкового артизму є шалений попит на тіньовий ринок викрадених шедеврів. Для українських митців це теж сигнал знаходити нові артнаративи, починати серйозно опановувати кордоцентричну когерентність трансцендентної алетеї, очищуючи колективну свідомість від наслідків розпаду минулих парадигм, візуалізувати й відчувати турбулентність не стільки хаосом, скільки початком порядку нової реальності в сутнісній еманації філософії серця в творчість і життя (так в синергії працює бойовий гопак характерників, взаємодіючі з енергіями усіх стихій), й розкривати глибини колективного серця людства в гармонії з Космічним Еросом давніх доктрин, впевнено будуючи майбутнє вже зараз, не довіряючи неолібералізму, що лише системно «підривав державні інституції та послаблював основи колективного благополуччя» (Генрі А. Жиру, MacPherson Institute, Ontario, Canada). Сьогодні таку незалежну позицію американо-канадського професора культурології почала розуміти молода генерація його підопічних — критичних аналітиків, які теж закликають західний світ опиратися спокусам неолібералізму, зокрема трампізму, що мутує в авторитаризм, бо: «Оповитий привабливою мовою свободи, він перетворює ринкові принципи на домінуюче кредо, наполягаючи на тому, що кожен аспект життя відповідає імперативам прибутку та економічної ефективності. Але насправді неолібералізм консолідує багатство в руках фінансової еліти, прославляє безжальний індивідуалізм, сприяє вражаючим показникам нерівності, увічнює системну несправедливість, як от расизм і мілітаризм, все комерціалізує, не залишаючи нічого священного чи недоторканного. Неолібералізм діє як невпинний двигун капіталістичного накопичення, рушійний ненаситним прагненням до неконтрольованого зростання і безжальної концентрації багатства та влади в руках правлячої еліти. <…> У міру того, як неолібералізм перетворюється на авторитаризм, його механізм репресій посилюється. Інакомислення замовчується, соціальне життя мілітаризується, а ненависть нормалізується. Це підживлює фашистську політику, яка системно ліквідує демократичну підзвітність…» [35]. Чи варто ще доводити необхідність української культури в умовах турбуленції більше уваги приділяти не постмодерним кліше, а кордоцентризму як запобіжнику колапсу?

Між тим сутнісна епістема постліберальних візій нового світу стає міцніше: зараз через трагедію українського народу західні культурні інституції поступово навертаються в емпатію кордоцентричного мистецтва, що вселяє надію на подолання тотальної кризи суспільства постправди. Наприклад, на початку червня 2025 року Міністерство культури та стратегічних комунікацій України повідомило про прийдешні прем'єри опери українського композитора Максима Коломійця «Мати Херсона», за співпраці американського драматурга Джорджа Бранта і польської режисерки Барбари Висоцької, де йдеться про взяті із життя тяжкі випробовування українських жінок, які наважилися перетинати лінію фронту задля визволення й повернення депортованих окупантами їхніх дітей, запертих у фільтраційних таборах рашистів. Світову прем'єру запланували на 2026 рік у Польській національній опері у Варшаві, а протягом наступних двох років оперу показуватимуть в Метрополітен-опера (Нью Йорк), де головну роль виконуватимете відома оперна співачка Ерін Морлі (сопрано). Сайт міністерства також повідомляє: «Із початку повномасштабного вторгнення росії Метрополітен-опера активно підтримує Україну: зокрема, створила Ukrainian Freedom Orchestra, припинила співпрацю з артистами, які підтримують режим путіна, та регулярно проводить бла-

годійні концерти на підтримку українців»; і, як зауважив генеральний директор Метрополітен-опера Пітер Гелб: «Ми не хочемо, щоб світ забував про те, що відбувається. Це наш художній спосіб нагадати про трагедію» [36].

Світова підтримка України закордонними культурними інституціями — важлива подія не лише в плані культурно-політичному, це фактор вирівнювання колективної свідомості на оздоровчому духовому шляху цивілізаційного очищення, це початок трансформації свідомості націй; локально — це ще й активація сил роду, коли найдраматичніші сторінки історії, сприйняті очима світла і добра, дозволяють не поринути в деструкцію, не загубитися в потоці зла і ненависті, а зберігаючи суверенітет власної доброї волі, вкоріненої в етнонаціональну культурну пам'ять, залишатися незламним джерелом нового світу, де трансцендентний екстазиз творчої уяви й критичне мислення в пошуках алетеї відчувають відповідальність, будучи соціокультурним «запобіжником», що унеможливлює появу авторитаризму або ж фашизму/рашизму (тим опрацьовуючи фатальні помилки італійського футуризму столітньої давнини).

У цьому сенсі також ефективно веде роботу Міністерство закордонних справ України, яке реалізує амбітний проєкт «Резиденція Пилипа Орлика. Віднайдення історії України в архівах світу», за яким вже опрацьовано 4700 архівних справ, зокрема у Литві, Швеції, Туреччині, Болгарії, де знайдено багато підтверджень активної політичної діяльності України в європейській історії минулого, яка і тоді мужньо стояла на захисті Європи, піклуючись про свій суверенітет, про що свідчить знайдений лист українською мовою від 1582 року. Як повідомляє міністр МЗС Андрій Сибіга, він цілком задоволений і поділяє позицію вчених «Резиденції», а це: Олександр Середа, Олег Однороженко, Марія Траттнер, Наталія Дробязко, Марина Хармак, — що «Пилипа Орлика мають почути сьогодні — як і правду про історію України. Масштабна дипломатична та військова діяльність цього українського гетьмана з метою формування міжнародної коаліції та здобуття незалежності України потребує системного вивчення й висвітлення»[1].

Отже, мистецтво, будучи дзеркалом культури, чітким психоемоційним лакмусом стану суспільства, не має права «затуманюватися», хоч би які тяжкі іспити не готувала доля. Уважні аналітики помічають, як змінюється мистецтво в умовах війни, фіксуючи низку болісних внутрішніх трансформацій: від шоку і відчаю нації, через праведний гнів та, врешті, самоорганізацію з усвідомленням цивілізаційної суб'єктності, й входом у вищій стан глибинного кордоцентризму; тобто долаючи турбулентність, аби не застрягнути у липучому злі емпірії жаху і деградації, — сходило на трансцендентний рівень філософсько-емпатійного відчуття, де панує алетея позачасової уяви. (Врешті, як каже українська мисткиня Катерина Лисовенко, абстрагуючись від розсудку і покладаючись на внутрішнє відчуття civicness і сутнісну уяву: «Світ моєї мрії не завершений і не вирішений, в ньому буде місце для існування і появи недосяжного, невимовного і невідомого», «Ти набагато краще розкажеш про війну, якщо не думатимеш, як це допоможе державі та як на це будуть дивитися люди», «Навіть якщо художник чи художниця говорить очікувані державою речі, він виходить за рамки, його робота є водночас інтимною та універсальною, адже виходить із рамок ритуальності».) Тож сьогодні не менш велика відповідальність митців — задати необхідний тон подальшому розвою вищого щабля буття, куди нас спрямовує щаслива гілка еволюції майбутнього. Це означає припинення ігор в безглуздо-фінансалізований псевдо-артизм культуріндустрії доби постправди, задля повернення мистецтва до себе, як-от, скажімо, пропонує львівський митець Орест Манюк, який презентував влітку 2025 персональну виставку «Колір Europa» у Львів-

[1] Андрій Сибіга. Facebook. 24.05.2025. URL : https://surl.li/sspyew

ському історичному музеї, де, за висловом митця, вирує «мистецтво кольору, мистецтво форми, мистецтво відчуття…» [37]. Це справжнє свято почуттєвого, крізь щиросердну рефлексію не тільки на сакральну ауру рідних Карпат і Львова, але на унікально індивідуалізовані енергії європейських міст, де екстравертне буяння італійських краєвидів змінюється тихим діалогом сучасності з історією Туманного Альбіону, або романтичною мелодією Парижу...

Вочевидь глядач скучив за такою довірливою оповіддю від серця до серця. Проте цю вимогу часу першими відчули/втілили театральні й музичні види мистецтва, позаяк образотворча галузь надто загрузла в бенчмаркінгових стратегіях артбізнесу, потребуючи більше часу на осмислення кордоцентричної стратагеми із ґрунтовним очищенням постмодерних «дискурсивних забруднень»… Утім, ще на зламі міленіумів українські філософи, як-от наш колега Олексій Босенко, вже і не сподіваючись на одужання сучасного мистецтва і культури, попереджали, що стаючи «базарним, мистецтво по духу перестає бути собою»: «Виробництво капіталу споріднено простому відтворенню смерті. Все несе на собі наліт “хрематистики” — мистецтва робити гроші, про що знав уже Аристотель... Уява теж підпорядкована загальному психозу і в сучасному відчуженому світі механічно замінює відсутній універсальний дух... Обмежений споживанням, умовою, річчю, формою, вільний час перетворюється з простору людського розвитку на арену самодурства, а не на простори свободи»; і хоча «мистецтво, щоб виправдати витрати та вижити, змушено грати в ці ігри, стаючи місцем втілення капіталу, а не живим життям почуттів, слідуючи моді та виконуючи роль знаку все тієї ж вартості, як символу панування та марної трати, настільки точно описаними та виправданими сучасними культуртрегерами», все ж тепер мистецтво поступово налаштовується не жадати «породжувати “виродків уяви” (Д. Юм)», обираючи притаманну йому «суб’єктивну необхідність як навичку чуттєвої достовірності свободи» [24, с. 454, 455, 457]. І цей намір маємо ширити.

Зміцненню трансцендентної свободи мистецтва також сприяє активна міжнародна виставкова діяльність українських музеїв. Наприклад, Музей Богдана та Варвари Ханенків із 21 червня до 28 вересня 2025 року експонував 14 шедеврів власної колекції європейського живопису в Музеї Абрагама Бредіуса в Нідерландах на виставці «Old Masters from Kyiv in The Hague» [38]. Виставку, на який також експонувались 12 шедеврів з Bredius Museum (в тому числі портрет «Чоловіка у східному вбранні» кола Рембрандта, що зображений на плакаті), готувала велика міжнародна команда інституцій: Нідерландський інститут історії мистецтв (RKD, Гаага), Міністерство освіти, культури та науки Королівства Нідерланди, Міністерство культури та стратегічних комунікацій Республіки Україна, за участі Київської міської ради, Департаменту культури Виконавчого комітету Київської міської ради, Фонду підтримки музею Bredius, Rabobank, Фонду Zabawas, Художнього фонду Ернста фон Сіменса, Kortmann Art Packers & Shippers, Фонду Хендріка Мюллера та лікарні Святого Миколая. Як зазначив куратор Bredius Museum Віллем Ян Ґоорґстедер, представлені портрети, натюрморти, пейзажі, картини історичного жанру доводять, що «Абрагам Бредіус та Богдан і Варвара Ханенки поділяли пристрасть до одного і того ж європейського мистецтва. Через два роки після їхньої зустрічі в Києві, 1899 року, в Гаазі відбулася перша міжнародна мирна конференція. І тепер, понад 125 років потому, ми можемо показати ці чудові картини з країни, що охоплена війною, у місті Миру та Справедливості» [38]. Висвітлюючи цю подію в соціальних мережах, директорка Музею Ханенків Юлія Ваганова також підкреслила: «Наша співпраця з Музеєм Бредіуса — це природне продовження історії культурних зв’язків між нашими країнами та великими меценатами, які заклали основи своїх колекцій наприкінці XIX століття. В умовах війни ця виставка набуває особливого значення: вона показує, що співпраця, діалог і збереження культурної спадщини допомагають нам вистояти й будувати мости між мину-

лим і сьогоденням. Ми щиро вдячні нашим нідерландським партнерам за довіру і спільну віру в силу культури»[1]. Тож, зберігаючи віру в силу культури, трансформуємося сутнісно, долаючи гістерезис і розбудовуючи новий історичний цикл щасливої реальності.

Висновки. В час найпотужнішого виру світової турбуленції Україна виборює суверенітет, обстоюючи європейські демократичні цінності у війні з рашизмом, та вирішуючи складні завдання, пов'язані зі збереженням культурної спадщини, осмисленням національної ідентичності важливим елементом суспільного урядування і безпеки, що стимулює ре-активацію традиції кордоцентричного культуротворення сутнісним формо-виявом історико-культурної суб'єктності нації. Особливість сучасної ситуації в тому, що креативні діячи (вітчизняні, західні, *European Alternatives* зокрема) чіткіше розуміють деструктивність глобалізованого арт-бенчмаркінгу, роблячи свідомий вибір не на користь застарілих постмодерних дискурсів суспільства споживання, а на користь духово-ресурсної епістеми майбутнього; при цьому вбачаючи когерентність художньої галузі політичним обставинам, науковці й митці прагнуть бути вільними від заполітизованості, яку нав'язує неоліберералізм й бізнес-стратегії хрематистики. І хоча рекламний дизайн та агітаційно-політична пропаганда мають право на власне художнє життя, але не вони є головною надметою той культурно-мистецької діяльності, що визначає цивілізаційний розвиток західноєвропейських націй в абсолютній свободі трансцендентної поза-часовості. Війна змушує усвідомлювати апорію естетики духу і меркантильної розсудливості, через те митці інтуїтивно почали здвигати увагу арт-вислову з патернів консюмеризму і contemporary-реплік панєвропейського мейнстріму в бік кордоцентричної глибинної емпатії почуттєвого. Це дозволяє «бачити далі, ніж сьогоднішні новини» (канцлер Фрідріх Мерц), коли supranational paradigm об'єднує європейців навколо екзистенційних ідеалів повноцінної демократії, коли суверенітет різних культурних ідентичностей при взаємоповазі один до одного в процесі міжнародних взаємин, надає кожній нації можливість рівноправного співтворення (co-creation) культури майбутнього, залишаючи в минулому обмежену неоліберальну парадигму конкурентоспроможності. Саме кордоцентричну культуротворчу стратагему, перевірену етнонаціональним досвідом в тяжких історичних битвах за цивілізаційну суб'єктність, пропонує Україна західноєвропейським партнерам в якості ефективного долання тотальної кризи, кризи демократії і колапсуючої постмодерної арт-епістеми передусім.

[1] Музей Ханенків. The Khanenko Museum. 16.06.2025. URL : https://surl.li/nrstui

 ISSN 2309–7752

Ілюстрації



Іл. 1. Ікона «Божа Матір з немовлям». 2025. Соня Атлантова, Герман і Олександр Клименки.
Проєкт «Ікони на ящиках з-під набоїв». Ватикан. Рим.



Іл. 2. (2-а, 2-б, 2-в) Експозиція Богородичного циклу ікон Еміли Міллер
на виставці в Національному музеї Равенни (Італія),
що виконані на дошках з-під боєприпасів, вивезених з України.
Дошка, смальта, золото. 2023 рік.



Іл. 3. Емілі Міллер. «Дерево життя із золотим серцем»
Мозаїка за зразком народної вишивки XIX ст. 2018 рік. Матеріал: венеціанське скло, сусальне золото.



Іл. 4. 78-й Канський кінофестиваль. Шон Пенн, Боно та Культурна сила ЗСУ. 2025.

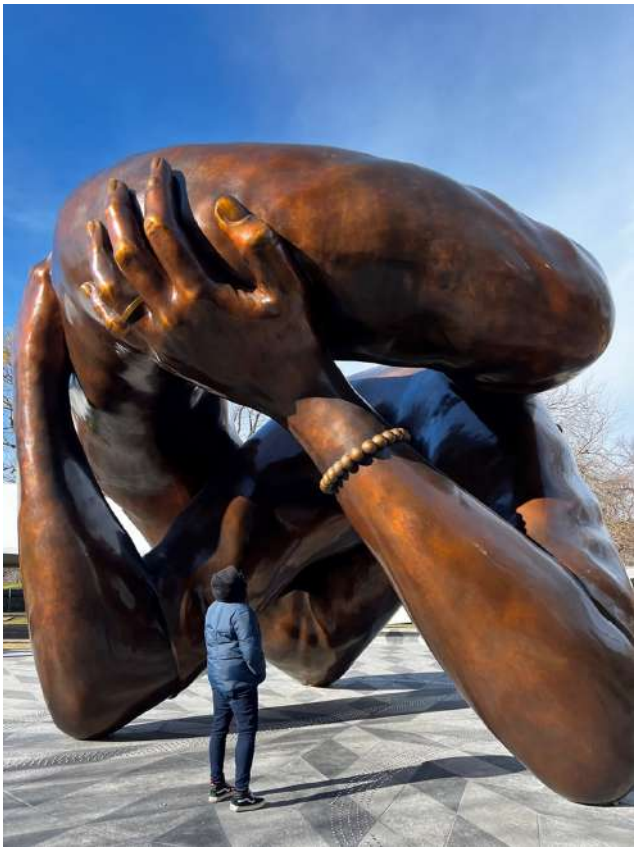


Іл. 5. Прем'єра вистави «Медея». Реж. Оксана Дмітрієва. Івано-Франківський драматичний театр.
26 березня 2025. У головній ролі актриса Надія Левченко.

 ISSN 2309–7752



Іл. 5-а. Вистава «Медея».
Артистка Лілія Абрам'юк в ролі однієї із солісток хору коринфських жінок,
із символом «кардіомахії».



Іл. 6. Hank Willis Thomas. «The Embrace/Обійми». Бронза, 2023.
Пам'ятник на честь Мартіна Лютера-Кінга молодшого та його дружини,
письменниці Коретти Скотт Кінг. Бостон. Массачусетс.



Іл. 6-а. Hank Willis Thomas. «The Embrace/Обійми».



Іл. 7. Презентація мюзиклу «Тигролови», за романом Івана Багряного,
у студії Open Jar на Бродвеї, 29 травня 2025. Нью-Йорк.
Музичний супровід: український піаніст Руслан Рамазанов.
Автори проєкту: Кирило Бескоровайний, Антон Гуманюк, Богдан Решетілов (лібрето, музика);
режисерка читання Ліза Раффертi;
художник-постановник: народний артист України Олександр Білозуб.



Іл. 8. Катерина Лисовенко. Мурал «Paint Anyway»,
або «Безсоромна земля не залишається мертвою надто довго».
Kunsthaus Graz, Österreich. 2022. Фото К. Лисовенко.



Іл. 9. Mary Miss. Greenwood Pond. Double Site. Des Moines Art Center in Iowa (DMAC). 1994.



Іл. 10. Орест Манюк. Пам'ять гір. 2013. Пол., олія.



Іл. 10-а. Орест Манюк. Під Говерлою. 2014. Пол., олія.



Іл. 10-б. Орест Манюк. Лондон 2014. Пол., олія.

 ISSN 2309–7752



Іл. 11. Собор Софії Київської після масованої атаки Росії 10 червня 2025 року.



Іл. 12. Плакат до виставки «Старі майстри з Києва в Гаазі».
Музей Богдана і Варвари Ханенків у музеї Абрагама Бредіуса. 2025. Нідерланди.

Література

1. Greenspan A. The age of turbulence: adventures in a new world. New York : Penguin Group, 2007.

2. Бригадир С. Культурні сили з'явилися на червоній доріжці Каннського фестивалю. *ТСН*. 17.05.2025. URL: https://tsn.ua/glamur/kulturni-syly-ziavylysia-na-chervoniy-doriztsi-kannskoho-festyvaliu-2830373.html (дата звернення: 04.07.2025).

3. Hourani L. Hiding in plain sight — how Russia's cultural centers continue to operate in US, Europe despite espionage claims. *The Kyiv Independent*. 04.06.2025. URL : https://kyivindependent.com/cultural-diplomacy-or-cover-for-espionage-why-russian-cultural-centers-remain-open-across-the-globe/ (date of access: 10.07.2025).

4. Вибухова хвиля пошкодила Софійський собор, а в Одесі ворог вдарив по кіностудії. *Офіційний веб-сайт Міністерства культури та стратегічних комунікацій України.* 11.06.2025. URL : https://mincult.gov.ua/gallery/vybuhova-hvylya-poshkodyla-sofijskyj-sobor-a-v-odesi-vorog-vdaryv-po-kinostudiyi/ (дата звернення: 10.07.2025).

5. Дашкевич Я. Як Московія привласнила історію Київської Русі .*Універсум.* 2011. URL : https://universum.lviv.ua/journal/2011/6/dashk.htm (дата звернення: 10.07.2025).

6. Протас М. Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи. Київ : ІПСМ НАМ України, 2020. DOI : https://doi.org/10.31500/978-617-640-529-0

7. Сидор О. Блаженніший Йосиф і мистецтво. Рим : Видання Українського Католицького Університету Св. Климента Папи, 1994. Т. 86. 101 с.

8. Toucido I. A. Embarking on a Democratic Odyssey: Shaping the Future of Europe Together. *European Alternatives Journal*. 15.04.2025. URL : https://euroalter.com/journal/embarking-on-a-democratic-odyssey-shaping-the-future-of-europe-together/ (date of access: 10.07.2025).

9. Nöstlinger N. EU must assert independence with arms spending and Ukraine accession, says von der Leyen. *Politico.* 29.05.2025. URL : https://www.politico.eu/article/building-independent-europe-defense-spending-ukraine-accession-ursula-von-der-leyen/ (date of access: 04.07.2025).

10. Balibar É. Socialism and Democracy Are Intrinsically Related Ideas: An Interview by V. M. Ribeiro and A. P. Mendes. *Jacobin.* 12.03.2023. URL : https://jacobin.com/2023/12/etienne-balibar-socialism-liberty-equality-democracy-theory-marx (date of access: 04.07.2025).

11. Balibar É. How can the aporia of the "European people" be resolved? *Radical Philosophy.* 2013. № 181. P. 13–17. URL : https://www.radicalphilosophy.com/article/how-can-the-aporia-of-the-european-people-be-resolved (date of access: 01.07.2025).

12. Room to Bloom, a feminist platform for ecological and postcolonial narratives of Europe. URL: https://www.roomtobloom.eu/about/ (date of access: 10.07.2025).

13. Perekhoda H. The war in Ukraine. *European Alternatives Journal*. 2023. Is. 1. P. 15–18. URL : https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/06/European-Alternatives-Journal-Issue-1.pdf (date of access: 04.07.2025).

14. Kuhner J. Will Russia-Ukraine be Europe's next war. *The Washington Times*. 12.10.2008. URL : https://www.washingtontimes.com/news/2008/oct/12/europes-next-war/ (date of access: 03.07.2025).

15. Cooper L. Kyiv: hope in the darkness. *European Alternatives Journal*. 2023. Is. 2. P. 22–26. URL : https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/08/EAJ_N2.pdf (date of access: 05.07.2025).

16. Cooper L. Ukraine is quietly abandoning neoliberalism. *IPS*. 31.01.2024. URL : https://www.ips-journal.eu/topics/economy-and-ecology/ukraine-is-quietly-abandoning-neoliberalism-7282/ (date of access: 04.07.2025).

17. Madra B. Crises & Culture: the impact of global instability on contemporary art production. *European Alternatives Journal*. 2023. Is. 1. P. 52–56. URL : https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/06/European-Alternatives-Journal-Issue-1.pdf (date of access: 11.07.2025).

18. Querol R. de. Zygmunt Bauman: "Social media are a trap". *EL PAÍS*. 25.01.2016. URL : https://english.elpais.com/elpais/2016/01/19/inenglish/1453208692_424660.html (date of access: 09.07.2025).

19. Brandon C. Abstract Expressionism and the Global Impact of the Venice Biennale in the 1950s. *Tate Research Publication*. 2018. URL : https://www.tate.org.uk/research/in-focus/cathedral/venice-global-impact (date of access: 10.07.2025).

20. Guzzetti F. 1963, "An Exhuming Job:" Medardo Rosso, Margaret Scolari Barr, and the MoMA Exhibition. *Italian Modern Art*. 2021. Issue 6. URL : https://flore.unifi.it/retrieve/cfe82d0f-dbb5-4318-8171-517d59a61b34/2021_Medardo%20Rosso_Italian%20Modern%20Art_compressed.pdf (date of access: 06.07.2025).

21. Saunders F. S. The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters. New York : The New Press, 2013.

22. Возняк В. С. Метафизика рассудка и разума. Опыт несистематической самокритики. Киев : Самватас, 1994. 340 с.

23. Hamid R. Post-Globalisation Shifting Paradigms and Avante-Garde Gambits. *Academia*. 2017. URL : https://www.academia.edu/35624471/Post_Globalisation_Shifting_Paradigms_and_Avante_Garde_Gambits_pdf (date of access: 01.07.2025).

24. Босенко А. Случайная свобода искусства. Киев : Химджест, 2009. 584 с. URL : https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Bosenko-SLUCHAINAYA_SVOBODA_ISKUSSTVA.pdf (дата обращения: 01.07.2025).

25. Фішер Е. Дивергенція майбутнього. *Zbruč*. 09.11.2017. URL : https://zbruc.eu/node/73203 (дата звернення: 06.07.2025).

26. Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. Киев : Философия и культура, 2008. 214 с.

27. Stupples P. Art and Money. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

28. Шерех Ю. Третя сторожа: література, мистецтво, ідеології. Балтимор; Торонто : Смолоскип, 1991. 455 с.

29. Медея. *Івано-Франківський національний драматичний театр*. URL : https://www.dramteatr.if.ua/show/medeya/ (дата звернення: 10.07.2025).

30. Грабченко Н. Прем'єра «Тигроловів». *Суспільне Культура*. 05.06.2023. URL : https://suspilne.media/culture/497650-premera-tigroloviv-pro-muzikl-za-motivami-tvoru-ivana-bagranogo-govorat-oleksandr-bilozub-ta-kirilo-bezkorovajnij/ (дата звернення: 10.07.2025).

31. Smith T. Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalisation. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds.* Cambridge, Mass. : MIT Press, 2013.

32. Taylor M. C. Financialisation of Art. *Capitalism and Society*. 2011. Vol. 6, № 2. URL : https://ssrn.com/abstract=2208046 (date of access: 11.07.2025).

33. Tsioulcas A. New MLK statue in Boston. *NPR Culture*. 17.01.2023. URL : https://www.npr.org/2023/01/17/1149491284/martin-luther-king-mlk-statue-boston-consternation-laughs-reaction-coretta (date of access: 12.07.2025).

34. Schrader A. Mary Miss Installation at Des Moines Art Center Set for Removal. *Artnet News*. 14.01.2025. URL : https://news.artnet.com/art-world/mary-miss-greenwood-installation-des-moines-settlement-2597948 (date of access: 12.07.2025).

35. Giroux H. A. Higher Education Must Champion Democracy. *European Alternatives Journal.* 2025. Is. 9. P. 18–23. URL : https://euroalter.com/wp-content/uploads/2025/03/EAJ9_Digital-1.pdf (date of access: 11.07.2025).

36. МКСК. Метрополітен-опера представила перший уривок з опери. *Офіційний вебсайт Міністерства культури та стратегічних комунікацій України.* 03.06.2025. URL : https://mcsc.gov.ua/news/metropoliten-opera-predstavyla-pershyj-uryvok-z-opery-pro-deportovanyh-ukrayinskyh-ditej/ (дата звернення: 10.07.2025).

37. Orest Maniuk Art Gallery. URL : http://maniuk.lviv.ua/galereya (date of access: 10.07.2025).

38. Old Masters from Kyiv in The Hague. *Museum Bredius*. 2025. URL : https://museumbredius.nl/en/exhibitions/ (date of access: 10.07.2025).

References

1. Greenspan, A. (2007). *The age of turbulence: adventures in a new world*. New York: Penguin Group.

2. Brigadyr, S. (2025, May 17). Kulturni syly ziavylysia na chervonii dorizhtsi Kannskoho festyvaliu [Cultural Forces Appeared on the Red Carpet of the Cannes Festival]. *TSN*. https://tsn.ua/glamur/kulturni-syly-ziavylysia-na-chervoniy-doriztsi-kannskoho-festyvaliu-2830373.html [in Ukrainian].

3. Hourani, L. (2025, June 4). Hiding in plain sight — how Russia's cultural centers continue to operate in US, Europe despite espionage claims. *The Kyiv Independent.* https://kyivindependent.com/cultural-diplomacy-or-cover-for-espionage-why-russian-cultural-centers-remain-open-across-the-globe/

4. VybuKhova khvylia poshkodyla Sofiiskyi sobor, a v Odesi voroh vdaryv po kinostudii [Russia continues its war against Ukrainian culture: Sofia Kyivska and Odesa Film Studio suffered]. (2025, June 10). *Official website of the Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine*. https://mcsc.gov.ua/news/rosiya-prodovzhuye-vijnu-proty-ukrayinskoyi-kultury-postrazhdaly-sofiya-kyyivska-ta-odeska-kinostudiya/ [in Ukrainian].

5. Dashkevych, Ya. (2011) Yak Moskoviia pryvlasnyla istoriiu Kyivskoi Rusi. [How Muscovy Appropriated the History of Kyivan Rus']. *Universum*. https://universum.lviv.ua/journal/2011/6/dashk.htm [in Ukrainian].

6. Protas. M. (2020). *Mystetstvo postkultury: tendentsii, ryzyky, perspektyvy*. [Art of Post-Culture: Trends, Risks, and Prospects]. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy. https://doi.org/10.31500/978-617-640-529-0 [in Ukrainian].

7. Sydor, O. F. (1994) *Blazhennishyi Yosyf i mystetstvo* [His Beatitude Yosyf and Art]. Rome: Universitatis Catholicae Ucrainorum. Vol. 86 [in Ukrainian].

8. Toucido, I. A. (2025, April 15). Embarking on a Democratic Odyssey: Shaping the Future of Europe Together. *European Alternatives Journal*. https://euroalter.com/journal/embarking-on-a-democratic-odyssey-shaping-the-future-of-europe-together/

9. Nöstlinger, N. (2025, May 29). EU must assert independence with arms spending and Ukraine accession, says von der Leyen. *POLITICO*. https://www.politico.eu/article/building-independent-europe-defense-spending-ukraine-accession-ursula-von-der-leyen/

10. Balibar, É. (2023, March 12). Étienne Balibar: Socialism and Democracy Are Intrinsically Related Ideas. An Interview by Viviane Magno Ribeiro and Alexandre Pinto Mendes. *Jacobin*. https://jacobin.com/2023/12/etienne-balibar-socialism-liberty-equality-democracy-theory-marx

11. Balibar, É. (2013, September/October). How can the aporia of the "European people" be resolved? Trans. Shane Lillis. *Radical Philosophy*, *181,* 13–17. https://www.radicalphilosophy.com/article/how-can-the-aporia-of-the-european-people-be-resolved

12. Room to Bloom, a feminist platform for ecological and postcolonial narratives of Europe. https://www.roomtobloom.eu/about/

13. Perekhoda, H. (2023). The war in Ukraine. *European Alternatives Journal, 1,* 15–18. https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/06/European-Alternatives-Journal-Issue-1.pdf

14. Kuhner, J. (2008, October 12). Will Russia-Ukraine be Europe's next war. *The Washington Times.* https://www.washingtontimes.com/news/2008/oct/12/europes-next-war/

15. Cooper, L. (2023). Kyiv: hope in the darkness. Luke Cooper reports on networks of civicness from the frontline of Ukraine's resistance. *European Alternatives Journal*. Is. 2. P. 22–26. https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/08/EAJ_N2.pdf

16. Cooper, L. (2024, January 31). Ukraine is quietly abandoning neoliberalism. Kyiv's need for self-defence has pushed the country towards the most far-reaching expansion of the state's economic role since independence. *IPS*. https://www.ips-journal.eu/topics/economy-and-ecology/ukraine-is-quietly-abandoning-neoliberalism-7282/

17. Madra, B. (2023). Crises & Culture: the impact of global instability on contemporary art production. *European Alternatives Journal, 1,* 52–56. https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/06/European-Alternatives-Journal-Issue-1.pdf

18. De Querol, R. (2016, January 25). Zygmunt Bauman: "Social media are a trap". The Polish-born sociologist is skeptical about the possibilities for political change. *EL PAÍS*. https://english.elpais.com/elpais/2016/01/19/inenglish/1453208692_424660.html

19. Brandon, C. (2018). Abstract Expressionism and the Global Impact of the Venice Biennale in the 1950s. *"Cathedral" 1950 by Norman Lewis*. Tate Research Publication. https://www.tate.org.uk/research/in-focus/cathedral/venice-global-impact

20. Guzzetti, F. (2021, December 2021). 1963, "An Exhuming Job:" Medardo Rosso, Margaret Scolari Barr, and the MoMA Exhibition. *Italian Modern Ar, 6*. https://flore.unifi.it/retrieve/cfe82d0f-dbb5-4318-8171-517d59a61b34/2021_Medardo%20Rosso_Italian%20Modern%20Art_compressed.pdf

21. Saunders, F. S. (2013). *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters.* New York: The New Press.

22. Voznyak, V. S. (1994). *Metafizika rassudka i razuma. Opit nesistematicheskoi samokritiki* [Metaphysics of Reason and Intellect: An Experiment in Unsystematic Self-Criticism]. Kiev: «Samvatos» [in Russian].

23. Hamid, R. (2017). Post-Globalisation Shifting Paradigms and Avante-Garde Gambits. *Academia.* https://www.academia.edu/35624471/Post_Globalisation_Shifting_Paradigms_and_Avante_Garde_Gambits_pdf?email_work_card=title

24. Bosenko, A. (2009). *Sluchainaya svoboda iskusstva* [Accidental freedom of art] / Inst. problem sovr. iskusstva Akad. iskusstv Ukraini. Kiev : Khimdzhest [in Russian].

25. Fischer, H. (2017, November 9). *Dyverhentsiia maibutnoho* [The divergence of the future]. *Zbruc*. https://zbruc.eu/node/73203

26. Kanarsky, A. S. (2008). *Dialektika esteticheskogo protsessa* [Dialectics of the aesthetic process]. Kyiv: Philosophy and Culture [in Russian].

27. Stupples, P. (2015). *Art and Money* [1 ed.]. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing Lady Stephenson Library.

28. Šerech, Y. (1991). *Tretia storozha: literatura, mystetstvo, ideolohii* [The Third Vigil. Literature. Arts. Ideologies]. Baltimore, Toronto: Published by V. Symonenko Ukrainian Independent Publishers Smoloskyp [in Ukrainian].

29. Ivano-Frankivsk National Drama Theater. (2025) Medea. https://www.dramteatr.if.ua/show/medeya/#:~:text=Прем'єра%20–%2026%20 [in Ukrainian].

30. Hrabchenko, N. (2023, June 5). Premiera "Tyhroloviv": pro miuzykl za motyvamy tvoru Ivana Bahrianoho hovoriat Oleksandr Bilozub ta Kyrylo Bezkorovainyi. [Premiere of The Tiger Hunters: Oleksandr Bilozub and Kyrylo Bezkorovainyi on the Musical Based on the Work of Ivan Bahrianyi]. *Suspilne Kultura*. https://suspilne.media/culture/497650-premera-tigroloviv-pro-

muzikl-za-motivami-tvoru-ivana-bagranogo-govorat-oleksandr-bilozub-ta-kirilo-bezkorovajnij/ [in Ukrainian].

31. Smith, T. (2013). Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalisaton. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, eds Hans Belting, Andrea Buddensieg and Peter Weibel. Cambridge, Mass.: MIT Press for SKM, Karlsruhe.

32. Taylor, M. C. (2011). Financialisation of Art. *Capitalism and Society*, *6* (2). Article 3. https://ssrn.com/abstract=2208046

33. Tsioulcas, A. (2023, January 17). New MLK statue in Boston is greeted with a mix of open arms, consternation and laughs. *NPR Culture.* https://www.npr.org/2023/01/17/1149491284/martin-luther-king-mlk-statue-boston-consternation-laughs-reaction-coretta

34. Schrader, A (2025, January 14). Mary Miss Installation at Des Moines Art Center Set for Removal Following Legal Battle. *Artnet News*. https://news.artnet.com/art-world/mary-miss-greenwood-installation-des-moines-settlement-2597948

35. Giroux, H. A. (2025). Higher Education Must Champion Democracy, Not Surrender to Fascism. *European Alternatives Journal*, *9*, 18–23. https://euroalter.com/wp-content/uploads/2025/03/EAJ9_Digital-1.pdf

36. MKSC. (2025, June 3). Metropoliten-opera predstavyla pershyi uryvok z opery pro deportovanykh ukrainskykh ditei [Metropolitan Opera presented the first excerpt from the opera about deported Ukrainian children]. *Official website of the Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine*. https://mcsc.gov.ua/news/metropoliten-opera-predstavyla-pershyj-uryvok-z-opery-pro-deportovanyh-ukrayinskyh-ditej/ [in Ukrainian].

37. Orest Maniuk Art Gallery. http://maniuk.lviv.ua/galereya [in Ukrainian].

38. Old Masters from Kyiv in The Hague. The Khanenko Museum at Museum Bredius (2025). *Museum Bredius*. https://surl.li/yvshoo

Maryna Protas

THE AGE OF TURBULENCE AND GLOBAL CHALLENGES IN THE OPTICS OF UKRAINIAN CULTURE

Abstract. The article examines the creative position of Ukrainian culture in the turbulent flow of global challenges to the world of democracy. Attention is focused on the invective present in the research carried out by supporters of the European Alternative movement, who expose the shortcomings of EU management and, supporting the reasoned criticism of independent experts (philosophers, historians, art historians, sociologists, cultural studies), accuse the servile policy of neoliberalism of deliberately lobbying for the business interests of globalized capital. At the same time, the article focuses on a number of misconceptions of those Western scholars and art curators who, being critical of the consumer paradigm of our time, are unconsciously influenced by the militant hypnotism of the cultural industry, ignoring the destructive consequences of postmodern aesthetics, which, according to Ukrainian scholars, is the soft power of glamorizing, through which the collective consciousness of Western nations, losing its unique cultural identity, is kept in the zone of influence of a massive ideology that undermines the basic principles of democracy from within, prolongs the crisis and distorts the understanding of freedom, the art episteme of chrematistics, above all.

Keywords: Ukrainian culture, national identity, supranational paradigm, democratic crisis, gaslighting, European integration, European Alternative

Стаття надійшла до редакції 11.08.2025.
Стаття прийнята до друку 28.09.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.

© Марина Протас 2025

ISSN 2309–7752

МИСТЕЦТВО В КООРДИНАТАХ ВТРАТИ І ПРИСУТНОСТІ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД ВІЙНИ ТА ВИМУШЕНОЇ МОБІЛЬНОСТІ

ART IN THE COORDINATES OF LOSS AND PRESENCE: THE UKRAINIAN EXPERIENCE OF WAR AND FORCED MOBILITY

УДК 7.01:316.75:355.01(477)
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358624

Любов Дрофань
Кандидат філологічних наук, с.н.с.,
провідний науковий співробітник
відділу культурних стратегій,
ініціатив і технологій
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: lubavadrof@ukr.net

Lubov Drofan
PhD in Philology, Senior Researcher,
Leading Researcher of the Department
of Cultural Strategies,
Initiatives and Technologies
Moden Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-1990-1752

Анотація. У статті проаналізовано, як в умовах повномасштабної російсько-української війни відбувається трансформація культурних практик. На основі аналізу індивідуальних творчо-естетичних стратегій українських мисткинь розкрито, як мистецтво стає формою культурного спротиву, засобом збереження ідентичності та інструментом соціокультурної адаптації. Розглянуто такі стратегії мистецької діяльності: арттерапевтичні та освітні практики у контексті вимушеної міграції (на прикладі діяльності Ірини Хоменко у Польщі), мистецтво як форма культурної дипломатії та внутрішнього відновлення (на прикладі творчості Ірини Медведовської в Італії), а також художня резистентність в середовищі митців, що сьогодні працюють в Україні (на прикладі багатогранної діяльності Валентини Давиденко). Показано, що вимушена мобільність сприяє інтеграції українських митців у міжнародний культурний простір і водночас актуалізує проблему збереження національної культурної пам'яті. Обґрунтовано, що сучасні мистецькі практики поєднують рефлексію травматичного досвіду з творенням нових смислів, виступаючи одночасно і реакцією на війну, й активним чинником формування культурного майбутнього.

Ключові слова: мистецтво під час війни, українські митці, вимушена еміграція, збереження генетичної пам'яті, внутрішній культурний спротив, арттерапія, Ірина Хоменко, Ірина Медведовська, Валентина Давиденко.

Постановка проблеми: Сучасні підходи до діяльності митців під час війни дають змогу розглядати культуру у широкому значенні як естетичну й етичну категорію, коли мистецтво оприявнює появу нових візуальних кодів, коли травма, героїка, руїна входять у свідомість як невідворотна реальність. *Мета статті* — на конкретних прикладах, беручи до уваги інституційний та неінституційний вимір культурного процесу, з'ясувати можливості мистецтва стати інструментом не лише комунікації, а й мобілізації суспільства в екзистенційній битві.

Виклад основного матеріалу. За трагічних умов війни українське суспільство вкотре набуває драматичного досвіду. Соціальний і культурний злам радикально змінив уявлення про естетичну функцію мистецтва. Насамперед актуальними стають питання щодо осмис-

лення ролі «культурного фронту», збереження національної ідентичності та механізми формування колективної історичної пам'яті.

Одним із наслідків будь-якої війни є вимушена міграція митців. Це саме з українськими митцями відбувалося і в XIX і в XX століттях, це саме відбувається, на жаль, і зараз. Україна невідворотно втрачає творчий потенціал, збагачуючи світ своїми обдарованими особистостями. Осмислюючи трагіку глобального контексту, намагаємося віднайти позитив в інтегративному механізмі.

Означимо кілька моментів. Повномасштабна війна в Україні стала поштовхом до вимушеної міграції значної кількості громадян, серед яких були й представники творчих професій. Опинившись за кордоном, українські митці поступово інтегруються у зарубіжний мистецький процес, віднаходять власну нішеву культурницьку програму. Вони реалізовують публічні проєкти, організовують виставки, артдискусії й резиденцій, отже доносять національні традиції та досвід війни міжнародній спільноті, здійснюють культурну дипломатію, — виконують роль культурних амбасадорів у створенні нового іміджу України.

Стратегія 1.
Арттерапія та художня освіта
як інструменти соціокультурної адаптації українських біженців у Польщі
(на прикладі діяльності мистецької студії Ірини Хоменко у Варшаві)

Початковий етап адаптації та формування професійної стратегії. Ми зустрічаємося з Іриною Хоменко у її варшавській школі живопису, створеній для українських біженців, і ведемо розповідь про те, як усе починалося. Її історія є яскравим прикладом того, як українці у непростих умовах не лише змогли вистояти, а й зберегти свою індивідуальність, розширити простір для творення мистецтва. Дослідження факторів, що впливають на мистецьку практику людей, які через вимушену міграцію опинилися у Європі й змогли інтегруватися, тільки починаються у науковому полі й є перспективними [1]. Переїзд Ірини Хоменко разом із родиною, батьками й маленьким сином, супроводжувався періодом психологічної дезорієнтації, невизначеності та очікування швидкого завершення воєнних дій. Упродовж перших місяців перебування домінував стан емоційної нестабільності, що поєднувався з активним пошуком можливостей працевлаштування. Здобувши раніше художню та психолого-педагогічну освіту, Ірина мала можливість звернутися до сфери арттерапії як перспективного напряму діяльності. Водночас бар'єрами інтеграції на польський ринок праці стало на перших етапах недостатнє знання мови. Це спричинило переорієнтацію на проєктну діяльність і грантову підтримку як альтернативний шлях професійної реалізації.

Грантова діяльність як механізм професійної реалізації. Першим успішним кроком стало отримання міні-гранту в одному з культурних осередків Варшави в районі Охота. Проєкт був спрямований на організацію арттерапевтичних занять для українських біженців — дітей і дорослих. Попри обмежене фінансування, ця ініціатива стала для Ірини та її однодумців важливим етапом самопрезентації як художників, педагогів і арттерапевтів. Формування спільноти відбувалося також через цифрові комунікаційні платформи: створення тематичної онлайн-групи дало змогу залучити широку аудиторію та організувати стабільний потік учасників. Попит на заняття навіть значно перевищував можливості проєкту, що засвідчило актуальність і соціальну значущість ініціативи.

Подальший розвиток забезпечила співпраця з громадськими організаціями, які не лише фінансували діяльність, а й сприяли наданню приміщень для занять. У цей період арттерапевтичні практики здійснювалися на безкоштовній основі, що було принципово важливим для вразливих категорій біженців. Який досвід при цьому здобула Ірина?

Арттерапія як інструмент психологічної стабілізації. Арттерапевтична діяльність показала високу ефективність у роботі з травматичним досвідом війни та біженства [2]. За-

няття сприяли емоційному розвантаженню, формуванню відчуття безпеки та соціальної включеності. Особливу увагу приділяли роботі з дітьми, які часто демонстрували замкненість, тривожність і труднощі в комунікації. Систематичне спостереження та фіксація психологічного стану учасників (зокрема через анонімні анкети) дозволили виявити позитивну динаміку: більшість відзначала поліпшення настрою, зниження рівня тривожності та формування стійкого інтересу до занять. Важливим результатом стало також відкриття творчого потенціалу у людей різного віку, включно з тими, хто раніше взагалі не мав досвіду художньої діяльності.

Інституалізація діяльності: створення фундації та школи. Усвідомлення того, що гранти рано чи пізно завершуються, підштовхнуло рішення самим створювати гранти. Після завершення перших проєктів поступово відбувся перехід від волонтерської до інституційно оформленої діяльності. Створення власної фундації уможливило системно залучати грантові ресурси та розширювати спектр діяльності. Звісно, із часом виникла необхідність у фінансовій стабілізації, що спричинило запровадження частково платної моделі навчання за умови збереження соціальної складової. Паралельно сформувалася стратегія подальшого розвитку, яка передбачає створення приватної художньої школи, організацію виїзних таборів та артрезиденцій. Особливий акцент нині робиться на збереженні доступності освіти для соціально незахищених груп через залучення грантів і благодійної підтримки.

Освітня програма та методика викладання. Ірина Хоменко як засновниця і директорка художньої школи розробила авторську трирічну програму, що поєднує класичну художню освіту з експериментальними практиками.

На першому етапі учні опановують базові жанри (пейзаж, натюрморт), основи композиції та перспективи, а також вивчають анатомію тварин і людини: «Починаємо з класики — море, пейзаж, натюрморт, потім перспектива, будова тіла». Другий рік передбачає роботу з копіюванням творів різних епох і стилів, що сприяє формуванню індивідуальних художніх уподобань. Третій етап орієнтований на самостійну творчу діяльність і реалізацію авторських проєктів. Методика навчання включає використання різноманітних технік (акрил, олійний живопис, ліпка), а також експериментальні підходи до роботи з матеріалами: «Малюємо мастихіном, пальцями, навіть ганчіркою». Значна увага приділяється практичному навчанню та розвитку індивідуального стилю. Окремим напрямом є академічний рисунок, що орієнтований на підготовку до вступу у вищі художні навчальні заклади. Учні формують портфоліо та отримують базову професійну підготовку.

Школа як простір спільноти та культурної інтеграції. Мистецька студія поступово перетворилася на простір не лише навчання, а й соціальної взаємодії. Ірина розповідає, що діти і дорослі спілкуються, дружать, товариство стає родиною; триває вивчення також польської культури й традицій, щоб дітям було легше адаптуватися у суспільстві. Водночас зберігається українська культурна ідентичність через спільний досвід і творчу діяльність. Заняття мають також елемент побутової теплоти та неформальності: «чай з корицею і апельсинами під час перерви — це теж частина атмосфери».

Перспективи розвитку та розширення діяльності. На сучасному етапі Ірина Хоменко розглядає подальший розвиток школи як багатовекторний процес. Серед ключових напрямів — створення приватної мистецької школи, організація виїзних таборів і артрезиденцій, що, пояснює Ірина, «дуже популярно в Польщі і важливо для молоді».

Таким чином, індивідуальна історія вимушеної міграції трансформується у сталу культурно-освітню практику, а мистецька школа Ірини Хоменко функціонує як мікромодель спільноти, що поєднує ознаки освітнього, терапевтичного та культурного простору.

Стратегія 2.
«Дихаю Україною»: мистецтво Ірини Медведовської
як простір культурної дипломатії та внутрішнього відновлення

Війна закинула Ірину Медведовську в Італію разом із трьома дітьми, онукою та двома песиками. Життя вмістилося в одній валізі. Десятиденна подорож у невідомість завершилася домівкою поблизу моря. Італійська земля дала прихисток і надію продовжувати жити, творити й мріяти. І тепер кожна її картина, пройнята силою натхнення, — це емоційне відображення вселенської любові, непохитної віри у праведність шляху.

Художниця, дизайнерка, ілюстраторка книжок, головний художній редактор київського видавництва «Оріон» — такі творчі іпостасі цієї дивовижної жінки, яка завжди перебуває у мистецькому пошуку. Навіть далеко від Батьківщини вона зуміла створити навколо себе українську ауру, осмислює і зберігає свою українську ідентичність та формує нову ідентичність на італійській землі, обживаючи нові символічні місця [3]. Для італійців, які досить туманно уявляли собі Україну, вона відкриває нашу історію, культуру, побут, традиції. Про неї вже пишуть у місцевій пресі — через аналіз ліній, форми й кольору її картин намагаються побачити внутрішній світ мисткині. Зазначають, що її полотна є не просто візуальними образами, а розказаними історіями, насиченими одкровенням і діалогом із природою. Світ, який створює мисткиня, межує з реальним і вигаданим, а натхнення стає провідником між повсякденністю і мистецтвом.

У мистецтві Ірина знаходить шляхи, які допомагають їй долати труднощі. Бере участь у колективних і персональних виставках. Пам'ятним став фестиваль акварелістів фонду Карло Леві. Художник і лікар Карло Леві, як ми знаємо, є автором автобіографічного роману «Христос зупинився в Еболі», перекладеному й українською мовою. Започаткували фестиваль акварелістів два відомі художники з Мілану, які проводили майстер-класи, де, зазначила Ірина, вона опанувала кілька цікавих технік. Пізніше Ірину запросили провести майстер-класи зі студентами факультету графічного дизайну Римської академії мистецтв. Вона розказувала про видавничу діяльність, про Україну, про видавництво «Оріон», де працює, і де поклала багато сил для створення іміджу цього видавництва. Показувала, як створює ілюстрації, та, як приклад, провела майстер-клас з ілюстрації до грецького міфу про Ікара і Дедала. «Через мистецтво всі ці роки, коли я перебуваю в Італії, передаю красу України. Наприклад, у школі, де я проходжу спецкурс із вивчення італійської мови, ми з нашими професорами спілкуємося на різні теми — мова, політика, культура. Ми відкриваємо для них нашу країну, вони ж залучають до культури Італії».

Водночас мистецтво виконує для Ірини Медведовської виразну терапевтичну функцію. У ситуації вимушеного переселення, культурної адаптації та постійної присутності воєнного контексту творчість стає способом впорядкування внутрішнього стану. Тематичні домінанти її робіт — природа, емоційні стани, символічні образи — свідчать про прагнення знайти рівновагу між зовнішнім хаосом і внутрішньою гармонією. Навіть коли у її полотнах з'являється тема війни, вона часто трансформується у символічну площину, де колір, форма і композиція виконують функцію емоційного коду. Характерною у цьому сенсі є участь мисткині у виставкових проєктах, зокрема в ініціативах на кшталт «Художники за мир». Тут індивідуальний художній жест набуває колективного звучання, формуючи простір солідарності й спільного переживання. Її монохромні роботи, вибір стриманої кольорової палітри можуть розглядатися як своєрідна візуалізація травматичного досвіду, що не піддається прямому зображенню, але знаходить вираження у формальних засобах мистецтва.

Не менш показовим є і розширення географії її професійної діяльності. Замовлення на ілюстрування підручника української мови для аудиторії за межами України, зокрема у Сполучених Штатах, засвідчує включеність мисткині у глобальні культурні процеси. У цьому випадку її робота сприяє не лише популяризації української мови, але й формуванню позитивного образу України у міжнародному освітньому просторі.

Важливим аспектом є також зіткнення з культурними стереотипами. У сприйнятті частини італійського суспільства українці тривалий час асоціювалися переважно з трудовою міграцією, зокрема з роллю доглядальниць. Зіткнення з подібними уявленнями виявляє розрив між реальним культурним потенціалом країни та його сприйняттям за кордоном. Саме тут мистецтво Ірини Медведовської виконує функцію корекції цих уявлень, демонструючи інший вимір української ідентичності — інтелектуальний, естетичний, творчий.

Таким чином, її діяльність можна розглядати у ширшій парадигмі культурної дипломатії, де індивідуальний художній досвід стає інструментом міжкультурної комунікації. Водночас цей процес має двосторонній характер: відкриваючи Україну для італійців, мисткиня інтегрує новий культурний досвід у власну творчість, розширюючи її семантичні горизонти.

Підсумовуючи, варто зазначити, що творчість Ірини Медведовської в умовах вимушеної еміграції постає як багатовимірний феномен, у якому поєднуються особистісний, естетичний і соціокультурний виміри. Її мистецтво є водночас актом самозбереження і відкритості до світу, формою внутрішнього діалогу і засобом зовнішньої комунікації. У цьому сенсі воно демонструє потенціал мистецтва як інструмента не лише індивідуальної терапії, але й культурного представництва, здатного формувати нові уявлення, долати стереотипи й вибудовувати мости між культурами.

Стратегія 3.
«Ця пора не моя!»: культурна резистентність в Україні на прикладі творчості Валентини Давиденко

Валентина Давиденко — художниця, поетеса, журналістка, авторка документальних фільмів про митців, а ще й музейний працівник [4] — такі життєві горизонти ще однієї особистості, яка органічно вписується у контекст даної статті. Вона з початком війни не виїхала за кордон і, лишившись в Україні, творить власний код — художньо-поетичний, «сюїту цих днів моєї Вітчизни, яку не грають, а проживають». Хоча й у вірші «Старий календар», датованому серпнем 2022-го, вона відмежувалася від лиховісного часу, все ж під звуки сирен і вибухів формує свій «культурний фронт». І унікальність цього досвіду в тому, що мистецтво стає не лише формою самовираження, а й актом спротиву, чому є багато прикладів в українському мистецтві часів війни [5]. Постать Валентини Давиденко — тендітно-лірична й артистична — стає символом «воїна світла», адже через образ, колір і поетичне слово життєстверджує там, де руйнується матеріальний світ. Вона творить пером і пензлем. Її картини надихають передчуттям перемоги, сяють і виграють всіма барвами веселки. Поезія, неповторна і впізнавана як за стилем, так і метафористикою, стає своєрідним доповненням художнього полотна або ж, навпаки, передує круговерті ліній та мазків.

Не оминути тут й інший аспект обдарування мисткині — перекладацтво. Побачила світ Антологія італійської поезії від XIII до XXI століть, тобто український читач має змогу у перекладах Валентини Давиденко ознайомитися, за означенням Івана Дзюби, зі всіма етапами самовиявлення творчого духу італійського народу — від раннього Середньовіччя до постмодерну.

Висновки. Отож митці, які творять під час війни — як у вимушеній еміграції, так і в Україні, — формують розгалужений, але внутрішньо цілісний простір культури спротиву. Перебуваючи в різних географіях, вони по-різному переживають досвід втрати, відстані й присутності, проте їх об'єднує спільна етична й художня настанова — не втратити себе, зберегти й примножити внутрішній мистецький потенціал, а також засвідчити правду часу та означити культурну тяглість. У їхніх практиках, таких різних, але водночас близьких нам, поєднуються рефлексія травми й творення нових сенсів, де мистецтво стає формою і пам'яті, й комунікації зі світом, і внутрішньої опори. Саме окреслені різнорідні й різножанрові мистецька діяльність, мистецькі стратегії постають не лише як реакція на травму війни, а й як активна сила, що конструює образ майбутнього і наближає його.

 ISSN 2309–7752

Ілюстрації

**Варшавська спільнота українців.
Художня школа Ірини Хоменко та роботи її учнів**





Іл. 1–2. Ірина Хоменко за роботою.



Іл. 3–8. Творча атмосфера в класі Ірини Хоменко.

 ISSN 2309–7752









Іл. 9–12. Роботи Ірини Хоменко.



Іл. 1. Ірина Медведовська на вернісажі
зі своїми роботами.



Іл. 2. З колективної виставки
«100 художників Лукани»
за участі відомого італійського критика
Вітторіо Сгарбі.

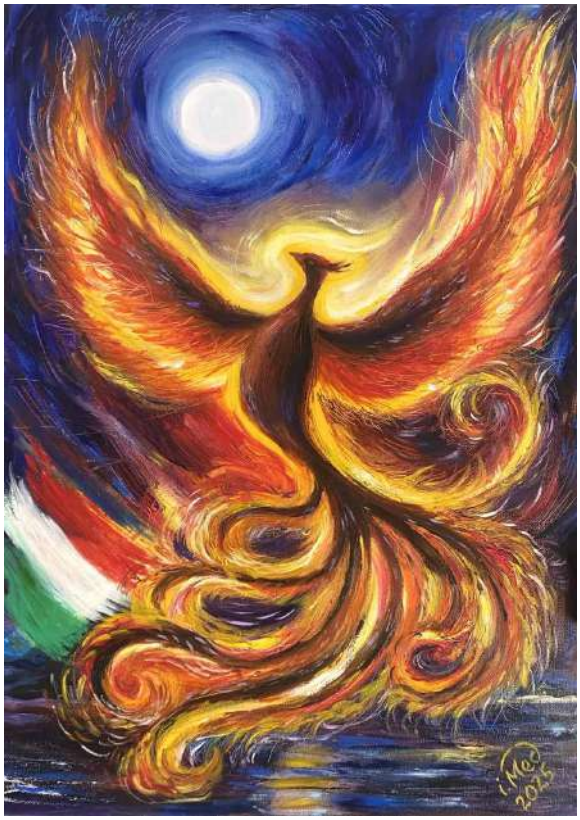


Іл. 3. Ірина Медведовська з роботою «Мрії».



Іл. 4. На колективній переїзній виставці
«100 художників Базилікати проти війни»,
з мером міста.

 ISSN 2309–7752



Іл. 5. Ірина Медведовська, «Життя перемагає».

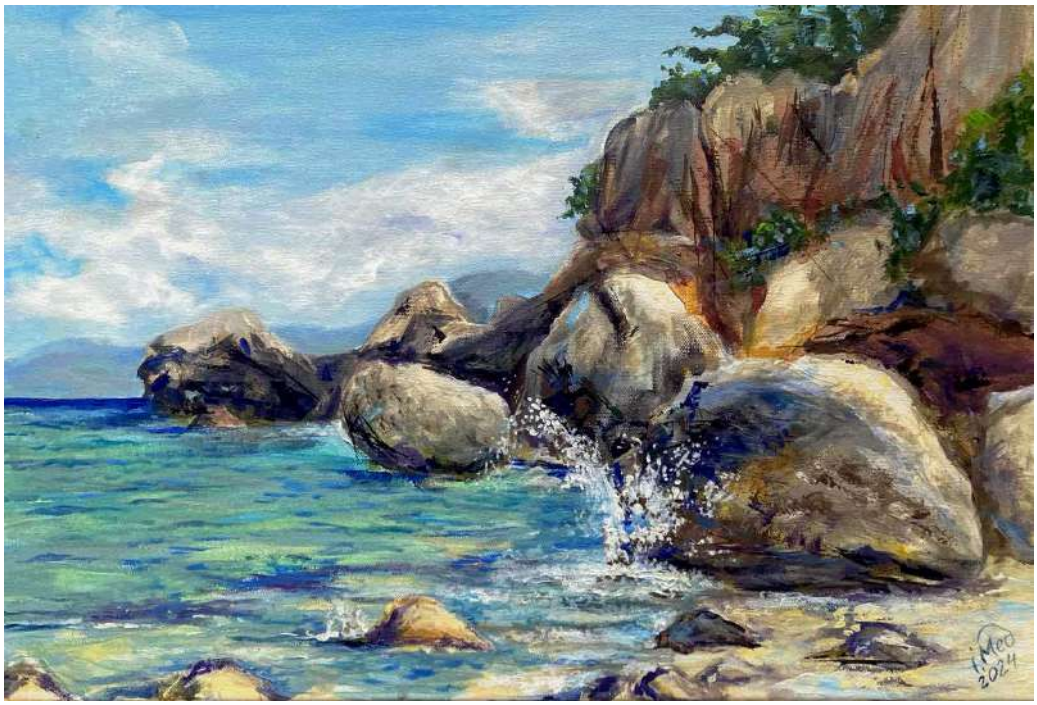


Іл. 6. Ірина Медведовська, «Розбите життя» (картина мандрувала виставками Італії).





Іл. 7–8. Квіти Ірини Медовської.









Іл. 7–12. Роботи Ірини Медведовської.



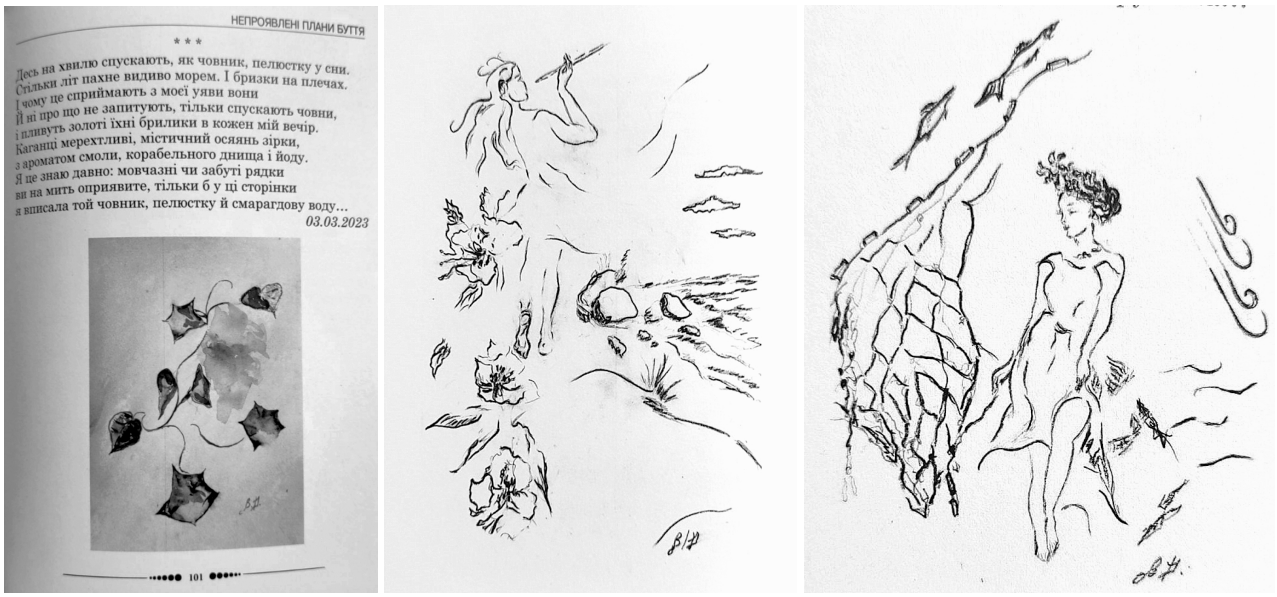
Іл. 1. Валентина Давиденко. Авторське читання поезії.



Іл. 2. На презентації збірника поезій Валентини Давиденко «Канти мандрівних музик» у Національному музеї літератури 18 березня 2025 року.
Зліва направо: Валентина Давиденко, Галина Дацюк, Любов Дрофань.



Іл. 3. Збірник поезії Валентини Давиденко, «Канти мандрівних музик», 2025 рік.

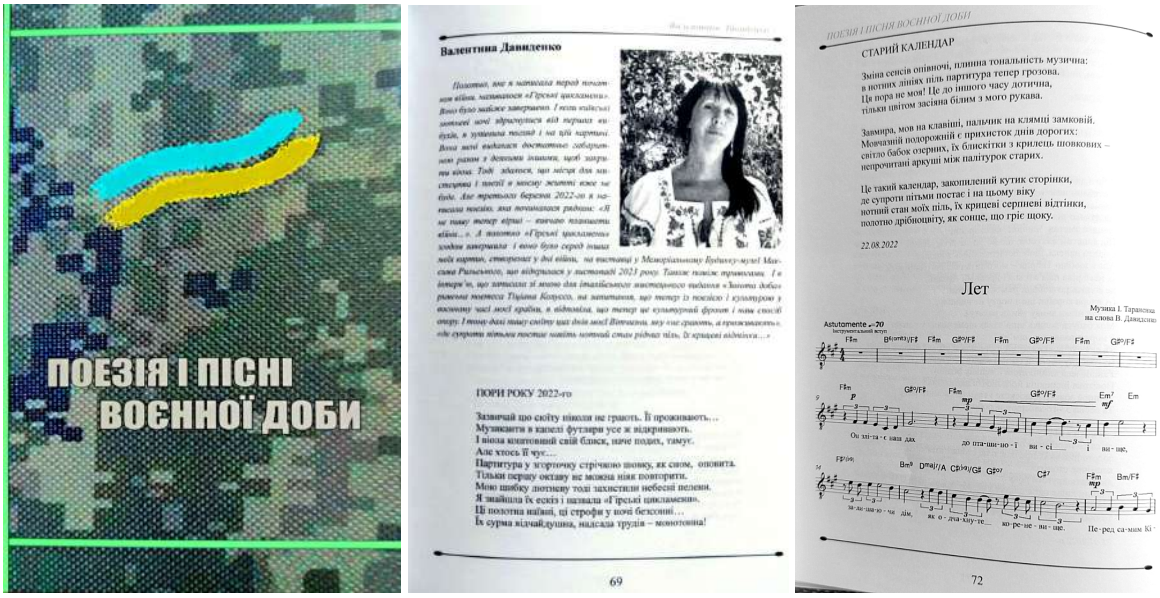


Іл. 4–6. Сторінки зі збірника «Канти мандрівних музик», авторські ілюстрації.

 ISSN 2309–7752



Іл. 7. «Антологія італійської поезії XIII–XXI століть» у перекладі Валентини Давиденко, 2026 рік.



Іл. 8. Антологія поезій і пісень воєнної доби (Київ: Ярославів Вал, 2025),
де вміщено поезію Валентини Давиденко та пісню «Лет» (муз. І. Тараненка, сл. В. Давиденко).

Література

1. Parzer, M. On Becoming an Artist Anew: Refugees' Arrival in the Field of Cultural Production in Austria. *Journal of Refugee Studies*. 2024. № 37 (1). P. 97–116. DOI : https://doi.org/10.1093/jrs/fead081

2. Annous, N., Al-Hroub, A., & El Zein, F. A Systematic Review of Empirical Evidence on Art Therapy With Traumatized Refugee Children and Youth. *Frontiers in Psychology.* 2022. № 13. 811515. DOI : https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.811515

3. Nenko, O. Mitigating displaced place identities in Ukrainian wartime art. *K. Kajdanek, A Bednarczyk, & R. Carvalho (Eds.), Crisis, Conflict and Celebration*. Palgrave Macmillan, 2024. P. 33–56. DOI : https://doi.org/10.1007/978-981-97-9719-6_2

4. Дрофань Л. Палітра слів і барв скрижалі: письменники в образотворчому мистецтві / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 244–259. DOI : https://doi.org/10.31500/978-617-554-069-5

5. Яцик І. Феномен резильєнтності в контексті мистецької репрезентації та соціальної взаємодії. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. № 21 (2). С. 140–150. DOI : https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(2).2025.345219

References

1. Parzer, M. (2024). On becoming an artist anew: Refugees' arrival in the field of cultural production in Austria. *Journal of Refugee Studies, 37*(1), 97–116. https://doi.org/10.1093/jrs/fead081

2. Annous, N., Al-Hroub, A., & El Zein, F. (2022). A systematic review of empirical evidence on art therapy with traumatized refugee children and youth. *Frontiers in Psychology, 13*, 811515. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.811515

3. Nenko, O. (2024). Mitigating displaced place identities in Ukrainian wartime art. In K. Kajdanek, A. Bednarczyk, & R. Carvalho (Eds.), *Crisis, conflict and celebration* (pp. 33–56). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-981-97-9719-6_2

4. Drofan, L. (2021). *Palitra sliv i barv skryzhali: pysmennyky v obrazotvorchomu mystetstvi* [Palette of words and colors of the tablets: Writers in visual art]. Odesa: Vydavnychyi dim "Helvetyka". https://doi.org/10.31500/978-617-554-069-5 [in Ukrainian].

5. Yatsyk, I. (2025). Fenomen rezylientnosti v konteksti mystetskoi reprezentatsii ta sotsialnoi vzaiemodii [The phenomenon of resilience in the context of artistic representation and social interaction]. *Artistic culture. Topical issues, 21(2),* 140–150. https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(2).2025.345219 [in Ukrainian].

Lubov Drofan

ART IN THE COORDINATES OF LOSS AND PRESENCE: THE UKRAINIAN EXPERIENCE OF WAR AND FORCED MOBILITY

Abstract. The article analyzes how cultural practices are being transformed in the context of the full-scale Russian-Ukrainian war. Based on an analysis of individual creative and aesthetic strategies of Ukrainian women artists, it reveals how art becomes a form of cultural resistance, a means of preserving identity, and a tool for sociocultural adaptation. The following artistic strategies are examined: art-therapeutic and educational practices in the context of forced migration (on the example of Iryna Khomenko's activities in Poland), art as a form of cultural diplomacy and internal recovery (on the example of Iryna Medvedovska's work in Italy), as well as artistic resistance among artists currently working in Ukraine (on the example of the multifaceted activities of Valentyna Davydenko). It is demonstrated that forced mobility facilitates the integration of Ukrainian artists into the international cultural space while simultaneously highlighting the issue of preserving national cultural memory. It is argued that contemporary artistic practices combine reflection on traumatic experience with the creation of new meanings, functioning both as a response to war and as an active factor in shaping the cultural future.

Keywords: art during war, Ukrainian artists, forced migration, preservation of genetic memory, internal cultural resistance, art therapy, Iryna Khomenko, Iryna Medvedovska, Valentyna Davydenko.

Стаття надійшла до редакції 27.09.2025.
Стаття прийнята до друку 21.10.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.

© Любов Дрофань 2025

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА: ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА РЕКОНСТРУКЦІЇ

ART HISTORY: INTERPRETATIONS AND RECONSTRUCTIONS

ISSN 2309–7752

КОБАЛЬТИ ІРИНИ ВЕШТАК-ОСТРОМЕНСЬКОЇ

COBALTS BY IRYNA VESHTAK-OSTROMENSKA

УДК 7.071.1:7.036(477)
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358626

Ольга Петрова
Доктор філософських наук, професор,
головний науковий співробітник
відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України,
почесний академік НАМ України,
заслужений діяч мистецтв України

e-mail: om_petrova@ukr.net

Olga Petrova
D.Sc in Philosophy, Professor,
Chief Researcher,
Department of Theory and History of Culture,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine,
Honorary Academician of the NAA of Ukraine,
Honoured Art Worker of Ukraine

orcid.org/0000-0002-5573-4648

Анотація. У статті вперше простежено сучасну творчість майстрині Ірини Вештак-Остроменської з погляду на художню еволюцію особистості — від перших кроків у мистецтві до створення серії розписів по фарфору «Кобальт». Показано шлях художниці від студіювання скульптури й графіки до професійної роботи як акварелістки та у царині плаката, а також — на новому творчому етапі — повернення до скульптури. Продемонстровано еволюцію художньої мови від конкретно-предметної до узагальнено-метафоричної. Аналіз творчого доробку майстрині, відомої як в Україні, так і за кордоном, здійснено у межах біографічного методу в поєднанні з аналітичним розглядом художнього результату у творах 2000–2025 років. Підкреслено, що на формування її мистецької особистості вплинули обставини дитинства, зокрема драматична історія життя її батька, його моральні принципи та любов до музики. Досліджено творчий діалог художниці як із фольклорним мистецтвом України, так і з класичним та модерним мистецтвом і музичною культурою Італії. Висвітлено формально-структурну основу у скульптурних роботах та у циклі розписів по фарфору «Кобальт» (2025), де особливо проявлено еволюцію творчого методу (способу мислення та використання пластичної форми) — від сюжетної визначеності до роботи за принципами «відкритого твору» (знаковість, невербальність, провокативність).

Ключові слова: творчість Ірини Вештак-Остроменської, образи дитинства, скульптура, музика, акварель, плакат, сюжетні композиції, символи-знаки, нефігуратив, відкритий твір.

Постановка проблеми. У монографічній статті, темою якої є творчий шлях та художня еволюція змістів і пластичної мови Ірини Вештак-Остроменської, вперше простежено причинно-наслідкову обумовленість формування її мистецьких преференцій обставинами дитинства, зокрема образом батька художниці. Основою мистецтвознавчої розвідки є інтерв'ю, яке авторка статті взяла у мисткині. У ньому поетапно висвітлено еволюцію творчого шляху від 1980-х років до сьогодення. Авторку статті цікавили процес розвитку артистичної особистості, ключові етапи та акценти при зверненні мисткині до різних жанрів і професійних мистецьких технік (акварелі, плакату, скульптури). Це, своєю чергою, дало змогу простежити трансформацію художніх способів вислову (художньої мови) у межах єдиного життєвого та творчого процесу. Інтерв'ю та інформація, отримана у співбесіді з мисткинею, дозволили привідкрити найінтимніші щаблі її художнього переживання, тобто увійти до «внутрішнього

ландшафту» особистості. Інтерв'ю забезпечило об'єктивність аналізу творчого феномену і дало змогу уникнути довільного трактування художнього шляху та еволюції творчого процесу мисткині. Отримана інформація, поряд з аналізом еволюції творів мисткині, сприяла відкриттю духовних горизонтів Ірини Вештак-Остроменської — передусім її суб'єктивного бачення та його трансформації у пластичні твори.

Мета статті — здійснити розвідку-дослідження художньої еволюції Ірини Вештак-Остроменської та її творчого доробку й висвітлити світоглядні та художні засади серії її робіт «Кобальт».

Виклад основного матеріалу. Образ саду, який виплекало подружжя Ірини та Володимира Вештаків, органічно входить в їхні майстерні та живе там, вплітаючись кольорами й ритмами в екстраординарний нефігуратив Володимира та у багатогранну творчість Ірини. Кольори саду відбиваються в акварельних палітрах, оживають там звивистими патьоками та плямами фарбників. Сад-майстерня, дім-сад. Все це разом — Едем, де твориться краса та живе радість творчості.

У 2022 році, коли на Україну насунулося жахіття великої війни, дочка Вештаків категорично наказала батькам приїхати до неї в Італію. Але вони не уявляли себе поза працею. Інтенсивна робота обох продовжилась у гостинній оселі. Було придбано невеличку муфельну пічку й Ірина розпочала роботу над інноваційним проєктом із шамоту — серією декоративно прикрашених жіночих образів.

Завершився трагічний 2022 рік, але війна триває... Київський дім-сад ностальгійно покликав митців додому. Ірина Вештак-Остроменська не знає туги за Італією, на відміну від більшості з нас. Потрапляючи до країни античності, ренесансу та бароко, занурюючись у цю матеріалізовану історію мистецтва на площах і музеях країни, ми відчуваємо цю зустріч як першу та останню, як неповторну. Власну радість короткого побачення з Італією, причетності до її краси отруює передчуття суму за країною, в якій мистецьких шедеврів більше за людність. Ірина за Італією не сумує, бо там є дім, де вона завжди буде жаданим гостем. Тому її художні рефлексії, втілені у «постіталійських» скульптурних образах, випромінюють радість та стилістичну близькість до італійського бароко. У цьому проєкті жіночі образи декоровано неймовірної краси тюрбанами з птахами, рослинними елементами, квітами та навіть кінськими головами. Цей вигаданий світ — рідня венеційському карнавалу та творчий спогад художниці про «епоху машкари» та про commedia dell'arte. В пластичних рішеннях майстрині XXI століття оживає діалог із культурою часів нестримної творчості Лоренцо Берніні та Франческо Борроміні. Упевненою рукою Ірини Вештак-Остроменської створено фантазійний світ, який комусь може нагадати рослинні композиції химерного майстра Джузеппе Арчімбольдо, але без його сумнувато-сюрреалістичної символіки. Також на «екрані пам'яті» виникають грандіозні перуки на головах придворних панн XVIII століття, а може, й театральні ескізи Олександра Тишлера.

Аналогічною є серія робіт Ірини «Чайники». Її було задумано до повномасштабної війни, у 2021 році, як образ спокою та родинного затишку. Війна, нагло втрутившись у побут кожної родини, спонукала авторку трансформувати творчий задум. На кришках чайників з'явилися декоративні (дуже розвинені) надбудови з досить тривожною символікою — кінською головою, потрощеною іграшкою, стривоженим птахом, іншими. «Символізм, — каже Ірина, — властивий моєму мисленню ще від років роботи в жанрі плаката». Тривожна символіка вочевидь прочитується в оздобі «Кримського чайника» з малюнком ґратів, але й з образом птаха як знаком волелюбності кримськотатарського народу. Декоративні кришки-навершя в цій серії виглядають переобтяженими як для речі функціонального призначення. Капризи рокайлю та вибагливість стилю бароко подаровано сучасному мистецтву у спільному проєкті «Свідчення. Молитви» Ірини Вештак-Остроменської та Володимира Вештака. Його кияни побачили в Національному музеї «Київська картинна галерея» у лютому-березні 2025 року [1].

Але час будь-якої виставки швидко минає, і персонажі Ірини Остроменської, повернувшись до майстерні, здається, шепочуться, згадуючи захоплені відгуки глядачів. А може, це шелестить листя саду? На полицях та на підвіконні працьовні вкотре відроджується «театр масок» і, здається, пахне пудрою, парфумами й воском свічок... та звучить музика Доменіко Скарлатті. Звуки клавікорда наповнюють простір майстерні.

Все, що привносить в мистецтво Ірина Вештак-Остроменська, пронизано музикою. Вона у крові мисткині генетично, так само як і творча рішучість та завзяття. Всі ми родом із дитинства. Музична чутливість Ірини, якою вона наділяє все, що йде у світ з її рук, — подарунок від батька з його майже химерною долею.

Київ 1941 року захоплено ворогом... Хлопчисько чотирнадцяти років, загубивши у воєнній колотнечі батьків, опинився на вулиці з повною невизначеністю подальшого життя. Дитину прихистили київські підпільники, тим більше що хлопець з інтелігентної родини розмовляв німецькою мовою. Його активно використовували партизани у русі опору. Війна для хлопця продовжилась у загоні Семена Ковпака, з військом якого юнак дійшов до Берліна. Він прийняв у душу пекло війни, але подолав її в собі. Очевидно, треба мати міцну моральну основу та неабияку силу характеру, щоб відбутись як особистість серед бруду і жахіть 1941–1945 років.

А потім розпочалося доросле життя — школа, пошук професії, переїзди з одного міста до іншого, навчання у Львівському університеті (на одному курсі з Дмитром Павличком), аспірантура, захист дисертації з теми музичного виховання молоді. Ірина, яка жила з батьком до завершення десятого класу школи, увібрала у свідомість та в підсвідомість атмосферу музики, яка звучала в домі повсякчас. Вона пам'ятає батькову колекцію платівок із класичного репертуару. Таким було підґрунтя поетичного та водночас пластичного і мужнього характеру Ірини. Батькова впевненість у власних силах передалася їй уповні.

Художньо-освітянською сходинкою Ірини було навчання в Художньо-промисловому технікумі (нині Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука) на відділенні скульптури. Першому творчому «коханню» Ірина віддана й до сьогодні. А тоді молода мисткиня з неспокійним характером шукає себе: рік працює та телебаченні у Кишиневі, але швидко повертається до Києва і в 1977 році поступає на факультет графіки Київського художнього інституту (тепер Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). Їй радили обрати фах театрального художника, бо в її малюнках та композиціях було надміру декоративізму, експресії та образотворчих умовностей, не сумісних із «життєподібністю» нудного соцреалізму. Але Ірині пощастило навчатись у справжніх майстрів — Андрія Чебикіна та Василя Чебаника, які відчували та шанували її індивідуальність. Після захисту диплома Ірина разом із Володимиром Вештаком, який став її чоловіком, зробили крутий професійний розворот, захопившись роботою в жанрі плаката. Саме тоді було відшліфовано її відчуття лаконічного та змістовного образу-знаку. До того ж плакатний жанр дозволяв умовність у мистецтві, свободу від банальної оповідальності. На початку 1990-х, у час політичного та соціального зламу, серед іншого, було ліквідовано такі установи, як «Політвидав України» та «Агітплакат». Художники залишилися без заробітку та з досить туманними перспективами... Саме тоді стала у пригоді спадкоємна риса в характері Ірини — знаходити сенс у незвичних обставинах.

Ще в ранньому юнацтві Ірину Остроменську причарувала техніка акварелі. У 1963 році десятикласницею дівчина відвідувала уроки художника Бориса Карафєлова з живопису у школі робітничої молоді, що функціонувала у Вінниці. І до сьогодні майстриня зі вдячністю згадує навчителя з акварельного письма, яке він викладав за методом Сезанна (узагальнення спрощених форм). Відтоді й дотепер акварельний пейзажизм залишається однією з улюблених технік Ірини. Починаючи з 1990-го, під час перших виставок українських митців у США, куратором яких був Володимир Вештак, київські акварельні пейзажі Ірини Остроменської знайшли поціновувачів та місце у приватних колекціях у Каліфорнії. 1991 року визнання майстерності Ірини відбулося в Лос-Анджелесі. Всі роботи придбали любителі акварелі.

Американський художник Біл Ремідж, відвідавши 1992 року київську виставку «Найкращі твори випускників Художнього інституту», з розлогої експозиції виокремив академічну постановку Ірини Вештак-Остроменської за бездоганну техніку виконання.

Акварельна сторінка у творчому житті майстрині набула особливої виразності та колористичного збагачення після першої зустрічі з Венецією. «Це було колосальне враження, — каже Ірина, — просто приголомшливе... Я зрозуміла: моя акварель буде іншою, міцною і соковитою. Я навіть побачила, як по паперу повинна стікати фарба», — говорить вона в інтерв'ю. На виставках в Києві Ірина багато експонувала акварелі з італійськими сюжетами. Пізніше написала цілу виставку з архітектурою знаменитої київської вулиці Ярославів Вал.

Зустрічі з Венецією продовжуються. Нової енергії та творчого ентузіазму надає мерехтіння сріблясто-оливкової води Лагуни, відблиски сонячних променів на Гранд-каналі, віддзеркалення архітектури в ньому, сутінки вузеньких вуличок із чорною та ультрамариновою водою... Це свято відблисків, рефлексів, віддзеркалень знайде художнє життя не лише в акварелях, але й у серії розписних плиток сріблясто-синьої порцеляни. Їх було показано у проєкті «Кобальт. Cobalt» у київській галереї «Триптих Арт» у вересні 2025 року [2].

З розписними пластинами мисткиня експериментувала два роки поспіль, аж доки, сукупно, вони не об'єдналися в масштабні панно, зібрані з окремих елементів. На виставці було представлено структури з лаконічних знаків-символів (соняшник, птахи, квіти, листя, трави, інше). Дуже делікатно вирішено тему чуттєвості, навіть еротики. Особливо приваблюють безсюжетні (нефігуративні) композиції, які активізують фантазію глядачів. Кобальтова панорама панно, по суті, є «відкритим твором» метамодерніста Ірини Вештак-Остроменської. Змісти «кобальтового світу» художниці комусь нагадають композиції українського килимарства або вишивки. Хтось, зачарований кобальтом, побачить сяяння готичних вітражів. Інші, як-от авторка цього тексту, відчують таємничі сутінки венеційських провулків. Привілей «відкритого твору» (термін ввів Умберто Еко) полягає у його метафориці та змістовній різновекторності. Твір такого типу спонукає вдумливого глядача до уявного діалогу з художнім світом автора [3]. Знаки-сюжети, а особливо колір і варіації фактур на порцеляні транслюють назовні душевний та духовний стан мисткині, її заглибленість у «колір філософів» (як визначив кобальт Василь Кандинський).

Експозиція «Кобальт. Cobalt» впритул наблизила Ірину Вештак-Остроменську до безсюжетних творів. А це вже «революція погляду» в інтуїтивному відчутті авторки. У такому «передчутті безпредметності», в матеріалі порцеляни з її відблисками та фактурами втілено «уявність» як «ознаку сутності». Вочевидь відбувається трансформація художнього мислення майстрині на її шляху до нових відкриттів у собі та в мистецтві.

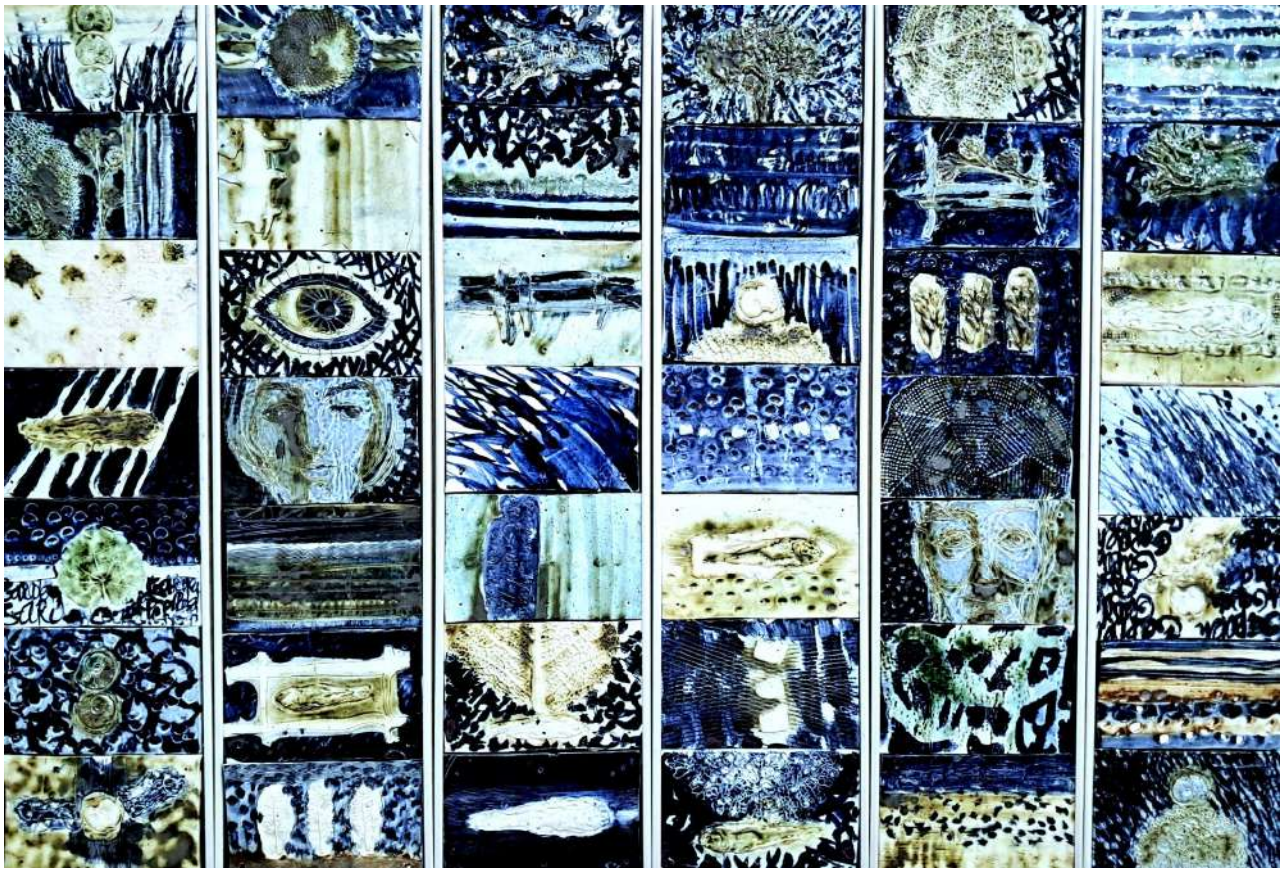
Висновки. Проведене дослідження дало змогу реконструювати художню еволюцію Ірини Вештак-Остроменської як послідовний і внутрішньо зумовлений процес трансформації образного мислення, пластичної мови та світоглядних орієнтирів. На підставі біографічного методу, підкріпленого аналізом творів, доведено, що формування художньої особистості Ірини Вештак-Остроменської у царині скульптури та графіки (акварель, плакат, розпис ангобами), а також її смакових преференцій значною мірою залежить від рефлексій мисткині на тему дитинства, її ранніх вражень. Закладена у юності моральна та естетична основи віддзеркалилась у зрілій творчості Ірини Вештак-Остроменської — у виборі творчих тем, жанрів, видів мистецтва та способів художнього вислову. Особливого значення набуває діалог художниці з українською фольклорною традицією та з культурою Італії, що актуалізується як в акварельних і скульптурних серіях, так і в циклі порцелянових панно «Кобальт. Cobalt».

У цьому проєкті окреслено якісно новий етап — перехід до принципів «відкритого твору», де знаковість, нефігуративність і багатовекторність інтерпретацій активізують співтворчість глядача. Кобальт постає як колірний домінант, а, разом із тим, як концептуальний маркер — носій філософського та емоційного змісту, що концентрує досвід попередніх творчих пошуків.

Ілюстрації



Іл. 1. Фрагмент експозиції «Свідчення. Молитви», 2025.



Іл. 2. Фрагмент експозиції «Кобальт. Cobalt», 2025.

 ISSN 2309–7752



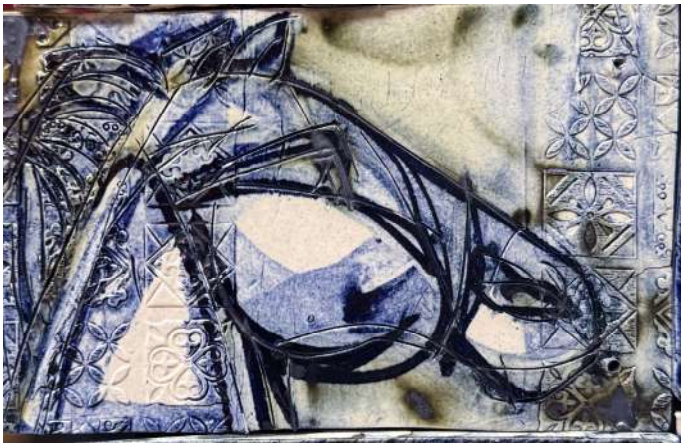
Іл. 3. Ірина Вештак-Остроменська. «Прислухається», серія «Кінь» 2025, порцеляна, підполивний розпис.



Іл. 4. Ірина Вештак-Остроменська. «Марко». 2018, глиняна маса, полива.



Іл. 5. Ірина Вештак-Остроменська. «Погляд», серія «Кінь», деталь. 2026, порцеляна, підполивний розпис.



Іл. 6. Ірина Вештак-Остроменська. «Бароковий кінь». 2026, порцеляна, підполивний розпис.



Іл. 7. Ірина Вештак-Остроменська. «Лілія».
2025, порцеляна, підполивний розпис.

Література

1. Свідчення. Молитви. Ірина Вештак-Остроменська, Володимир Вештак. *Національний музей «Київська картинна галерея».* Лютий 2025. URL : https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/174-svidcenna-molitvi-irina-vestak-ostromenska-volodimir-vestak (дата звернення: 16.09.2025).

2. In Kyiv. Фоторепортаж із відкриття виставки Ірини Вештак-Остроменської у галереї «Триптих Арт». *Facebook.* 16.09.2025. URL : https://www.facebook.com/Kyivtogo/posts/pfbid0gSobwCFiPzbzJF3CMg4AWuWZ41Rckix93qLv8UZbYvJQ2VKgz69vWQc91kKug2Nzl (дата звернення: 17.09.2025).

3. Петрова О. Відкрита форма, її психологічні, цивілізаційні та естетичні засади утворах сучасних українських митців. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2024. Вип. 20 (1). С. 156–160. DOI : https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306925

References

1. Svidchennia. Molytvy. Iryna Veshtak-Ostromenska, Volodymyr Veshtak [Testimonies. Prayers. Iryna Veshtak-Ostromenska, Volodymyr Veshtak]. (2025). *National Museum "Kyiv Art Gallery"*. https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/174-svidcenna-molitvi-irina-vestak-ostromenska-volodimir-vestak [in Ukrainian].

2. In Kyiv. (2025, September 16). Fotoreportazh iz vidkryttia vystavky Iryny Veshtak-Ostromenskoi u halerei "Tryptykh Art" [Facebook post]. *Facebook.*

https://www.facebook.com/Kyivtogo/posts/pfbid0gSobwCFiPzbzJF3CMg4AWuWZ41Rckix93qLv8UZbYvJQ2VKgz69vWQc91kKug2Nzl [in Ukrainian].

3. Petrova, O. (2024). Vidkryta forma, yii psykholohichni, tsyvilizatsiini ta estetychni zasady u tvorakh suchasnykh ukrainskykh myttsiv [Open form and its psychological, civilizational, and aesthetic foundations in the works of contemporary Ukrainian artists]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 20(1), 156–160. https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306925 [in Ukrainian].

Olga Petrova

COBALTS BY IRYNA VESHTAK-OSTROMENSKA

Abstract. The article offers the first comprehensive examination of the contemporary oeuvre of the artist Iryna Veshtak-Ostromenska from the perspective of her artistic evolution as a creative personality—from her initial steps in art to the creation of the porcelain painting series “Cobalt.” It traces the artist’s trajectory from academic training in sculpture and graphic art to her professional practice as a watercolorist and poster designer, as well as her return to sculpture at a new stage of creative development. The evolution of her artistic language is demonstrated as a movement from concretely representational imagery toward generalized and metaphorical expression. The analysis of the artist’s body of work, recognized both in Ukraine and abroad, is conducted within the framework of the biographical method combined with an analytical examination of the artistic outcomes in works produced between 2000 and 2025. The study emphasizes the formative influence of her childhood circumstances, particularly the dramatic life story of her father, his moral principles, and his love of music. It explores the artist’s creative dialogue with Ukrainian folk art as well as with classical and modern art and the musical culture of Italy. The article highlights the formal and structural foundations of her sculptural works and of the porcelain painting cycle “Cobalt” (2025), where the evolution of her creative method—her mode of thinking and use of plastic form—is especially evident, moving from narrative determinacy toward the principles of the “open work” (signification, non-verbal expression, and provocativeness).

Keywords: the art of Iryna Veshtak-Ostromenska, childhood imagery, music, sculpture, watercolor, poster design, narrative compositions, symbolic signs, non-figurative art, open work.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2025.
Стаття прийнята до друку 11.10.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.

© Ольга Петрова, 2025

ISSN 2309-7752

СТУДІЯ ВІКТОРА ЗАРЕЦЬКОГО

VICTOR ZARETSKY'S STUDIO

УДК 75.071.1(477)Зарецький
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358627

Наталія Булавіна
Мистецтвознавиця,
завідувач відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: bulavina_n@ukr.net

Nataliia Bulavina
Art Historian,
Head of the Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchanges, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-1109-7827

Іван Пилипенко
професор, завідувач кафедри цифрового візуального мистецтва факультету образотворчого мистецтва та реставрації Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, заслужений діяч мистецтв України

e-mail: ivpylyp@ukr.net

Ivan Pylypenko
Professor, Head of the Department of Digital Visual Art, Faculty of Fine Arts and Restoration, National Academy of Fine Arts and Architecture, Honoured Art Worker of Ukraine

orcid.org/0000-0002-3822-9674

Анотація. 2025 року Україна відзначала 100-річчя від дня народження видатного українського художника й педагога Віктора Івановича Зарецького (1925–1990). Ушанування пам'яті цієї непересічної творчої особистості неможливе без прискіпливого розгляду в історичній перспективі результатів діяльності унікальної студії Зарецького. Через цей освітній осередок пройшло багато вітчизняних художників із різним рівнем підготовки та різними мотиваціями стосовно навчання. Згодом чимало учнів В. Зарецького знайшли себе в новітніх мистецьких напрямах, формували художні спільноти та продовжили справу Вчителя у вихованні поколінь, збагачуючи мистецьку освіту Україні.

Автори дослідження комплексно розглянули етапи педагогічної практики В. Зарецького у власній художній школі. Зафіксовано основні характеристики авторської викладацької методи митця, проаналізовано та залучено у науковий обіг нові відомості, а також викладено досвід індивідуального спілкування. Підкреслено, що завдяки культивуванню відкритості до сприйняття світу та міцній навчальній системі В. Зарецького студійці мали змогу розвивати індивідуальні творчі нахили, які згодом дозволили їм працювати в різних стилістичних напрямах та загалом широко формувати свою мистецьку долю. Автори визначили значення впливу особистості В. Зарецького на творчий розвиток та професійне становлення студійців і акцентували внесок педагога у розвиток системи мистецької освіти в Україні.

Ключові слова: Віктор Зарецький, педагогічна система, мистецька освіта, рисувальна школа, художня студія.

Постановка проблеми. Досліджуючи освітні практики студії Зарецького, відразу варто наголосити на винятковості самої фігури Учителя. Віктор Іванович Зарецький — потужна особистість, знаний український митець, внесок якого до скарбниці вітчизняної образотворчості є незаперечним. Окрім чеснот висококласного фахівця він також був щедро обдарований викладацьким хистом, а особиста харизма й віртуозність вихователя дозволяли йому щиро ділитися знаннями й майстерністю з іншими. Наочним підтвердженням цього була його робота у Київському художньому інституті, а згодом багаторічне ведення навчального процесу у власній художній школі. Наразі чимало мистців, які своїм творчим доробком формують сучасну образотворчу дійсність України, відносять себе до кола учнів рисувальної школи Зарецького, позаяк із неї розпочали свій творчий шлях у професію. До того ж чимало з них також реалізували свої менторські здібності у вищих мистецьких закладах освіти, зокрема Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, Державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука та ін. Деякі учні пішли стопами учителя і віддали перевагу приватному викладанню, утворивши власні художні осередки, де продовжили традиції мистецької освіти студії Зарецького.

Разом із тим, у наш час відчувається недостатність інформації про роботу студії Зарецького, адже оприлюднено наразі лише поодинокі спогади про Учителя. Такий стан речей перешкоджає повноцінному розкриттю художньо-педагогічної діяльності В. Зарецького, виявленню її принципів й ролі для розвитку локальної системи мистецької освіти. Щасливе долучення одного з авторів до набуття художньої майстерності під керівництвом В. Зарецького, живе знайомство з його менторською методологією й світоглядними засадами стосовно мистецтва, а також роки особистої педагогічної практики дозволяють доповнити уявлення про практичне навчання у студії Зарецького. Відтак метою публікації є вивчення й реконструювання педагогічної системи В. Зарецького у контексті розвитку українського мистецтва та мистецької освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні приємно констатувати, що українське мистецтвознавство все більше збагачується працями, в яких препарується творчий спадок В. Зарецького. Виокремимо ґрунтовні багаторічні дослідження О. Авраменко [1, 2] та Л. Смирної [4]. Посутнє значення для розуміння світоглядних засад мистця має видання «Пошуки коріння», в якому систематизовано його виступи, листи, нариси й спогади сучасників [6]. Утім, діяльність В. Зарецького як педагога й вихователя все ще лишається скупо висвітленою, налічуючи лише поодинокі матеріали, де подаються фрагментарні згадки його учнів.

Виклад основного матеріалу. Викладацька робота В. Зарецького чітко розподіляється на три періоди, що вирізняються тривалістю й значенням. Розпочав педагогічний шлях митець у Київському державному художньому інституті (1953–1957), на запрошення тогочасного ректора С. Григор'єва. Такий вибір викладача був не випадковий: В. Зарецький під час навчання проявив своє завзяте ставлення до мистецтва, продемонструвавши досконале володіння техніками й принципами академічної школи. Цілком виправданою вже тоді була його репутація людини, що може вивчити [4, с. 63].

Основний період педагогічної діяльності В. Зарецького припадає на ведення приватної художньої школи, фундаторкою якої була його дружина М. Зарецька-Григор'єва, а сам Маестро беззмінним викладачем (1978 — кінець 1980-х). Слід зазначити, що саме завдяки Маї Сергіївні, — яка сама багато років викладала в Київській республіканській художній середній школі імені Тараса Шевченка і була обізнана стосовно репутації Зарецького як блискучого й здібного наставника ще з часів КДХІ, — й з'явилась унікальна студія Зарецького».

Нарешті, завершальний етап педагогічної діяльності В. Зарецького пов'язаний з окремими консультаціями та індивідуальними уроками, які майстер проводив для художників-початківців у персональній майстерні після закриття його школи [1, 2, 4].

Перше знайомство Івана Пилипенка зі школою В. Зарецького сталося у 1981 році, коли, після служби в армії, він намагався вступити до КДХІ. Звісно, спроба була невдалою, адже переривання навчання на період військової служби негативно вплинуло на рівень технічної підготовки. Тодішнім абітурієнтам, за неофіційною «відмашкою» екзаменаційної комісії, дозволялося на перервах між іспитами спостерігати за роботою інших здобувачів. Серед них одразу вирізнялася малюнками група людей, що й представляла ту саму школу Зарецького. Ці абітурієнти справляли сильне враження, адже демонстрували зовсім нову для пересічного пошукача систему роботи над завданням, яка одночасно вражала простотою й доступністю, проте була різко відмінною від того типового, чому повсюдно навчали раніше. Зачарований враженням від продемонстрованих результатів, Іван Пилипенко вирішив неодмінно здобути виучку в цьому колі художників-початківців.

Слід нагадати, що в ті часи вислів «приватна школа Зарецького» сприймався як щось неймовірне. Разом із тим, самоорганізовані приватні ініціативи все ж таки потроху прорівалися в культурне буття країни, попри заперечення в радянській моделі життєбудові будь-яких форм ведення власної справи. Такі мистецькі процеси кінця 1970 — поч. 1980-х інспірували до життя появу різноманітних приватних шкіл, осередків, які, звісно, були в нелегальному статусі, — про їхню діяльність зацікавлені особи довідувалися в майже конспірологічний спосіб. Офіційні державні студії, загально поширені, які орієнтувалися на навчання образотворчої грамоти та естетичне виховання громадян, через свою специфіку мусили працювати з «творцями-аматорами» й, відповідно, не могли давати достатньої академічної бази. На відміну од них, приватні ініціативи, не затиснуті обставинами, брали за основу програми й навчальні плани вищої школи, — відповідно, там концентрувалися люди, що вже усвідомлювали себе художниками й прагнули здобути академічну виучку, вступити до інституту. Відомо, що за таким принципом у 1980 році запрацювала на лівому березі Києва школа Іванова; у майстернях Спілки художників на території Києво-Печерської лаври збирались учні школи Ю. Малішевського; на вулиці Перспективній вів свій клас О. Титов. Оскільки зайвий розголос у таких приватних ініціативах був не потрібний, а «піар» розповсюджувався лише в колі обраних й довірених, кількісно такі студії не перевищували 5–7 учнів одночасно. Відповідно, рівень викладання дуже різнився, позаяк цілеуявлення таких шкіл були відмінні.

Оскільки діяльність означених навчальних осередків знаходилася поза офіційного поля, будь-яку інформацію про них цілеспрямовані потенційні студенти здобували у вузькому колі знайомих. Не була виключенням й школа Зарецького: потрапити до неї було можливо лише за рекомендацією авторитетних і перевірених колег. За клопотанням київського живописця А. Яніна, Іван Пилипенко успішно пройшов попередню сувору співбесіду, що проводила М. Зарецька-Григор'єва, і восени 1981 року прийшов у будинок на вулицю Філатова, 10-А. Відтак вісім місяців поспіль було віддано студії-школі Зарецького: тричі на тиждень удень робота, а заняття допізна ввечері, із шостої до дев'ятої години.

Уже тоді школа вирізнялася неабиякою популярністю й кількість охочих потрапити на заняття значно перевищувала фізичні можливості їхнього розміщення (студійці часто сиділи й у загальному коридорі). На початку роботи, у 1978–1979 роках, у студії було сім учнів, далі чотирнадцять. Пізніше їхня чисельність перевищила сто. Слава навчального осередку у Києві росла, й сусіди-художники, яким потік студійців перешкоджав потрапляти до власних майстерень на четвертому поверсі, з розумінням сприймали плин спраглих опанувати мистецьку науку «неофіційного» вчителя. До того ж самі колеги-художники часто віддавали своїх дітей на виучку саме до студії Зарецького, навіть попри те, що могли розходитися з ним у поглядах на мистецтво.

У пістрявому колективі студійців (а в 1981 році їх було біля п'ятдесяти: учні РХСШ, робітники й інтелігенція, інші «потойбічні» — з різним рівнем початкової підготовки, обдарованості, віковим дисбалансом) заправляв балом Наставник. Не скутий жорсткими, регламе-

нтованими навчальними програмами, він знаходив можливості уважно і терпляче виховувати кожного, при цьому суворо вимагаючи засвоєння основ образотворчої грамоти й неодмінного росту практичного вміння. Звичайно, слова Майстра, а ще більше його роботи щоразу примушували пошукачів художньої науки замислюватися над власною недосконалістю. Однак незмінно вимогливі правила навчання давали високу результативність — всі випускники студії демонстрували необхідний професійний рівень знань.

У ставленні до навчання працелюбний В. Зарецький дотримувався залізної дисципліни, режиму, навіть муштри. При цьому чутлива й добра його натура розуміла, що навчання — великий труд, і цей труд має приносити задоволення, відтак в учнях необхідно підтримувати зацікавленість у результатах труда. В. Зарецький тому був щедрим і на похвалу. Так, з притаманним йому гумором, гострим словом і особливим ставленням до життя, учитель підсумував результат навчання Івана Пилипенка: «Він прийшов до мене з шахти й піднявся на поверхню». Досвід уже особистої викладацької діяльності засвідчує важливість застосування похвали як педагогічного кроку. Художник, як відомо, особа помислива, його часто турбує невіра у себе, через те, що виходить не так, як задумувалося й хотілося. А своєчасна й аргументована похвала надає сил, надихає на продовження роботи. Проте бува й навпаки — отримав похвалу й спіймав зірку, відповідно, пропав художник.

Беззаперечний авторитет В. Зарецького дозволяв йому делегувати менторський нагляд у студії: сильнішим у малюванні учням довірялося вести за собою слабших. Часто порадами допомагала й М. Зарецька-Григор'єва (до речі, приміщення майстерні від Спілки художників офіційно займала саме вона). А тих, хто зовсім не мали хисту до образотворчості (не могли навчитися навіть під опікою самого Віктора Івановича), тактовно переводили на організаційну роботу. Відомою є фраза Зарецького: «Приведи мені корову й я за три роки навчу її рисувати. А якщо людина за три роки не навчилася малювати, — уявляєш, що це воно є».

Справедливий огляд студійних стосунків буде неповним, якщо не наголосити на тому, що В. Зарецький був надзвичайно вимогливим, насамперед до себе, й у своїй діяльності художника-педагога не йшов на жодні компроміси. Чого вартує його знаменита фраза «потім — це ніколи» у мотивації до виховання самодисципліни у роботі. Чимало випускників школи згадують, що для початку наставник їх «заземлював», а інколи й «ламав» недбалого художника, а потім «збирав докупи» й вчив, як треба.

Сповнений ідеями та багаторічним досвідом, талановитий педагог В. Зарецький був переконаний у тому, що навчати потрібно основи, техніки, вміння володіти рисунком, вибудовувати композицію, бачити й передавати колір, не нехтувати деталями. При цьому не забував налаштовувати молодих художників на образний підхід до сприйняття навколишнього світу. Знання й майстерність мають вибухнути в художникові, підштовхнути його до пошуку власної пластичної мови, лише тоді світ отримає творчу індивідуальність, яка й буде цікава людям [3]. До того ж середовище, в якому обертається художник-початківець, має посутнє значення, — щоби було в кого навчитися, до кого прихилити голову, біля кого набиратися розуму, набиратися культури. А всього означеного студійці мали змогу набратися від самого В. Зарецького на Філатова 10-А, позаяк його харизма, знання й надширокий кругозір, енергія його думки втягували всіх присутніх до магічного кола спілкування.

Для В. Зарецького надважливим було виховання у підопічних культури володіння формою, яка базувалася на методі правильної «постановки ока», методі побудови пензлем. Задля розуміння моделі творчого процесу і виховання естетичного смаку у майбутньої творчої особистості на заняттях вводились обов'язкові короткострокові студії з копіювання портретів із доробку великих майстрів — переважно Д. Веласкеса, М. Врубеля, В. Рембранта, М. Фєшина, Т. Шевченка В. Сєрова… Сам В. Зарецький, до речі, дуже любив копіювати Д. Веласкеса, захоплюючись бездонністю його живопису. «Поставлене око» художника, вважав він, не

має зупинятися, постійно має перебирати зорові враження. Тому студійці незмінно працювали над зображенням реквізиту або займалися копіюванням.

Жива педагогіка і ґрунтована на традиціях реалістичної школи методика, що розвивала індивідуальність, давали чудові результати. Вважаємо за необхідне підкреслити, що принципова відмінність теоретичної методи В. Зарецького полягала не у механічному заучуванні формальних означень образотворчої грамоти, а у здатності специфічно їх формулювати, органічно наблизити їх до вміння й навичок, до практичного застосування у навчальній і творчій роботі. Саме наявність органічного синтезу знання та вміння його застосувати, «зробити», одразу вирізняла випускників школи-майстерні В. Зарецького, що переконливо відобразилось і у факті щорічного вступу дев'яноста відсотків учнів до мистецьких навчальних закладів України. Саме тому студія В. Зарецького у Києві стала легендарним мистецьким утворенням педагогічного спрямування. Якщо вдатися до порівнянь, то доречно згадати, яке значення мали для мистецького світу паризькі приватні академії Р. Жюльєна, Ф. Колароссі (що за своєю сутністю були художніми студіями), або ті ж таки мюнхенські школи А. Ажбе чи С. Холлоші на початку XX століття.

Існує ціла плеяда сучасних яскравих українських художників, які тою чи іншою мірою зобов'язані своїм вихованням В. Зарецькому, — пройшли навчання в його майстерні в КДХІ, студіювали в художній школі або ж користувалися його порадами. І це найкращий доказ великої результативності його педагогічної діяльності. Студія В. Зарецького, таким чином, відіграла культурно-історичну місію у вихованні покоління вітчизняних художників.

Щодо значення школи з дистанції років цілком справедливо зазначив О. Федорук: «Зарецький своєю школою-студією приніс неоцінену користь мистецькій освіті України. Колишні учні збагатили її, поглибивши обрії пізнання. А знання про Вчителя якраз розширюють межі потенційного в мистецькому вихорі виховання поколінь, що плекані ним, у нинішній ринково-тандетний, загаджений чиновництвом, олігарховими кланами час вкладають індивідуальну волю й долю в українське мистецтво і культуру… Пізнання самого себе в мистецтві становить найдорожчу вартість естетичного продукту митця, і цьому навчав унікальний український гуру Віктор Зарецький, вихований культурами Києва, Донбасу, благословенної Богом Сумської землі [5, с. 30].

Висновки. Підсумовуючи нашу розвідку, зазначимо що Віктор Іванович Зарецький, талановитий художник і природжений педагог, віддав чимало років вихованню молодих художників, при цьому безперервно і активно беручи участь у мистецькому житті України. Спираючись на традиції реалістичної школи, він розробив власні методичні принципи, в яких синтезувалися його погляди на мистецтво, його вивчення й професійні спостереження щодо опанування ремесла художника. У центрі уваги його професійної методи завжди присутній постулат «школи», важливий з погляду теорії й практики, з неодмінним паралельним вихованням і всебічним удосконаленням творчої особистості. Значущість приватної ініціативи В. Зарецького для розвитку школи вітчизняного мистецтва важко переоцінити, зважаючи на кількість сучасних художників, що відносять себе до кола його учнів.

Література

1. Авраменко О. Зарецький. Терези долі / Ін-т проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Видання третє доповнене, перероблене. Київ : Видавець Бихун В. Ю., 2025, 320 с.

2. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006, 256 с. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/avramenko.pdf (дата звернення: 26.08.2025).

3. Зарецький Віктор. Роздуми біля полотна. Розділ І. *Образотворче мистецтво*. 1993, № 1. С. 7–10.

4. Медведєва Л. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою. Київ, 2006, 432 с.
5. Федорук О. Художник і Академія монографія. Київ : Софія-А, 2021. 240 с.
6. Художник Віктор Зарецький. Пошуки коріння. Листи, нариси, спогади, статті / Редакція, упорядкування та підготовка тексту О. В. Зарецького. Київ : ННДІУ, 2009, 268 с. URL : https://ndiu.knu.ua/images/elektr_bibl/zareck1.pdf (дата звернення: 26.08.2025).

References

1. Avramenko, O. (2025). *Zaretskyi. Terezy doli* [Zaretskyi. The Scales of Fate]. 3rd ed., revised and expanded. Kyiv : Vydavets Bykhun V. Yu. 320 p. [in Ukrainian].
2. Avramenko, O. (2006). *Terezy doli Viktora Zaretskoho* [The Scales of Fate of Viktor Zaretskyi]. Kyiv: Intertekhnolohiia. 256 p. Retrieved from https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/avramenko.pdf [in Ukrainian].
3. Zaretskyi, V. (1993). Rozdumy bilia polotna. Rozdil I [Reflections by the Canvas. Part I]. *Obrazotvorche mystetstvo*. № 1. P. 7–10 [in Ukrainian].
4. Medvedieva, L. (2006). *Viktor Zaretskyi. Mytets, rokovanyi doboiu* [Viktor Zaretskyi. An Artist Doomed by the Epoch]. Kyiv. 432 p. [in Ukrainian].
5. Fedoruk, O. (2021). *Khudozhnyk i Akademiia* [The Artist and the Academy]. Kyiv: Sofiia-A. 240 p. [in Ukrainian].
6. Zaretskyi, O. V. (Ed.). (2009). *Khudozhnyk Viktor Zaretskyi. Poshuky korinnia. Lysty, narysy, spohady, statti* [Artist Viktor Zaretskyi. Searching for Roots. Letters, Essays, Memoirs, Articles]. Kyiv : NNDIU. 268 p. Retrieved from https://ndiu.knu.ua/images/elektr_bibl/zareck1.pdf [in Ukrainian].

Nataliia Bulavina, Ivan Pylypenko

VICTOR ZARETSKY'S STUDIO

Abstract. In 2025, Ukraine marked the 100th anniversary of the birth of the outstanding Ukrainian artist and educator Viktor Ivanovych Zaretskyi (1925–1990). Commemorating the legacy of this remarkable creative personality is impossible without a careful historical examination of the results of the activities of Zaretskyi's unique studio. Many Ukrainian artists with different levels of training and diverse motivations for study passed through this educational center. Subsequently, many of Zaretskyi's students found their place in new artistic movements, formed artistic communities, and continued their teacher's work in educating new generations, thereby enriching art education in Ukraine.

The authors of the study provide a comprehensive examination of the stages of Zaretskyi's pedagogical practice within his own art school. The main characteristics of the artist's original teaching method are documented; new information is analyzed and introduced into scholarly circulation, and the experience of personal interaction is presented. It is emphasized that, owing to the cultivation of openness to perceiving the world and to Zaretskyi's solid educational system, the studio's students were able to develop their individual creative inclinations, which later enabled them to work in various stylistic directions and broadly shape their artistic careers. The authors determine the significance of Zaretskyi's personal influence on the creative development and professional formation of his students and highlight the educator's contribution to the development of the system of art education in Ukraine.

Keywords: Viktor Zaretskyi, pedagogical system, art education, drawing school, art studios.

Стаття надійшла до редакції 04.09.2025.
Стаття прийнята до друку 01.10.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.
© Наталія Булавіна, Іван Пилипенко 2025

ISSN 2309–7752

THE ARTISTIC AND PERFORMANCE DIMENSION OF BORYS LIATOSHYNSKY'S CHAMBER INSTRUMENTAL WORKS

ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІР КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

УДК 78.071.1(477):78.082.2:78.03
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358629

Igor Savchuk
Dr. Sc. in Art Studies, Professor,
Chief Research Fellow,
Department of Spatial
and Object Systems Research,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: savchuk@mari.kyiv.ua

Ігор Савчук
Доктор мистецтвознавства, професор,
головний науковий співробітник
відділу дослідження просторових
і предметних систем
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

orcid.org/0000-0002-6882-3404

Zhang Han
PhD in Philosophy,
Lecturer at the School of Music,
Qinghai Normal University (PRC),
teaches piano performance
and chamber music (China)

e-mail: zhang_han@i.ua

Чжан Хань
Доктор філософії,
викладач Музичної школи
Цінхайського педагогічного університету,
викладач фортепіано та камерної музики
(КНР)

orcid.org/0000-0002-5573-4648

Abstract. The article explores the artistic and interpretive dimension of Borys Liatoshynsky's chamber instrumental oeuvre, focusing on the relationship between compositional logic and performance interpretation. It addresses a gap in scholarship by analyzing intonational-dramaturgical, timbral-textural, and semantic factors that shape interpretive models of the composer's works. The study traces the evolution of Liatoshynsky's style from early salon-Romantic works to mature compositions marked by symphonic thinking and a developed national intonational idiom. Particular attention is given to the Ukrainian Quintet as a culmination of his chamber instrumental symphonism, interpreted as a chamber symphony with monothematic development and large-scale dramaturgy. It is argued that these works require a symphonically oriented performance approach, integrating structural, polyphonic, and timbral-semantic dimensions. The research contributes to a deeper understanding of the composer's style and provides a basis for contemporary interpretive practice.

Keywords: Borys Liatoshynsky, chamber instrumental music, symphonism, interpretation, musical dramaturgy, national intonation, Ukrainian Quintet.

Problem Statement. Borys Liatoshynsky's chamber instrumental oeuvre constitutes one of the most representative spheres of his compositional thinking, for it is precisely here that the stages of the artist's stylistic evolution, the transformation of genre- and form-building principles, the increasing complexity of his harmonic and polyphonic language, and the very process of the symphonization of the chamber genre are most distinctly traceable. Despite the existence of studies devoted to individual works, the composer's early period, the features of his symphonism, and the manifestations of the national component, the artistic and interpretive dimension of Liatoshynsky's chamber instrumental compositions has not yet emerged as an integral object of specialized scholarly inquiry. Insufficiently clarified, in particular, are the relationships between authorial conception and performance interpretation, as well as the role of intonational-dramaturgical, timbral-textural, and semantic factors in shaping a coherent interpretive conception of a work.

The relevance of this publication is determined by the need for a comprehensive examination of Liatoshynsky's chamber instrumental legacy in the unity of historical-stylistic, compositional, and performance-related perspectives. Such an approach makes it possible not only to specify the place of the composer's chamber opuses within the evolution of Ukrainian music of the first half of the twentieth century, but also to outline objective stylistic guidelines for contemporary performance practice, in which works marked by large-scale dramaturgy, a symphonic mode of thinking, and national-intonational distinctiveness acquire particular significance. Addressing this problematic thus contributes to a deeper understanding of the artist's individual style and to the renewed actualization of his chamber instrumental heritage in present-day scholarly and concert-performance discourse.

Analysis of Recent Research and Publications. The scholarly discourse surrounding Borys Liatoshynsky's chamber instrumental legacy has been shaped both by classical musicological studies and by more recent research in which the composer's oeuvre is illuminated from historical-stylistic, generic, symphonological, and, to some extent, performance-related perspectives. The generalized context of the development of the Ukrainian chamber instrumental ensemble, within which the place of the composer's work is outlined, is presented in M. Borovyk's monograph [1], whereas the broader parameters of Liatoshynsky's symphonic thinking are disclosed in the works of M. Hordiichuk [5] and V. Samokhvalov [8]. Particularly important for reconstructing the composer's early creative phase are M. Hordiichuk's study "Unknown Pages" [4], I. Tsarevych's article "The First Work" [10], and T. Homon's dissertation [3], which clarify the circumstances surrounding the creation of the early chamber opuses, identify the genre-stylistic sources of his musical language, and trace the logic of the formation of his individual compositional manner. Valuable supplements to this circle of studies are I. Belza's memoiristic observations and critical assessments [2], which emphasize the psychological inwardness and subjective intensity of the imagistic world of Liatoshynsky's chamber works.

Works directly devoted to Liatoshynsky's chamber instrumental compositions include I. Tsarevych's article on the ensembles of the 1920s [9] and her study of the performance problems posed by the *Ukrainian Quintet* [11], which comes closest to the problematic advanced in the present article. At the current stage, a significant contribution to the reconsideration of the composer's creative persona is I. Savchuk's doctoral dissertation [6], which examines the communicative fields of the artist's oeuvre and the mechanisms of his stylistic transformations, as well as the article by I. Savchuk and V. Kravchenko [7], which specifically analyzes manifestations of the national component in the composer's chamber instrumental works. At the same time, an analysis of the publications cited above shows that scholarly attention has been focused primarily on the historical-biographical, genre-stylistic, symphonological, and national-intonational dimensions of Liatoshynsky's work, whereas the artistic and interpretive aspect of his chamber instrumental legacy—particularly in the interrelationship of authorial conception, compositional logic, timbral-textural semantics, and contemporary interpretive practice—has not yet become an integral object of spe-

cialized scholarly reflection. It is precisely this research lacuna that determines the scientific relevance of the present article.

The Aim of the Article. The purpose of this article is to identify the distinctive features of the evolution of Borys Liatoshynsky's chamber instrumental oeuvre and to clarify the specific character of the formation of the artistic and interpretive space of his compositions in the unity of historical-stylistic, compositional-dramaturgical, and interpretive dimensions. Particular attention is focused on tracing the transformation of the composer's artistic thinking from the early chamber opuses to the mature compositions, determining the role of the symphonization of the chamber genre, delineating the national-intonational component of his oeuvre, and identifying those structural-semantic and timbral-textural factors that directly shape the contemporary interpretive conception of his works.

Scholarly Novelty. The scholarly novelty of this study lies in its comprehensive consideration of Borys Liatoshynsky's chamber instrumental legacy through the prism of an artistic and interpretive approach, which makes it possible to integrate an analysis of the composer's stylistic evolution, the compositional logic of his works, and the specific nature of their interpretive realization. The article refines the significance of the chamber instrumental compositions as the sphere in which the composer's symphonic mode of thinking manifests itself most vividly; systematizes the fundamental principles of the performance reading of the *Ukrainian Quintet* as a chamber instrumental symphony; and emphasizes the role of national-intonational, dramaturgical, and timbral-semantic factors in shaping a coherent interpretive model of the composer's works.

Main Discussion. The composer's creative biography is rather complex and comprises several important periods, each marked by transformative shifts in the artistic-expressive field of his oeuvre. A careful study of these periods yields a holistic picture of the artist's explorations in the sphere of chamber instrumental music, the genre in which these shifts are most distinctly manifested. As early as the 1910s, at the initial stage of his creative quest, Liatoshynsky most frequently turned to chamber genres. In 1913, the composer wrote a Quartet for violin, viola, cello, and piano in D minor (without an opus number). Information about its first performance is found in the Zhytomyr press of 1913, which reported the premiere of the work: "Liatoshynsky himself performed the piano part of this piece, which testified to his high level of command of the instrument" [as cited in 3, pp. 148–149]. Concerning the place where the composer's early works were written, M. Hordiichuk notes that the Piano Quartet and the String Quartet in C minor, fair-copy scores of which are preserved in the Memorial Study-Museum of the composer, were completed in Kyiv: "Liatoshynsky began the Piano Quartet in Zhytomyr but completed it in Kyiv. The String Quartet was written in Kyiv" [4].

Particularly revealing from the standpoint of the formation of the genre-specific features of Liatoshynsky's early pre-modern period is the *Romance for Cello and Piano*. Among the aspects of the composer's expressive language in this early period, as reflected in the score of this work, T. Homon notes that the composition was "written in a salon-Romantic manner in E major—the use of major tonalities was a rare phenomenon in Liatoshynsky's oeuvre of this period. The composer makes generous use of triplet rhythm and octave doubling of the melody, filling them with simple, non-chromatic harmonies. To convey an atmosphere of emotional agitation, the composer likewise employs triplet rhythm at the climax in the middle section <…>. The middle section possesses developmental traits characteristic of the thinking of a symphonist-composer. Imitative exchanges between the two instruments constitute the basis of the development <…>. Liatoshynsky becomes increasingly interested in mode-related, tension-laden diminished and augmented intervals" [3, pp. 149–150]. During this period, the artist remained within the sphere of the established salon-academic canons of his time. The choice of the inherently vocal genre of the romance, in which poetic utterance is an important factor in shaping the conception, crystallizes a corresponding set of performance-expressive components characteristic of its stage realization: broad phras-

ing, profound melodicism sharpened by harmonic turns of a Romantic type, as well as a lyric-contemplative imagistic and semantic component.

Analyzing Liatoshynsky's early chamber instrumental works, I. Tsarevych emphasizes the decisive role of Reinhold Glière, composer, conductor, and second director of the Kyiv Conservatory. It was under his guidance, beginning in 1914, that the principles of Liatoshynsky's creativity—open to innovative solutions—were refined. In Glière's composition class, respect for outstanding musical personalities was cultivated, and thanks to this, Liatoshynsky's musical tastes were significantly influenced by eminent composers of the imperial Russian tradition, such as P. Tchaikovsky, A. Scriabin, and S. Rachmaninoff. At the same time, in the early works, especially the piano ones, the genre-stylistic attributes of Frédéric Chopin's art are especially clearly discernible.

The transformative changes in Liatoshynsky's musical language throughout the 1910s, aimed at enriching the expressive aspects of his work, to a great extent determined the modernist specificity of his creative pursuits in the 1920s. A watershed in the crystallization of these pursuits is the *Mourning Prelude* (1920).

I. Savchuk interprets this process of Liatoshynsky's acquisition of professional compositional status in the 1910s as a specific communicative, professional, and artistic conditioning of the decade, dividing it into "amateur (1910–1913), academic (1913–1919), and professional (1919–1920) stages. In this context, the autodidactic conditioning of the first stage is natural. The communicative intersections of the artist's stylistic searches are revealed through a 'stylistic play' with the salon-Romantic formulas of Chopin and Scriabin. The next stage demonstrates the process of mastering classical principles of composition and the search for an individual stylistics based on the imitation of the semantic formulas of his teacher Glière and the stylistics of Tchaikovsky and Rachmaninoff. Accordingly, the communicative orientation of the last stage is characterized by the young composer's estrangement from established canons and openness to the innovative processes of the contemporary modern artistic world" [6, pp. 325–326].

During the 1920s, Liatoshynsky actively refined the musical-formative and generic specificity of instrumental writing alongside a significant complication of harmonic structure: instrumental parts acquired independent significance within the musical dramaturgy, turning into quasi-symphonic layers in their polyphonic juxtaposition and development. At this time, the composer's attention was directed primarily toward engagement with the strata of contemporary music. He was deeply interested in the expressive innovations of the composers of the Second Viennese School and listened on the radio to live broadcasts of concerts featuring works by A. Schoenberg, A. Berg, and A. Webern, as well as to the musical achievements of other artists progressive for the musical culture of that time.

The 1920s symbolize the first fully professional surge of Liatoshynsky's chamber instrumental activity. His chamber explorations of this period constituted an important foundation for the subsequent realization of his experience in opera and symphonic genres. Among the works of these years, marked by the innovative specificity of the composer's thinking, are String Quartets Nos. 2 and 3, the Trio for piano, violin, and cello, the Sonata for violin and piano (1926), two piano sonatas, a Ballade for piano, the cycle of piano pieces *Reflections*, and the extensive field of chamber-vocal lyricism, the intonational specificity of which would later culminate in the vocal doctrine of *The Golden Hoop* (1929), the composer's first opera based on Ivan Franko's *Zakhar Berkut*.

The First Piano Trio (1922) marked the composer's first turn to the trio genre in Ukrainian Soviet music. For performer-instrumentalists, it is important, in approaching the interpretation of the piece, to concentrate on the integrity of its dramaturgical development, to focus on revealing the characteristic "astringency" of its melodic formations and the nature of ensemble interaction, and to move beyond habitual approaches to chamber interplay. In the Trio, Liatoshynsky reveals himself as an artist of symphonic thinking; accordingly, his conception of musical composition is filled with dynamic conflict, drama, and expressive intensity. In the second movement, the com-

poser makes generous use of polyrhythm and metrical variability, which impart motion and dynamism to musical constructions that might at first glance appear static.

The Sonata for Violin and Piano (1926) is even more deeply rooted in the specificity of the composer's innovative achievements. It is well known that composers of this time sought to expand the seven-degree modal system, and Liatoshynsky achieved this by altering the principal tonal scale degrees, thereby creating new harmonic possibilities that are fully evident in the intonational field of the Sonata.

The interpretive-semantic features of this chamber work are imbued with new expressive components directed toward the symphonic quality of the composer's utterance and toward the testing, within chamber instrumental achievement, of those expressive means and form-building searches that would later be tried out in his major symphonic canvases. The principle of symphonic conception generates a corresponding interpretive-semantic space of instrumental expressivity. It should be noted that within the chamber domain of the Sonata, the composer succeeded in expanding the timbral possibilities of the violin and piano as equal partners in the chamber ensemble. The specificity of the work's performance dramaturgy reflects a treatment of their parts as a kind of orchestral groups within the timbral-dramaturgical lines of the work's unfolding, as rhythmically complementary strata in a shared process of image-formation. Among the modified authorial means of instrumental expression are chromatic parallels of minor triads, tense functional juxtapositions in vertical sonorities, timbral-phonic and timbral-coloristic treatments of consonances, and the principle of the polyphonization of layers. It should also be emphasized that the major seventh chord, broadly tested within the Sonata as a kind of tonic support, becomes its fundamental harmonic leit-timbre. The composer actively employs bitonality, polymelodicism, polyrhythm, and polyphonic polymetric structures, thanks to which the internal dynamism of the form increases perceptibly and becomes denser and more concentrated. Under conditions of broadly conceived programmaticity and the specific one-movement structure of the Sonata, taking these components into account is essential for perceiving the musical content of the work and for shaping the logic of its compositional unfolding.

These tendencies—reflected in emotional intensity, the non-programmatic yet encoded nature of the authorial conception, and the substantial harmonic, polyphonic, textural, and timbral-dynamic innovations of the composer's writing—can also be observed in his other chamber instrumental works. As I. Belza, a student and later lifelong companion of the composer, emphasizes, the imagistic content of the chamber instrumental canvases of the 1920s contains "much that is subjective and psychologically profound <…> from the standpoint of the formation of compositional mastery, the author's acquisition of the ability to render his moods and feelings with subtlety" [2, p. 15]. These techniques demonstrate a striving for diversity of musical means, for a deepening of artistic thought, and for the gradual crystallization of Liatoshynsky's individual style.

In the 1930s, Liatoshynsky's oeuvre underwent a considerable transformation brought about by tragic developments in Ukrainian art after the First Congress of Soviet Writers (1932), which proclaimed socialist realism the only acceptable direction in the art of the Soviet imperial system. As a result, composers were required to embody the principles of programmaticity and to employ song-based material in the thematic organization of musical works, which "caused changes in formal presentation: variation and cyclicality came to be regarded as dominant. Liatoshynsky was forced to absorb these directive demands. The transition to a new mode of imagery lasted more than a decade. All of his later chamber works are the result of a new way of thinking—compromised in some respects, yet marked by profoundly individual approaches to the realization of the authorial conception" [7, p. 112]. Liatoshynsky was compelled to adapt to these demands; consequently, his chamber conceptions of this period to some extent reflect the imperatives of the new aesthetics and at the same time express his personal stance in attempting to avoid drawing the attention of the directive imperial bodies overseeing national cultures.

In the 1940s, under wartime conditions, Liatoshynsky's achievements clearly reveal the influence of Ukrainian folk song. It was precisely during this period that such major chamber instrumental works appeared as Trio № 2 for piano, violin, and cello (1942), the Fourth String Quartet (1943), and the *Ukrainian Quintet* for piano, two violins, viola, and cello (1942–1945), which is considered a pinnacle of Ukrainian chamber instrumental art in the first half of the twentieth century. The composer once again, as in the 1920s, turned to chamber instrumental music as a sphere in which to test new ideas.

According to the composer, the creation of this work was inspired by R. Schumann's lyrical-Romantic quintet. Several factors contributed to the work's relatively fortunate fate both in compositional history and in performance practice. The Quintet reflects virtually all the requirements of Soviet art within the framework of socialist realism: extensive use of folk intonations, variation-based unfolding of material, and programmaticity. On the other hand, the time of its creation coincided with some of the most tragic pages of Ukraine's modern history and with its sacrificial experience in the furnace of war. Soviet authority loosened its pressure on pro-national creative circles and in many forms of artistic activity (such as the films of O. Dovzhenko) even encouraged artistic exploration. At that moment, the regime needed as quickly as possible to restore the old archetypal image of Ukraine-as-warrior in order to raise the general spirit of struggle against the German invaders.

The *Ukrainian Quintet*, which received the USSR State Prize in 1946 (its first version was written in November–December 1942), was composed while the author was in evacuation in Saratov. In 1945, the composer produced a second, final version. The Quintet was first performed in early 1943 by the Saratov ensemble, which included professors of the Moscow Conservatory headed by Professor L. Tseitlin; the piano part was performed by V. Nielsen.

The work's scale and grandeur align its conception with that of a symphony. Many musicologists who have studied the composer's oeuvre describe this work as a chamber symphony, thereby consciously underscoring the symphonization of the chamber genre. Such characterizations may be found in the works of V. Samokhvalov [8], M. Borovyk [1], M. Hordiichuk [5], I. Tsarevych [10], and other musicologists. The imagistic content generated by tragic events led to an intensification of the conflictual principle, to the symphonization of musical development, and, as a consequence, to an expansion of generic boundaries. It should be added that this distinctly pro-Ukrainian conception in Liatoshynsky's oeuvre determined, to a certain extent, the pan-Slavic vector of his later work and influenced the intonational nature of his symphonism.

Let us consider the specific features of the composer's realization of genre-stylistic and compositional fields and their reflection in the work's performance interpretation.

The Compositional Conception of the *Ukrainian Quintet* (1945). The *Ukrainian Quintet* is a large-scale four-movement sonata cycle. Liatoshynsky employs the same form in his Third Symphony, the only one of his five symphonies that has four movements. This feature of the *Ukrainian Quintet* is caused by the philosophical scale of the underlying idea, the realization of which required the structurally generic boundaries customary for the composer. The symphonic nature of the Quintet's conception unfolds in a four-movement cycle with intense dramatic development and a tragic worldview associated with war. Yet this is not a tragedy of fatalism: the composer creates powerful and extraordinarily intense emotional images in which luminous epic-heroic images prevail over dark and tragic forces.

The first movement serves as the exposition of the cycle's principal imagistic spheres, whose formation takes place within sonata form. The primary theme of the first movement functions as a kind of leitmotif of the work, embodying the image of the Homeland. Its structure is tripartite, with a developmental middle section. The development begins with a double statement of the principal cell of the main theme (echoing the secondary theme of the Third Symphony), which imparts a dramatic character to the unfolding of the musical fabric. The tension is heightened by

general pauses separating these thematic elements. The subsequent rhythmic fragmentation of the motivic cell in sequential development leads to a change of tempo and character—*Allegro risoluto*. The secondary theme in the development also acquires a dramatic character and is presented in the strings. Gradually, the intonational core of the primary theme develops, alternating with statements of the secondary-theme element in the strings—juxtapositions that dynamize the musical texture. The next stage in the growth of tension is the superimposition of the intonational layers of the primary and secondary themes. This concentration of musical material results in a climax where the secondary theme resounds apotheotically in octaves against the background of a harmonically modified triplet chordal texture. The dynamics intensify by harmonic means, and the climax is interrupted by an unexpected dynamic contrast with the entry of the transitional section. This dramaturgical device was also used in the primary-theme area of the exposition.

In the dramaturgy of the second movement, ostinato forms and complex polyphonic superimpositions of various thematic lines in synthetic climactic sections acquire particular importance, which is characteristic of Liatoshynsky's symphonism. The form of this movement is compound ternary (the outer sections are in simple binary form, the middle section in simple ternary form). The ostinato figure in the strings at the beginning is intonationally related to the main theme of the first movement.

The third movement of the Quintet, an orchestral scherzo of toccata character, has a tripartite structure. In the first section, traits of simple ternary form with a through-developing character may be observed. The middle section contains a modified version of the main theme of the first movement in the first violins, opposed by the chromatic syncopated movement of the entire string group. The central section is a stylized *kolomyika*. Its construction is based on a variation-type development. The introduction in the piano part recalls the sound of the bass of a folk chapel ensemble. The theme, written in the Hutsul mode, appears successively in all the string instruments (including the cello and viola).

The fourth movement is cast in sonata-allegro form. The exposition of the finale features through-development, which is a sign of symphonic thinking. The main theme is the bearer of a volitional, resolute image. The syncopated rhythm, intonationally linked with the main theme of the first movement and the theme of the middle section of the second movement (the interval of a sixth), introduces a developmental character (with the use of polyphonic means) and traits of tripartite organization. At the crest of dynamic tension, the main theme of the recapitulation appears. This is an apotheosis: first, the chordal texture of the piano echoes an element of the theme in the strings, and then the theme is given tutti in fortissimo. Against the background of arpeggiated piano texture, the secondary theme (viola, second violin, first violin) sounds in polyphonic presentation with oppositions. The textural saturation in the strings precedes the appearance of the main theme in the viola part, later in the first violin and cello. When this theme is taken by the piano, the strings (first violin, viola) sound the secondary theme of the finale. The development of these thematic strata leads to a climax (a dominant preparation built on textural elements of the first movement of the Quintet). The climax flows into the coda, which is built on the main theme of the first movement, thereby creating both a dramaturgical and a thematic arch for the entire Quintet. The coda becomes the culmination of the whole cycle.

The outlined features of the structural-intonational realization of the *Ukrainian Quintet* make it possible to formulate several generalizations regarding the musical-compositional, semantic, and other aspects of the composer's conception and their impact on the formation of the interpretive space of this work. In this regard, it is important to take into account several positions that shape an objective stylistic field for the interpretation of Liatoshynsky's chamber instrumental oeuvre. Among them, the following should be emphasized:

1. The large-scale tragic-dramatic artistic conception of the Quintet led to a transformation and renewal of academic notions of sonata form. As in the composer's symphonic works, the

structure of the Quintet reveals common traits with the principles of theatrical drama. This is facilitated by the specific nature of sonata form, which reflects the key stages of the dramaturgical process—initiation, development, and resolution—and corresponds to the exposition, development, and recapitulation of artistic-dramatic unfolding. Consideration of these features is the point of departure for shaping the musical interpretation of the work.

2. An important feature of Liatoshynsky's sonata-form expositions is their extraordinarily high degree of dynamic activity. This quality is also characteristic of the expositions of the Quintet (the first and fourth movements). Within the sonata construct, there is no long development section inside the exposition, yet there is developmentalism itself as a mode of exposition. For interpreters, it is important to realize that the developmental character of Liatoshynsky's principal thematic areas is to a great extent conditioned by the dynamic and structural openness of the musical material. The contrast between the themes of the exposition is not strong; however, tension and continuity are achieved because the transitional and secondary sections are perceived as successive stages in the development of the primary one.

3. In the secondary thematic areas, emotional tension grows gradually. Lyric thematic formations are enriched in the course of development by polyphonic means, and the composer employs a variety of procedures of contrapuntal development while also altering their rhythmic and harmonic basis. In the first and fourth movements of the Quintet, this process leads to an intensification of emotional tension and a transformation of thematic character. An important role in activating this process is played by the broad melodic line of a developmental character, which V. Samokhvalov defines as "melodic development" [8].

4. In shaping a musical interpretation, performers must take into account the fact that emphasizing the boundary between exposition and development in the *Ukrainian Quintet* is a characteristic authorial device, typical of the composer's symphonic conceptions. One means of doing so is the acceleration of tempo: *Allegro risoluto* in the first movement and *Allegro* in the finale. The beginning of the development is marked by significant themes: in the first movement, the main theme (rehearsal № 9), and in the finale, the funeral march theme from the second movement. In the latter example, the characteristic juxtaposition of contrasting themes is also noticeable, sharpening the conflict.

5. The principal characteristic of the first movement's development is the conflictual collision of different sonic-thematic strata with contrasting rhythmic profiles. Although chamber instrumental works are usually characterized by a dialogic type of interaction in the musical texture, Liatoshynsky deliberately rejects academic principles of development. In the structural waves of the development, vividly profiled melodic constructions are practically absent; instead, the intonational material is linked to the activation of various thematic components. Polyphonic techniques play an important role in the development of both the first movement and the finale, functioning as means of development. In addition to contrast polyphony, which lends energetic tension to the musical texture, imitative polyphony and various of its variants are employed, including stretti, subsidiary-voice techniques, and retrograde. Thus, performance realization should be based on an awareness of polyphonic modes of developing the musical texture alongside textural-harmonic means.

6. A general characteristic of the recapitulations of the first movement and the finale is the active development of the thematic-imagistic structure of the musical texture. At the same time, different artistic and interpretive tasks determine corresponding approaches to the compositional solution of the recapitulations at the beginning and at the end of the work. The recapitulation of the first movement of the *Ukrainian Quintet*, directed toward the dynamic intensification of the main theme, which in the recapitulation sounds saturated and apotheotic, becomes the structural point of culmination. The finale is resolved through a synthetic recapitulation that unites two themes—the secondary theme of the finale and the main theme of the first movement. Such a recapitulation performs not only a dramaturgical but also a unifying function, completing the development of the cycle and logically preparing the transition to the coda. In it, the performers

sum up the achieved result and activate the musical language with the aid of ostinato rhythms. In order to attain the emotional culmination of the entire four-movement cycle, the composer introduces the initial thematic motif of the work, thus uniting the principal thematic material of all the movements and directing the work toward interpretive and compositional unity.

7. Interpreters should take into account the composer's principle of the personification of the timbral properties of the ensemble instruments. Awareness of the fact that, in the composer's practice, a certain instrumental timbre is associated with a stable rhythmic-structural formula and is directed toward indicating the semantic depths of the conception is another important factor in shaping the integrity of the interpretive design. In the dramaturgical unfolding of the musical interpretation, these semantic authorial condensations make it possible to "guide" the interpretive-dramaturgical development of the work, or, in other words, to form its bifurcation points in temporal-spatial becoming. An example is the ostinato chromatic figure spanning a minor third in the viola part (second movement, middle episode), which symbolizes the image of death. There are many such semantically marked constructions embodied by the composer throughout the work. It should be added that the composer uses this device in other compositions as well, including the beginning of the second movement of the Sonata for Violin and Piano (1926), the introduction to the symphonic ballad *Grażyna*, and the second movement of Symphony № 3.

8. In the Quintet, the composer makes innovative use of the expressive possibilities of the piano, which is due in part to his treatment of the opus as a chamber symphony. The piano contains several symphonic strata that develop and oppose one another. By reconfiguring late-Romantic tendencies in this direction, Liatoshynsky thereby forms an authorial stylistics of the instrument's timbral sound. For performers, this stylistic principle makes it possible to unfold a diversity of differentiated characters in their opposition and interpenetration. The symphonization of the Quintet substantially enriches and diversifies the piano texture through an original combination of large-scale and fine-grained technical means; therefore, a pianist approaching the realization of this work must possess a considerable technical and expressive arsenal.

9. It should be noted that in the *Ukrainian Quintet* not only the primary and secondary themes of the exposition are contrasted, but also the entire exposition and development, and indeed the individual movements of the cycle among themselves, which is caused by the composer's approach to the re-accentuation of the functions of the parts of the sonata-symphonic cycle. Owing to dramaturgical features and intonational links, the entire four-movement conception is formed according to the principle of sonata structure: the first two movements perform the function of the exposition (the first movement—the principal thematic area; the second—the secondary one), the third movement functions as the development, and the finale as the recapitulation. This semantic idea of the composer's conception is foundational for performance realization, as emphasized by I. Tsarevych, a noted interpreter of the composer's chamber instrumental legacy [10].

Having examined the composer's creative method through the example of the Quintet, together with the specific features of its manifestation in performance practice, we may summarize the following traits of the symphonic genre:

– a four-movement cyclic form with through-development and manifestations of one-movement continuity;

– monothematicism as the principal principle of dramaturgical development, based on the conflictual opposition of thematic formations;

– imagistic transformation of thematic material;

– re-accentuation of the functions of the cycle's movements and of the ensemble instruments;

– increased complexity of the textural presentation of musical material.

Finally, it should be added that an important manifestation of the composer's symphonic thinking lies in the fact that the entire dramaturgy of a monothematic type of intonational devel-

opment grows out of the theme, out of its core. This is precisely why Liatoshynsky's symphonism is perceived as a creative method and a mode of thinking characteristic of almost all of his works. For this reason, it is indeed appropriate to speak of the *Ukrainian Quintet* as a chamber instrumental symphony, in which the unity of the cycle's thematic formations is clearly observable—a condition of crucial importance for the integral musical interpretation of the work.

Contemporary Performance Realizations of the *Ukrainian Quintet*. This opus is one of the few chamber instrumental works by the composer to have enjoyed a fortunate performance history. This has been facilitated by the extraordinary emotional and spiritual intensity of the music. The Quintet attracts chamber performers through the diversity of its intonational specificity, the scale of its conception, and the compelling solutions it offers in the sphere of instrumental and pianistic technique.

The performance stylistics of the *Ukrainian Quintet* are rooted in a late-Romantic expressive idiom, the specificity of whose realization resonates with the large-scale piano canvases of the turn of the nineteenth and twentieth centuries. In this context, I. Savchuk identifies the composer's stylistic space as the creation of music "in the so-called balanced genre-stylistic planes of the styles of the first half of the twentieth century, in the large traditional symphonic spaces of large form" [6, p. 173]. The Quintet is imbued with broad phrasing and complex textural constructions, which make it possible to demonstrate a wide range of performance abilities and skills. These characteristics allow interpreters to shape their own stylistic space of the Quintet, which, on the one hand, is connected with the real, conditionally real, and hypothetical aspects of the conception and musical idea of the work, while, on the other, fully reflects the performer's inner emotive nature and the ability to transform the composer's stylistics through emotive and tactile sensations in the process of image-formation.

In today's media space, particularly on YouTube channels, one may listen to five interpretations that differ in their degree of artistic impact:

1. L. Futorska (violin), A. Chaikovskyi (violin), M. Karapynka (viola), V. Rekalo (cello), I. Pakhota (piano). Hall of the Lviv Regional Philharmonic, Lviv, 2012.

2. Ya. Morozova (violin), N. Bulat (violin), V. Vasylkiv (viola), T. Lavrova (cello), T. Homon (piano). Hall of the National Union of Composers of Ukraine, Kyiv, 2013.

3. Kyiv Camerata: B. Pivnenko (violin), M. Skrypa (violin), K. Suprun (viola), Z. Almashi (cello), D. Tavanets (piano). Festival Kyiv Music Premieres of the Season. Small Hall of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 2015.

4. Kyiv Mozart Quartet and Antonii Baryshevskyi at Bouquet Kyiv Stage: O. Sheleshkova (violin), P. Khmara (violin), A. Makii (viola), S. Kazakov (cello), A. Baryshevskyi (piano). Kyiv, 2020.

5. I. Chkan (violin), P. Khmara (violin), O. Pohorielov (viola), V. Kornilova (cello), I. Shesterenko (piano). Small Hall of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 2019.

In general, in the *Ukrainian Quintet* performers proceed from the author's idea of the symphonization of the chamber genre, the expansion of the Quintet's sonic boundaries, and its interpretation as a chamber symphony. The work is monumental in its temporal duration as well. In our view, it is precisely here that the principal interpretive difficulty lies: the ability to embody the symphonic quality of the conception by means of chamber instrumental expression. This factor is the watershed. In some performances, attention is directed toward the integrity of form and the idea of symphonicity, so that the entire work is conceived almost as a one-movement whole; in others, toward detail and the creation of a mutable image representing the emotional component of the music. Yet when performers succeed in conveying the scale of the conception, the work sounds integral and is easily perceived by listeners.

Among the recordings listed above, in our view the most convincing realization of the authorial conception of the *Ukrainian Quintet* is that by L. Futorska (violin), A. Chaikovskyi (violin), M. Karapynka (viola), V. Rekalo (cello), and I. Pakhota (piano). In the artistic and interpretive dia-

logue they create, the work sounds capacious and intense in its dramaturgical-event unfolding; the performers think in large structures and do not fragment the thematic material. One clearly senses their aspiration to create a continuous integrity, in which the idea unfolds from the first intonational germ to the final chord. By contrast, in interpretations that proceed primarily from the music's emotionally poignant qualities, the sense of the structural whole suffers to a certain degree.

In the 1950s and 1960s, the late period of his creative life, Liatoshynsky concentrated to a greater extent on realizing symphonic conceptions, though he continued to turn sporadically to chamber explorations. During this time he composed *Two Mazurkas on Polish Folk Themes* for cello and piano (1953), *Two Pieces for Viola* ("Nocturne" and "Scherzo," 1964), as well as the *Concert Étude-Rondo* for piano (1962), a staple of the Ukrainian piano repertoire. At the same time, the composer actively rethought his chamber-vocal achievements of the 1920s, creating new versions of chamber-vocal works.

A significant aspect of Liatoshynsky's creative orientation that must be emphasized is the implementation of the Ukrainian theme in his own achievements. Whereas the artistic-expressive doctrine of Mykola Lysenko's oeuvre from the very beginning was based on his direct self-identification in musical space as a Ukrainian artist and on his outstanding mission in the national artistic discourse of his time, in Liatoshynsky this process unfolds gradually and has clearly delineated stages traceable across the panorama of his musical achievements.

At the early stage, in his *Youth Quartet*, the influence of national melody on the formation of thematicism is barely perceptible. However, the first active entry into the space of national thematicism and its interpretation may be observed in the *Overture on Four Ukrainian Folk Themes* (1926). This work demonstrates the composer's deep immersion in the strata of Ukrainian folklore. The culmination of these explorations was the opera *The Golden Hoop* (1929), numerous arrangements of folk songs, and works on Shevchenko-related themes (choruses, piano preludes, and the like). This line of exploration is characterized by intonational generalization, epic breadth of utterance, and the dramaturgical intensity inherent in the unfolding plasticity of folk melody. An important stage in the turn toward Ukrainian themes is linked to the war and to the composer's forced separation from Ukraine. During evacuation, returning in his thoughts to his native Kyiv, the composer actively used Ukrainian folkloric motifs in his chamber instrumental and vocal works. Examples include the chamber instrumental compositions analyzed above—Trio № 2, Op. 41, the *Ukrainian Quintet* (1942; second version, 1945), String Quartet № 4 (1943), the *Suite for String Quartet on Ukrainian Folk Themes* (1944), as well as arrangements of Ukrainian folk songs from the prewar and wartime periods. In these works, one senses a new understanding of folk melody, which the composer fully integrated into his mature compositional style.

What are the specific features of the realization of the national component within the structure of Liatoshynsky's chamber instrumental conception? First, Ukrainian intonational elements manifest themselves in various forms. In particular, this may be seen in the use of the tonic triad in different configurations characteristic of many folk songs (as may be observed in the secondary thematic area of the first movement of the *Ukrainian Quintet*) and in the reliance on the third scale degree, which symbolizes national coloration in melody and stimulates further development. Second, characteristic of Ukrainian modality is the combination of elements of the natural and harmonic minor within a single thematic construction, which contributes to vivid coloristic effects. The use of seventh degrees lends the sound a heightened dramatic quality, since the natural seventh is not a leading tone but part of a major inflection. Third, the composer also uses authentic themes, such as the *kolomyika*, which unfolds according to the principle of variant-variation development. The ostinato motive in the second movement of the Quintet and in the Sonata (developing within the span of a fourth) reflects the artist's turn toward the most ancient layers of folklore. Fourth, an important role in creating national coloration is played by coloristic texture, which serves either stylization (for example, the *kolomyika* in the middle section of the third movement) or the creation of sound effects (the cluster motive in the second movement, which produces an

effect of stasis), as well as by natural-modal harmony inherent in folk music, reinforced by characteristic melodic figurations for the sake of plasticity and intonational expressiveness in musical unfolding.

At the late stage of his creative life, European and Ukrainian folklore served Liatoshynsky as an essential source of inspiration, stimulating his creative imagination and thereby shaping an entire pan-Slavic creative doctrine. Its direct reflection can be traced in the *Slavic Concerto* for piano and orchestra, the symphonic poem *Grażyna*, the *Slavic Suite*, the bright and optimistic Symphony № 5, "Slavic," and other major compositions by the master.

Conclusion. The study conducted makes it possible to assert that Borys Liatoshynsky's chamber instrumental oeuvre is not a peripheral area of his legacy, but one of the fullest manifestations of his individual compositional method, within which the stages of the artist's historical and stylistic evolution are most distinctly traceable. In the early opuses of the 1910s, salon-Romantic and post-Romantic intonational-genre models dominate, yet even here one can already discern the traits of the future symphonist—an inclination toward developmental process, intonational tension, timbral differentiation, and the internal dramatization of form. In the 1920s, the sphere of chamber instrumental music emerges as a space for the active renewal of the composer's musical language: instrumental parts acquire independent dramaturgical weight, the polyphonization of texture intensifies, harmonic and metric-rhythmic organization becomes more complex, and a symphonic mode of thinking is formed. The composer's further evolution in the 1930s and 1940s reveals, on the one hand, the impact of external historical and aesthetic factors and, on the other, the deepening of the national-intonational basis of his music, most vividly realized in the works of the wartime period. Thus, Liatoshynsky's chamber instrumental legacy appears as an integral artistic system in which modernist thinking, the symphonization of genre, and the gradual crystallization of a national style are combined.

One of the principal scholarly results of the article is the substantiation of the status of the *Ukrainian Quintet* as the culminating manifestation of Liatoshynsky's chamber instrumental symphonism and its interpretation as a chamber instrumental symphony. Analysis of this work has shown that its artistic integrity is grounded in a four-movement cycle with through-dramaturgy, the monothematic principle of intonational development, the active transformation of thematic formations, the re-accentuation of the functions of the parts of the sonata-symphonic cycle, and the personified treatment of ensemble timbres. It has been demonstrated that the performance reading of this opus cannot be confined to a purely local chamber approach, but requires thinking in large dramaturgical structures, taking into account the polyphonic methods of developing musical texture, the timbral-semantic functions of the instruments, and the innovative treatment of the piano as the bearer of several quasi-orchestral strata. It is precisely from this perspective that the internal conflict, large-scale character, and compositional logic of the work are disclosed most adequately.

An important conclusion of the study is also the identification of the leading foundations of the artistic and interpretive space of the composer's chamber works as a whole. This space is shaped by broad phrase organization, heightened internal dynamism, the imagistic-semantic intensity of thematicism, orientation toward symphonized dramaturgy, and the combination of late-Romantic expressivity with individualized modern techniques of writing. It has also been established that the national component in Liatoshynsky's chamber instrumental works is realized not only through direct quotation or stylization of folkloric sources, but above all through intonational-modal models, variant-variation development, coloristic texture, and a specific organization of thematic movement. The analysis of contemporary performance versions of the *Ukrainian Quintet* has shown that the most convincing interpretations are associated with the aspiration to preserve the continuous integrity of the conception, to avoid excessive fragmentation of the thematic material, and to reproduce the work's symphonic scale by means of chamber-ensemble music-making.

Prospects for Further Research. Particularly promising is a deeper study of Borys Liatoshynsky's chamber instrumental legacy in several interrelated directions: through specialized artistic-interpretive and textological analyses of individual opuses from different periods; through a comparative reconsideration of the composer's chamber instrumental and symphonic works with a view to identifying common dramaturgical models, intonational archetypes, and principles of timbral thinking; and through the study of the contemporary performance reception of his works on the basis of audio and video recordings. Also requiring separate scholarly elaboration is the problem of the realization of the national and pan-Slavic components in the composer's mature style, as well as questions of editorial history, stage/performance circulation, and interpretive strategies for the performance of his chamber works. It is precisely such studies that will make it possible substantially to deepen our understanding of Borys Liatoshynsky's place in the history of Ukrainian and European musical culture of the twentieth century.

References

1. Borovyk, M. (1968). *Ukrainskyi radianskyi kamerno-instrumentalnyi ansambl* [Ukrainian Soviet chamber instrumental ensemble]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

2. Belza, I. (1979). Uchitel' [Teacher]. In *O muzykantakh XX veka. Izbrannye stat'i* [On musicians of the 20th century. Selected articles] (pp. 5–42). Moscow [in Russian].

3. Homon, T. (2017). *Rannii period tvorchosti Borysa Liatoshynskoho: naukova rekonstruktsiia za materialamy nevidomykh i malovidomykh dzherel 1910-kh rokiv* [The early period of Borys Liatoshynsky's oeuvre: scholarly reconstruction based on unknown and little-known sources from the 1910s] (PhD thesis). Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

4. Hordiichuk, M. (1975). Nevidomi storinky [Unknown pages]. *Muzyka*, *1*, 6–7 [in Ukrainian].

5. Hordiichuk, M. (1969). *Ukrainska radianska symfonichna muzyka* [Ukrainian Soviet symphonic music]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

6. Savchuk, I. (2021). *Borys Liatoshynsky i polska kultura. Komunikatyvni polia tvorchosti* [Borys Liatoshynsky and Polish culture. Communicative fields of creativity] (DSc dissertation). Kyiv: National Academy of Arts of Ukraine, Modern Art Research Institute [in Ukrainian].

7. Savchuk, I., & Kravchenko, V. (2022). Deiaki aspekty proiavu natsionalnoi komponenty u kamerno-instrumentalnii tvorchosti Borysa Liatoshynskoho [Some aspects of the manifestation of the national component in Borys Liatoshynsky's chamber instrumental oeuvre]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, *18(1),* 110–117. https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260435 [in Ukrainian].

8. Samokhvalov, V. (1977). *Cherty simfonizma B. Liatoshinskogo* [Features of B. Liatoshinsky's symphonism]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Russian].

9. Tsarevych, I. (1972). Kamerno-instrumentalni ansambli B. Liatoshynskoho, stvoreni u 20-kh rokakh [B. Liatoshynsky's chamber instrumental ensembles created in the 1920s]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, *7*, 103–118 [in Ukrainian].

10. Tsarevych, I. (1985). Pershyi tvir (Do 90-richchia B. M. Liatoshynskoho. Trybuna muzykoznavtsia) [The first work (On the 90th anniversary of B. M. Liatoshynsky. Musicologist's forum)]. *Muzyka*, *1*, 5–7 [in Ukrainian].

11. Tsarevych, I. (1995). "Ukrainskyi kvintet" B. M. Liatoshynskoho (deiaki problemy vykonannia) [B. M. Liatoshynsky's "Ukrainian Quintet" (some performance issues)]. In *Muzychnyi svit Borysa Liatoshynskoho: zbirnyk materialiv* [The musical world of Borys Liatoshynsky: collected papers] (pp. 68–69). Kyiv: Tsentrmuzinform [in Ukrainian].

Література

1. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль : монографія. Київ : Музична Україна, 1968. 103 с.

2. Бэлза И. Учитель. *Игорь Бэлза. О музыкантах XX века. Избранные статьи.* Москва : 1979. С. 5–42.

3. Гомон Т. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.

4. Гордійчук М. Невідомі сторінки. *Музика.* 1975. № 1. С. 6–7.

5. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика : монографія. Київ : Музична Україна, 1969. 427 с.

6. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2021. 447 арк.

7. Савчук І., Кравченко В. Деякі аспекти прояву національної компоненти у камерно-інструментальній творчості Бориса Лятошинського. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2022. № 18(1). С. 110–117. DOI : https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260435.

8. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского : моногра-фия. Киев : Музична Україна, 1977. 170 с.

9. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках. *Українське музикознавство.* 1972. № 7. С. 103–118.

10. Царевич І. Перший твір. (До 90-річчя Б. М. Лятошинського. Трибуна музикознавця). *Музика.* 1985. № 1. С. 5–7.

11. Царевич І. «Український квінтет» Б. М. Лятошинського (деякі проблеми виконання). *Музичний світ Бориса Лятошинського* : зб. матеріалів. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 68–69.

Ігор Савчук, Чжан Хань

ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІР КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Анотація. У статті досліджується художній та інтерпретаційний вимір камерно-інструментальної творчості Бориса Лятошинського, зосереджуючись на взаємозв'язку між композиційною логікою та виконавською інтерпретацією. Вона заповнює прогалину в наукових дослідженнях, аналізуючи інтонаційно-драматургічні, тембрально-текстурні та семантичні фактори, що формують інтерпретаційні моделі творів композитора. Простежується еволюція стилю Лятошинського від ранніх салонно-романтичних творів до зрілих композицій, позначених симфонічним мисленням та розвиненою національно-інтонаційною ідіомою. Особлива увага приділяється Українському квінтету як кульмінації його камерно-інструментального симфонізму, інтерпретованому як камерна симфонія з монотематичним розвитком та масштабною драматургією. Стверджується, що ці твори потребують симфонічно орієнтованого виконавського підходу, що інтегрує структурні, поліфонічні та тембрально-семантичні виміри. Дослідження сприяє глибшому розумінню стилю композитора та забезпечує основу для сучасної інтерпретаційної практики.

Ключові слова: Борис Лятошинський, камерно-інструментальна музика, симфонізм, інтерпретація, музична драматургія, національна інтонація, «Український квінтет».

Стаття надійшла до редакції 17.07.2025.
Стаття прийнята до друку 21.08.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.

© Ігор Савчук, Чжан Хань 2025

ISSN 2309-7752

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ІДЕЙ НА СИМПОЗІУМАХ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ У СЛОВ'ЯНСЬКУ (2001–2010)

CONCEPTUAL APPROACHES TO THE CREATIVE REALIZATION OF IDEAS AT ART CERAMICS SYMPOSIA IN SLOVIANSK (2001–2010)

УДК 738.01.012:005.745
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358623

Тетяна Зіненко
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Національного університету
«Полтавська політехніка ім. Юрія Кондратюка»

e-mail: tezinenko@gmail.com

Tetiana Zinenko
PhD of Art History, Associate Professor,
Head of the Department of Fine Arts,
National University
«Yurii Kondratyuk Poltava Polytechnic»

orcid.org/0000-0002-0140-0802

Анотація. У статті розглядаються концептуальні підходи до творчої реалізації художніх ідей на симпозіумах з керамічного мистецтва, що проводилися у Слов'янську з 2001 по 2010 рік. Мета дослідження — визначити ключові художні стратегії, методологічні принципи та соціокультурні контексти, які сформували розвиток цих симпозіумів як значущих платформ для сучасної керамічної практики в Україні. Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході, що поєднує мистецтвознавчий та культурологічний аналіз. Особлива увага приділяється ролі формату симпозіуму як простору для художніх експериментів, професійного спілкування та обміну творчим досвідом між митцями з різних регіонів. Результати дослідження показують, що Слов'янські симпозіуми функціонували не лише як виробничі майданчики, а й як середовище для концептуальних досліджень, де митці займалися питаннями матеріальності, форми, традицій та інновацій. Творчі процеси, що спостерігалися під час цих заходів, свідчать про перехід від суто декоративних підходів до більш концептуальних та експериментальних практик у керамічному мистецтві.

У дослідженні робиться висновок, що симпозіуми у Слов'янську відіграли певну роль у трансформації українського керамічного мистецтва на початку XXI століття, сприяючи народженню нових імен молодих художників, формуванню нових художніх парадигм та розширенню меж нового звучання кераміки в сучасній візуальній культурі.

Ключові слова: керамічне мистецтво, симпозіум, концептуальні підходи, творчий процес, українське мистецтво, Слов'янськ, сучасна кераміка.

Постановка проблеми. Культурно-мистецькі практики в Україні початку XXI століття, і симпозіуми художньої кераміки зокрема, декларувалися не лише майданчиками професійної взаємодії митців, але й лабораторіями, де відбувалося переосмислення локальної ідентичності, відновлення гончарної традиції та розробка нових форм культурного продукту (у тому числі, у випадку Слов'янська, для промислового тиражування).

Особливе місце в українському мистецькому середовищі посідають Слов'янські симпозіуми кераміки, які мали всі передумови стати сталою платформою для розвитку довготривалих культурних, мистецьких, соціальних і дослідницьких практик. Вони репрезентували

ефективну модель інтеграції регіонального контексту, бізнесу, технологій, мистецтва, дизайну і традиційних ремесел, демонструючи потенціал синергії між різними сферами культурного виробництва. Симпозіуми могли запропонувати нову парадигму осмислення симпозіумного руху, а також розширити межі сучасного художнього дискурсу і дизайну. Водночас сучасне осмислення цього явища неможливе без урахування трансформаційного контексту, зумовленого російсько-українською війною. Слов'янськ — місто, відоме як частина Слов'янсько-Краматорської агломерації, яка в умовах загарбницької війни, що її розв'язала Росія, перетворилася зі простору єднання художників задля пошуку нових мистецьких ідей на поле жорстокої екзистенційної баталії за збереження національної ідентичності й територіальної цілісності української держави. Тому назва двох симпозіумів «Україна соборна» (2005 та 2010 років) звучить як заклик і констатація єдності та незламності якраз напередодні ординської навали. Перший симпозіум, 2001 року, підіймав, серед іншого, тематику невдалого походу князя Ігоря на половців, що теж звучало як заклик до єднання. Тому метою пропонованої статті є звернення до історії симпозіумів художньої кераміки у Слов'янську з погляду їхнього соціокультурного значення.

Сьогодні історія симпозіумів художньої кераміки у Слов'янську репрезентована фрагментарно та обмежена переважно каталогами (2001, 2005 років), окремими журнальними публікаціями, що мають статус бібліографічної рідкості, а також журналістськими матеріалами, оприлюдненими на регіональних і загальноукраїнських електронних ресурсах. Візуальні джерела, зокрема відео- та фотоматеріали, частково зберігаються у фондах Національного архіву українського гончарства та у приватних колекціях учасників симпозіумів, що ускладнює їх систематизацію та наукове опрацювання.

У зв'язку із цим актуалізація зазначеної проблематики, введення наявних матеріалів до наукового обігу та їх комплексний аналіз постають як своєчасне й методологічно обґрунтоване завдання сучасного мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження проблематики симпозіумного руху у сфері художньої кераміки та скульптури особливо активно спостерігалося у 1980–2010-х роках. До цього періоду належать праці Фаїни Петрякової, Василя Гудака, Марини Протас, Олеся Пошивайла, Олега Перця, Зої Чегусової, Тетяни Зіненко та інших авторів.

Упродовж останніх років спостерігається поява нових дослідників цієї теми, серед яких варто відзначити Ольгу Плоху, яка у статті «Роль симпозіумів у формуванні колекції декоративної керамічної скульптури Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному» торкається аналізу умов формування колекції симпозіумних творів Національного музею-заповідника українського гончарства, що вплинули на «…формування обличчя та характеру закладу в період з 1986 по 2024 рік» [1, с. 256]. Авторка досліджує шляхи поповнення та процес розвитку музейної колекції з акцентом на симпозіуми. Вона також виділяє види та форми симпозіумної колаборації. Стосовно дослідження слов'янських симпозіумів Ольга Плоха пише: «Давні осередки керамічного мистецтва, як-от Слов'янськ, вже сильно постраждали або ризикують опинитись в епіцентрі бойових дій. В процесі вимушеної міграції керамісти зі сходу переїжджають до більш безпечних регіонів. Багато процесів просто поставлено на паузу» [1, с. 258].

Науковці з Миколаєва Олег Ткачук та Марія Кириленко у доповіді «Характерні риси сучасного керамічного симпозіуму в Україні» (2022) [4] підкреслюють «...дуже важливу та яскраву роль < симпозіумів > у розвитку кераміки в цілому. Вони є творчою платформою для розвитку та активізації мистецтва кераміки. Симпозіум це ціле дійство, творче шоу, яке розвивається протягом певного часу» [4, с. 56]. Зокрема дослідники визначають, як один із найважливіших аспектів, «…оцінку мистецтвознавцями робіт, створених на базі симпозіуму». Підкреслюючи «…незаперечний фактор екстремальної роботи в умовах кожного симпозіу-

му», вони зазначають, що «Мистецтвознавці розглядають декілька критеріїв. Психологічні, це робота на відкритому просторі з глядачами, співпраця з різними художниками. Технологічні критерії — видані художником матеріали, або навпаки безмежна палітра матеріалів» [4, с. 56]. Автори серед інших згадують і симпозіуми «Україна соборна».

Теоретичні засади симпозіумів також розглянуті у статтях до каталогів «Гіганти незалежної України» (2021) та «Вогонь запеклих не пече!» (2024). Обидва побачили світ у виданнях Національного музею-заповідника українського гончарства. У статті-передмові Олеся Пошивайла «Гончарський маніфест свободи й незалежності України» зазначено сенсоутворюючу роль гігантських глиняних скульптур як втілення української національної ідентичності й свободи, як заклику до єднання та «..як інтелектуальний спротив і емоційно-естетська відповідь ворогам України» [3, с. 7]. Загалом, автор окреслює коротку історію становлення монументальної кераміки в Україні від 1997 року, інтерпретуючи симпозіум 2001 року у Слов'янську як форму трансляції та поширення опішнянського музейного досвіду. Водночас інші симпозіуми, до організації яких Національний музей-заповідник українського гончарства не був безпосередньо залучений, у дослідженні не розглядаються. Така селективність свідчить про обмеженість дослідницької оптики та зумовлює формування одновимірної інтерпретаційної моделі розвитку симпозіумного руху. Авторська позиція корелює з матеріалами, опублікованими в «Українському керамологічному журналі», присвяченими Першому Слов'янському симпозіуму (2001) [2], де домінує концепт «вторинності», «експорту» та «перенесення» симпозіумної практики на інші території. Водночас така інтерпретація потребує критичного переосмислення, оскільки сама ідея та концепція проєкту «Поезія гончарства на майданах і в парках України» передбачала масштабування явища монументальної кераміки як загальнонаціональної культурної стратегії, а не його локалізацію в межах однієї інституційної моделі. Отже, дискурс «вторинності» в даному випадку може розглядатися як прояв інституційно зумовленої інтерпретаційної домінанти. Очевидно, що в рамках зазначеної концепції поширення симпозіумного руху мислилося переважно під егідою музейної інституції, що, своєю чергою, звужувало можливості альтернативних форм організації та розвитку керамотворчих практик.

Суттєвою проблемою сучасного стану наукової розробки теми є відсутність системного мистецтвознавчого аналізу творів, створених у межах симпозіумів (за поодинокими винятками). Також спостерігається дефіцит атрибутованих візуальних матеріалів належної якості, відсутність комплексного дослідження специфіки окремих симпозіумів, недостатня увага до кураторських стратегій та організаційних моделей. Зазначені аспекти потребують подальшого ґрунтовного вивчення, систематизації та введення до наукового обігу.

Виклад основного матеріалу. Симпозіуми художньої кераміки є своєрідною формою культурно-мистецьких практик, які дозволяють досліджувати соціальні взаємодії, політичну чутливість, публічний простір і колективні переживання. У першу чергу тому, що публічність симпозіумів активізує життя місць, де вони відбуваються, а монументальний характер творів сприяє тому, що за вони доступні для перегляду великій кількості глядачів. Перформативність актуалізує концептуальну ідею в темпоральному, духовному і матеріальному вимірах. Слов'янськ — місто, що знаходиться нині на передньому краї боротьби за нашу державність та ідентичність. На початку XXI століття завдяки меценатам (у першу чергу, родині Левітів) воно почало працювати над проблемою формування нової україноорієнтованої ідентичності. Тут було започатковано і проведено три симпозіуми художньої кераміки (2001, 2005, 2010) для забезпечення переосмислення національної ідентичності через мистецтво. Олесь Пошивайло, характеризуючи зазначені мистецькі проєкти, визначає їх як «…перегорнуту сторінку історії української кераміки» [3, с. 15]. Така оцінка знаходить часткове підтвердження у фактах репрезентації симпозіумів у творчих біографіях їх учасників. Зокрема, деякі митці ігно-

рують участь у Слов'янських симпозіумах у власних професійних резюме, що може свідчити як про маргіналізацію цих подій у персональних наративах, так і про недостатню інституційну фіксацію їх значущості. Показовими в цьому контексті є Андрій Ільїнський [3, с. 64], Юрій Мирко [3, с. 81], у творчих біографіях яких відсутні згадки про участь у відповідних симпозіумах. Натомість Інна Гуржій фіксує свою участь, однак із неточностями стосовно датування та номінації події [3, с. 46], що вказує на проблеми з історіографічною точністю відтворення цих мистецьких практик.

Водночас більшість учасників все ж репрезентують свою участь у зазначених проєктах, підкреслюючи їхню значущість у власному творчому досвіді та акцентуючи на важливості професійної комунікації, реалізованої в межах симпозіумного середовища. Така амбівалентність у фіксації пам'яті про симпозіуми свідчить про складність їхньої інтеграції у цілісний наратив розвитку сучасного українського керамічного мистецтва та актуалізує необхідність подальшого наукового осмислення цього феномену.

Слов'янськ, історично відомий своїми гончарними осередками та унікальною мінеральною сировинною базою (неподалік знаходяться значні поклади різноманітних за своїм складом глин, що використовуються у промислових масштабах), посідає особливе місце в розвитку локальних культурних практик України. Місто сформувалося як простір, у якому кераміка — це не лише ремесло, а й засобом відтворення, реконструкції та переосмислення ідентичності. У локальному контексті саме кераміка здатна інтегрувати матеріальні й нематеріальні шари культури — від ремісничих традицій до символічних концептуальних форм. У першому десятилітті XXI століття Слов'янськ став одним із найважливіших центрів розвитку української кераміки, й завдяки симпозіумам спробував поєднати традиції ремесла, промислового виробництва та сучасних мистецьких практик.

Слов'янські симпозіуми кераміки, що регулярно відбувалися упродовж 2001–2010 років, створили платформу для міждисциплінарного діалогу між митцями, дизайнерами, технологами та культурологами. У цих практиках кераміка розглядається не лише як матеріал, а й як медіум культурного досвіду, що дозволяє втілювати просторові, історичні й соціальні наративи. Взаємодія з природними ландшафтами — зокрема зі Слов'янськими солоними озерами — формувала специфічну естетику, яка поєднувала природу, мінеральні текстури та архетипні мотиви, властиві регіональній культурній традиції. Важливою складовою концептуального висловлювання культурно-мистецьких практик у світі є кураторські підходи, які транслюють власні концептуальні наративи через добір учасників, побудову експозиції, інтерпретативні тексти, мультимедійні сценарії. Куратор виступає концепт-дизайнером, який створює своєрідне поле сенсів, що мають реалізацію у симпозіумах. Кураторами симпозіумних проєктів у різні роки були Наталія Попова (2001, 2010), Валентина Мотрій (2001) та авторка цієї статті Тетяна Зіненко (2005).

Ідея Слов'янських симпозіумів художньої кераміки виникла наприкінці 1990-х років після того, як Віктор Левіт, генеральний директор ЗАТ/АТ «Глини Донбасу», перший президент Українського керамічного товариства, підприємець і меценат, відвідав Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішні. Він став натхненником і організатором першого симпозіуму художньої кераміки у Слов'янську у 2001 році. Його ініціативу підтримали влада міста, місцеві художники, майстри та підприємці керамічної галузі, зацікавлені у створенні відкритої творчої платформи та підвищенні художнього рівня промислової кераміки. Симпозіуми стали логічним продовженням професійних традицій вивчення місцевих вогнетривких глин та застосування їх у мистецькій сфері, апробації художніх робіт з використанням виробників обладнання для керамічної галузі та численних приватних виробництв (Інститут керамічного машинобудування «Кераммаш», завод «АІЗ», місцеві майстерні).

Симпозіуми мали на меті стимулювання експериментальних формотворчих процесів; інтеграцію відомих українських художників у міжнародний культурний простір; формування середовища професійної комунікації. Створені на симпозіумах роботи стала частиною публічних колекцій, музейних експозицій та міських інсталяцій, закріпивши кераміку як культурний маркер Слов'янська.

Перший симпозіум (2001) був своєрідною мистецькою інтервенцією відомих опішнянських симпозіумів на слов'янську землю. Так, у числі два за 2001 рік «Українського керамологічного журналу» було багато матеріалів, присвячених цій події, зокрема, об'ємна ілюстрована стаття Олеся Пошивайла з досить провокативною назвою «Слов'янський симпозіум кераміки '2001: ще один центр творення гончарської культури України?» [2]. У статті не тільки подано роздуми куратора та критичні зауваження співорганізатора «з приводу симпозіуму на іншому місці», а й подано фото усіх робіт, відгуки учасників, членів журі, гостей симпозіуму. Ця стаття на сьогодні слугує «документом епохи», що містить багато інтерв'ю та дає можливість поглянути у ретроспективі на події тих часів. Олесь Пошивайло критично висловлюється щодо обмеженості тематики «…у Слов'янську постав найбільший в Україні меморіал тому безславному побоїщу (походу князя Ігоря. — Т. З.); меморіал, який силою мистецтва закликає нині сущих українців до єднання і ґрунтовного засвоєння уроків минулого» [2]. Автор гостро діагностує негативні тенденції симпозіуму (художню діяльність як промисловий конвеєр, стереотипність мислення, відсутність «…концептуального осмислення мистецтва кераміки, образного вирішення, технологічних пошуків» [2]. Звісно, критичні зауваження слушні, але стосуються вони в певній мірі також симпозіумів у опішнянському музеї, про «творчу інтервенцію» яких заявляє автор.

Концептуально іншим був симпозіум у Слов'янську у 2005 році. І не тільки тому, що відбувся він на хвилі національно-патріотичного піднесення після Помаранчевої революції, й не тільки тому, що називався «Україна соборна», і не тільки тому, що дійові особи (окрім головних організаторів) змінився, — а тому, що його учасниками стала велика кількість молодих художників, тоді студентів із Донецька, Львова, Полтави, Харкова. І в цій творчій групі виросла ціла когорта художників, що двадцять років потому здобули світове ім'я у мистецтві кераміки. Серед них Яніна Міронова, Валентина Беро, Інна Гуржій, Юрко Римар, Наталія Корф, Вероніка Нікітюк та інші.

Особливістю було й те, що він був приурочений відкриттю у Слов'янську двох абсолютно нових потужних промислових підприємств «Zeus-кераміка» та «Керамічні маси Донбасу». А підсумкова виставка творів була здійснена у щойно створених промислових приміщеннях цих заводів. Це було нове слово в експозиційній діяльності, коли поряд з діючою промисловою лінією у діючому цеху демонструвалася виставка симпозіумних робіт. Важливим документом цього часу стало видання каталогу «Україна соборна» [5]. Серед учасників симпозіуму було багато відомих львівських (Ігор Береза, Ганна Друль, Тетяна Павлишин-Святун, Тетяна Потапенко та інші), київських (Марко Галенко, Ірина Норець), донецьких (Георгій Беро, Володимир Ковальов), харківських (Лариса Антонова) художників та яскравих представників з інших міст України, як-от Володимир Хижинський, Лілія Бережненко, Людмила Шилімова-Ганзенко. Очолив журі відомий мистецтвознавець Олексій Роготченко.

Третій Слов'янський симпозіум 2010 року теж суттєво відрізнявся від попередніх. Він знову зосередився на монументальному характері створюваних робіт. Його важливою складовою став авторський проєкт київського художника Андрія Ільїнського під назвою «МетаМарфиЗі (Метаморфози)». Серед учасників були молоді митці, які в наступні роки заявили про себе яскраво і креативно (Юрій Мусатов, Андрій Собянін та інші). Участь взяли також метри української кераміки: Марко Галенко, Георгій Беро, Лариса Антонова, В'ячеслав Віньковський. Серед членів журі були легендарні для світу кераміки художники: Людмила Мєш-

кова та Олександр Міловзоров. Співорганізатором симпозіуму вперше став Національний музей українського народного декоративного мистецтва, який для заохочення надав можливість одному з переможців симпозіуму — молодому полтавському художнику Андрію Собяніну — провести персональну виставку робіт у залах музею (виставка «Попіл» була відкрита в березні 2011 року). А виставку творчих робіт планувалося здійснити в одній із мистецьких галерей Києва. Організатори мали величезні плани на майбутнє, хотіли зробити кераміку яскравим брендом міста і України, намагалися використати керамічну монументальну скульптуру для культурного просвітництва жителів Донбасу та інших міст, прагнули підняти планку зростання естетичних смаків і запитів населення регіону. На жаль, реалізувати ці плани не вдалося.

Історія симпозіумів художньої кераміки у Слов'янську залишається фрагментарно задокументованою і розпорошеною між поодинокими джерелами. Основний корпус матеріалів зосереджений у каталогах початку 2000-х років (2001, 2005), журнальних публікаціях, значна частина яких нині стала бібліографічною рідкістю, а також у журналістських текстах, оприлюднених на регіональних та загальноукраїнських онлайн-ресурсах. Візуальні свідчення — фото- та відеоматеріали — частково зберігаються в архівних зібраннях, зокрема у Національний архів українського гончарства, а також у приватних колекціях учасників симпозіумів. Така розпорошеність і обмежена доступність джерел суттєво ускладнюють цілісне осмислення цього явища, що підсилює потребу в систематизації, критичному аналізі та введенні матеріалів у науковий обіг. Відтак активізація досліджень у цьому напрямі та їх подальше ґрунтовне опрацювання постають не лише актуальними, а й необхідними для формування повнішої картини розвитку української художньої кераміки.

Висновки. Таким чином, у 2000–2010 роках Слов'янськ постав одним із культурних центрів українського Донбасу, де кераміка була центральним інструментом пошуків та репрезентації національної ідентичності. Місто не лише зберегло ремісничу гончарську спадщину, а й активно перетворило її на ресурс для формування сучасної бізнес ідеї. Через мистецькі практики у сфері кераміки розпочався процес реконструювання регіональних ідентичностей, їхній рух у бік соборності та єдності різних регіонів української держави, що, своєю чергою, сприяло розбудові ширших національних культурних наративів. Симпозіуми «Україна соборна» спробували стати подразником культурної пам'яті, інструментом переосмислення історії та платформою для формування нових смислів національної ідентичності. За час проведення симпозіумів їх учасниками стали близько ста художників з усієї України. Учасники симпозіумів працювали в середовищі, де були поєднані традиційні та інноваційні технології та практики, що зумовило інтенсивну міжрегіональну комунікацію та сприяло формуванню спільного культурного дискурсу. Тривала взаємодія митців актуалізувала практики культурного діалогу, утверджуючи цінності взаємоповаги, взаєморозуміння та інтегративної єдності. Синергія традиційних технологій і новітніх художніх ідей формувала умови для розвитку концептуального типу мислення у сфері керамічного мистецтва.

Кераміка як матеріально-зумовлений вид мистецтва, що функціонує в парадигмі взаємодії чотирьох стихій, безпосередньо детермінована природно-ресурсною базою, технологічними можливостями та соціокультурним середовищем. У Слов'янську ці фактори створювали комплексне культурне поле, у якому сировина, ландшафт (глина, мінеральні води, солоні озера), бізнес і технології перетиналися із сучасними реаліями. Такий контекст ставав каталізатором проєктних інтерпретацій, у яких Глина та Місто виступили повноцінними учасниками творчого процесу.

Симпозіуми художньої кераміки у Слов'янську продовжили національну традицію формування експериментального керамотворчого середовища як моделі художнього творення, що базується на міждисциплінарній комунікації, матеріалознавчих дослідженнях і роботі

з регіональними культурними кодами. Це сприяло генерації нових формотворчих стратегій і переорієнтації керамічного мистецтва з декоративно-прикладної площини у сферу концептуальних практик.

Організатори мали величезні плани на майбутнє, хотіли зробити кераміку яскравим брендом міста і України, намагалися використати керамічну монументальну скульптуру для культурного просвітництва жителів Донбасу та інших міст, прагнули підняти планку зростання естетичних смаків і запитів населення регіону, мріяли про створення новітнього музею кераміки, основу для якого склали б створені на симпозіумах роботи... Усе перекреслила війна. Саме Слов'янськ став одним із перших окупованих рашистами міст ще у квітні 2014 року, відчувши на собі всю силу «братерської любові» північного сусіда. Після звільнення Слов'янська робилися спроби повернення до формату симпозіумів, конференцій (2012, 2018), було створено унікальний культурно-мистецький простір («Монополія Крона»), але повномасштабне російське вторгнення 2022 року знову переформатувало плани українців. У цих умовах особливої ваги набуває усвідомлення значущості культурної інтеграції та цінності регіонального різноманіття як складників національної ідентичності.

Таким чином, історія мистецьких симпозіумів на території українського Донбасу може бути інтерпретована як важливий чинник формування сучасного культурного дискурсу, спрямованого на консолідацію національної ідентичності та протидію деструктивним ідеологічним впливам.

Література

1. Плоха О. Роль симпозіумів у формуванні колекції декоративної керамічної скульптури Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2024. № 4. С. 254–260. DOI : https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322889

2. Пошивайло О. Слов'янський симпозіум кераміки '2001: ще один центр творення гончарської культури України? *Український керамологічний журнал*. 2001. № 1. С. 64–98. URL : https://knigozbirnia.opishne-museum.gov.ua/wp-content/uploads/2019/11/UKZh2_2001.pdf (дата звернення: 23.09.2025).

3. Симпозіум монументальної кераміки «Вогонь запеклих не пече» : альбом-каталог. Опішне : Українське народознавство, 2024. 168 с. : іл. (Академічна керамологічна серія «Україна гончарна», вип. 10).

4. Ткачук О. Характерні риси сучасного керамічного симпозіуму в Україні. *Декоративно-прикладне мистецтво в національній системі художньо-педагогічної освіти: сучасний досвід і перспективи :* тези ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Одеса, 16–17 берез. 2022 р.) / упоряд. О. В. Ткачук, Т. С. Штикало. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського (Астропринт), 2022. С. 55–56. URL : http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/15817 (дата звернення: 23.09.2025).

5. Україна соборна : Всеукраїнський симпозіум художньої кераміки «Слов'янськ 2005» : каталог / авт. текстів та упоряд. Т. Зіненко. Київ : ВХ [Студіо], 2005. 48 с. : іл.

References

1. Plokha, O. (2024). Rol sympoziumiv u formuvanni kolektsii dekoratyvnoi keramichnoi skulptury Natsionalnoho muzeiu-zapovidnyka ukrainskoho honcharstva v Opishnomu [The role of symposia in the formation of the collection of decorative ceramic sculpture of the National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery in Opishne]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 4*, 254–260. https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322889 [in Ukrainian].

2. Poshyvailo, O. (2001). Slovianskyi sympozium keramiky '2001: shche odyn tsentr tvorennia honcharskoi kultury Ukrainy? [Sloviansk Ceramic Symposium 2001: Another center for the crea-

tion of Ukrainian pottery culture?]. *Ukrainskyi keramolohichnyi zhurnal, 1,* 64–98. https://knigozbirnia.opishne-museum.gov.ua/wp-content/uploads/2019/11/UKZh2_2001.pdf [in Ukrainian].

3. *Sympozium monumentalnoi keramiky «Vohon zapeklykh ne peche»: albom-kataloh* [Monumental Ceramics Symposium "Fire does not burn the indomitable": Album-catalog]. (2024). Opishne: Ukrainske narodoznavstvo [in Ukrainian]

4. Tkachuk, O. (2022). Kharakterni rysy suchasnoho keramichnoho sympoziumu v Ukraini [Characteristic features of the contemporary ceramic symposium in Ukraine]. In O. V. Tkachuk & T. S. Shtykalo (Eds.), *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo v natsionalnii systemi khudozhno-pedahohichnoi osvity: suchasnyi dosvid i perspektyvy (pp. 55–56)*. Odesa: PNPU imeni K. D. Ushynskoho (Astroprynt). http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/15817 [in Ukrainian].

5. Zinenko, T. (Ed.). (2005). *Ukraina soborna: Vseukrainskyi sympozium khudozhnoi keramiky «Sloviansk 2005»: kataloh* [United Ukraine: All-Ukrainian Symposium of Artistic Ceramics "Sloviansk 2005": Catalog]. Kyiv: VKh [Studio] [in Ukrainian].

Tetiana Zinenko

CONCEPTUAL FRAMEWORKS OF ARTISTIC IDEA REALIZATION AT CERAMICS SYMPOSIUMS IN SLOVIANSK (2001–2010)

Abstract. This article examines the conceptual approaches to the creative realization of artistic ideas at ceramic art symposia held in Sloviansk between 2001 and 2010. The study aims to identify the key artistic strategies, methodological principles, and socio-cultural contexts that shaped the development of these symposia as significant platforms for contemporary ceramic practice in Ukraine. The research methodology is based on an interdisciplinary approach combining art-historical analysis, comparative methods, and elements of cultural studies. Particular attention is paid to the role of the symposium format as a space for artistic experimentation, professional communication, and the exchange of creative experience among artists from different regions. The findings demonstrate that the Sloviansk symposia functioned not only as production sites but also as environments for conceptual exploration, where artists engaged with issues of materiality, form, tradition, and innovation. The creative processes observed during these events reveal a shift from purely decorative approaches toward more conceptual and experimental practices in ceramic art. The study concludes that the symposia in Sloviansk played a crucial role in the transformation of Ukrainian ceramic art at the beginning of the 21st century, contributing to the birth of new names of young artists, the formation of new artistic paradigms, and the expansion of the boundaries of a new sound of ceramics in modern visual culture.

Keywords: ceramic art, symposium, conceptual approaches, creative process, Ukrainian art, Sloviansk, contemporary ceramics.

Стаття надійшла до редакції 29.09.2025.
Стаття прийнята до друку 21.10.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.

© Тетяна Зіненко 2025

ISSN 2309–7752

ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ ВІДТВОРЕННЯ ПАМ'ЯТНИКА КНЯЗЮ КОСТЯНТИНУ ІВАНОВИЧУ ОСТРОЗЬКОМУ В УСПЕНСЬКОМУ СОБОРІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

HISTORICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE RECONSTRUCTION OF THE MONUMENT TO PRINCE KOSTIANTYN IVANOVYCH OSTROZKYI IN THE DORMITION CATHEDRAL OF THE KYIV-PECHERSK LAVRA

УДК 7.032(477):94(477):725.94
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358632

Ольга Сіткарьова
Кандидат архітектури,
старший науковий співробітник,
провідний науковий співробітник
відділу дослідження просторових
і предметних систем
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: sitkaryova@mari.kiev.ua

Olha Sitkariova
Ph.D. in Architecture,
Senior Research Fellow,
Principal Research Fellow,
Department for the Study of Spatial
and Object-Based Systems,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-5815-6417

Анотація. У статті розглянуто історико-мистецькі аспекти створення та відтворення надгробного пам'ятника гетьману Великого князівства Литовського, Руського і Жмудського князю Костянтину Івановичу Острозькому, встановленого 1579 року в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Пам'ятник, який відігравав важливу роль у структурі інтер'єру храму, не зберігся до нашого часу.

Метою дослідження є аналіз історичних свідчень, іконографічних джерел та стилістичних аналогій, що дають змогу окреслити можливі підходи до науково обґрунтованого відтворення пам'ятника. Використано писемні джерела XVI–XVII століть, зокрема описи Павла Алеппського та інших очевидців, а також дані пізніших досліджень, присвячених історії Успенського собору та некрополя Києво-Печерської лаври. Значну увагу приділено порівняльному аналізу надгробної пластики доби Ренесансу на території Західної Європи та Речі Посполитої (у тому числі пам'ятників представникам родини Острозьких), що дозволяє визначити типологічні та стилістичні особливості подібних меморіальних пам'ятників. Встановлено, що надгробок князя Костянтина Івановича Острозького належав до поширеного у XVI столітті типу меморіальних пам'ятників із зображенням лицаря у бойовому обладунку, розміщеного у ніші архітектурної композиції. Результати дослідження можуть бути використані під час подальших робіт із відтворення надгробного пам'ятника в інтер'єрі Успенського собору Києво-Печерської лаври та сприяють глибшому розумінню ролі меморіальної скульптури у художній культурі Східної Європи XVI — початку XVII століття.

Ключові слова: надгробок, скульптура, Ренесанс, князь Костянтин Іванович Острозький, Успенський собор, Києво-Печерська лавра.

Постановка проблеми. Ренесансний надгробок гетьмана Великого князівства Литовського, Руського і Жмудського князя Костянтина Івановича Острозького, який встановив в Успенському соборі Києво-Печерської лаври 1579 року його син, князь Василь-Костянтин Костянтинович, не зберігся до нашого часу. Вперше надгробок суттєво постраждав під час пожежі 1718 року. Пам'ятник був незабаром відновлений, але змінив при цьому не тільки первісний вигляд, а й первісне місце розташування. Під час Другої Світової війни, коли Успенський собор був висаджений у повітря, пам'ятник був зруйнований. Зараз, після закінчення робіт із відбудови храму та відновлення його інтер'єрів, скульптори Олесь Сидорук і Борис Крилов виконали першу чергу з відтворення пам'ятника, де центральна частина твору — скульптурна постать князя.

На другому етапі відновлення пам'ятника фахівці мають відтворити архітектурно-скульптурне оздоблення постаті князя Острозького. Оскільки первісний вигляд пам'ятник втратив ще на початку XVIII століття, виконати це завдання надзвичайно складно. Тут можна запропонувати два шляхи розв'язання проблеми. По-перше, можливо відтворювати надгробок у тому вигляді, в якому його відновили після пожежі 1718 року. По-друге, можливо створювати новий твір, спираючись на численні аналоги, пам'ятники, виконані у ренесансному стилі у 1530-х — на початку 1600-х років, тобто в період наближений до часу створення надгробка князя Костянтина Острозького в Успенському соборі. У зв'язку із цим варто проаналізувати інформацію стосовно подібних надгробків, що з'явилися у зазначений період на теренах Речі Посполитої, до складу якої, окрім Корони Польської, входили тоді землі сучасної Прибалтики, Білорусі, України. Особливий інтерес у цьому зв'язку становлять пам'ятники до поховань родичів князя Василя-Костянтина Костянтиновича Острозького та членів споріднених із ними родин.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Під час підготовки до розробки проєкту відтворення Успенського собору Києво-Печерської лаври на замовлення генеральної проєктної організації «Укрпроектреставрація», було видано монографію «Успенський собор Києво-Печерської лаври: До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови», де узагальнено усі наукові та проєктні роботи, проведені на цьому об'єкті у XVIII–XX століттях. Окремий розділ праці присвячено дослідженню історії формування некрополя храму та вивченню окремих складових кладовища собору, в тому числі подано наявну на той час інформацію про надгробний пам'ятник князю Костянтину Івановичу Острозькому [1, с. 162–164]. У 1960-х роках дослідник М. Гебарович зробив спробу обґрунтувати причетність до створення надгробка князя Острозького скульптора Себастяна Чешека (? — після 1612 р.) [2]. Але це викликало заперечення дослідника В. Ф. Любченка, який вбачав у творі ознаки, що вказують на те, що його виконав майстер «північної» орієнтації [3, с. 31]. До вивчення питань, пов'язаних із пам'ятником, зверталися науковці О. Сидор-Гібелинда [4] та О. Сівков [5]. Згадується про надгробок князя Острозького також у виданому у 2014 році рукописі Є. Кузьмина «Киев, которого не знают» з коментарями В. Ульяновського [6, с. 60, 238].

Виклад основного матеріалу. Від 1996 року, відповідно до Розпорядження Президента України [7], проводилися роботи з відтворення Успенського собору Києво-Печерської лаври. Після завершення загальних будівельних робіт на об'єкті фахівці розпочали відновлення інтер'єру: монументального живопису, іконостасів, кіотів та інших творів мистецтва, що раніше існували у храмі. Одним із таких елементів є надгробний пам'ятник видатному полководцю часів Великого князівства Литовського, Руського і Жмудського воєводі троцькому, гетьману литовському князю Костянтину Івановичу Острозькому (бл. 1460 — 1530), який уславився своїми перемогами над татарами й московитами.

За материнською лінією князь був нащадком великого князя литовського Ольгерда Гедиміновича. Його мати Марія Іванівна Бєльська була дочкою Івана Володимировича Ольгердовича Бєльського та онукою Великого князя київського Володимира Ольгердовича, похованого 1398 року в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Тут спочивають також його численні родичі.

За батьківською лінією князі Острозькі походили від Володимира Святославича, Хрестителя Русі. У генеалогії Острозьких, викладеній у поемі Шимона Пекаліда «De bello Ostrodsano...» (1600), їх прямими родоначальниками названі галицько-волинські князі Роман, Данило та Лев. Алюзію на зв'язок зі святим князем Володимиром зробив син князя Костянтина Івановича Острозького Василь-Костянтин Костянтинович у передмові до знаменитої Біблії, виданої за його ініціативою та його коштом 1581 року в Острозі. Як воєвода київських земель, що до 1471 року мали статус князівства, князь Острозький бачив себе спадкоємцем давніх київських князів — покровителів і провідників Східної Церкви.

Його батько, князь Костянтин Іванович Острозький, був праонуком князя Федора Даниловича Острозького, якого канонізувала Православна Церква з ім'ям святий Феодосій. Мощі його зараз спочивають у Дальніх печерах Києво-Печерської лаври. До лику святих прилічена також Іуліанія, княжна Гольшанська — рідна сестра луцького намісника, маршалка Волинської землі, новогрудського воєводи, гетьмана Великого князівства Литовського, Руського та Жмудського Семена Юрійовича Гольшанського, який був батьком першої дружини князя Костянтина Івановича Острозького, — Тетяни Семенівни Гольшанської. Вона похована поруч із чоловіком в Успенському соборі. Мощі святої Іуліанії спочивають у Ближніх печерах Києво-Печерської лаври. З часом монастир та Успенський собор стали усипальницею багатьох споріднених із князями Острозькими родин.

У 2021 році за сприяння уряду Литовської Республіки скульптори Олексій Сидорук і Борис Крилов виконали центральну частину пам'ятника — мармурову скульптурну постать князя Костянтина Івановича Острозького. Що стосується загального оздоблення пам'ятника, то його планують відтворити на другому етапі роботи. Складність цього завдання полягає у тому, що бракує необхідної інформації щодо первісного вигляду надгробка, який не зберігся до нашого часу. Слід також зауважити, що пам'ятка втратила й своє первісне місце розташування у храмі.

У XVI столітті надгробок князя Острозького був композиційно-ідеологічним стрижнем інтер'єру. Як свідчать джерела, він розташовувався біля південної стіни собору за архієрейським місцем. Про це повідомляв син антіохійського патріарха Макарія архідиякон Павло Алеппський, який бачив пам'ятник під час відвідин Києво-Печерської лаври в середині XVII століття [8, с. 67–68].

Це також засвідчив майже через півстоліття, у 1701 році, священник Іоанн Лук'янов: «Да тут же видехом в той же церкви (Успенському соборі. — *О. С.*) у правого столпа изваян из камене князь Константин Острожский; лежит на боку в латах, изображен как будто живой» [9, с. 122].

Про скульптуру князя Павло Алеппський пише: «На половине этой арки имеется изображение продолговатого стола, на коем ... человек с бородой, в железной кольчуге... Он лежит на боку, облокотившись, подложив правую руку под голову; одно колено его положено на другое...» [8, с. 68].

Тобто Іоанн Лук'янов і Павло Алеппський свідчать, що скульптура князя повторювала розповсюджений в XVI столітті — на початку XVII століття зразок надгробної скульптурної пластики й була виконана у вигляді закутого в обладунки лицаря, що лежить на саркофазі.

Яскравим прикладом таких скульптур є надгробки польських королів Сигізмунда I Старого (1467–1548) та його сина Сигізмунда II Августа (1520–1572) у Кафедральному соборі святих Станіслава і Вацлава на Вавелі у Кракові.

Як відомо, думка про смерть завжди посідала велике місце у світовідчутті людини й тому з нею була пов'язана турбота про благопристойне облаштування поховань. Особливо це стосується вінценосних осіб, для яких надгробок завжди був монументальною формою свого увічнення, свідченням шляхетності. Тут мотив великої слави монархів переходив у відчуття урочистої вічності, де смерть не знищувала їхніх діянь. Сила традицій у цьому питанні була дуже великою. Разом із тим, як самі надгробки, так й скульптурні зображення померлих із часом зазнавали змін. У цьому легко переконатися, порівнявши згадані надгробки королів Сигізмунда I Старого та Сигізмунда II Августа з надгробками королів і великих феодалів, що були встановлені в минулі сторіччя у храмах Західної Європи, а також з іншими пам'ятниками у цьому ж кафедральному соборі на Вавелі, встановленими раніше та іншим польським королям.

Це, наприклад, скульптури з надгробків: короля Англії (1189–1199) Ричарда I Левове Серце в усипальниці Плантагенетів в абатстві Фонтевро (Іл. 1-а, б); князя вроцлавського, князя краківського у 1288–1290 роках Генріка IV Пробуса в костелі Святого Хреста у Вроцлаві (бл. 1300) (Іл. 2); короля (1308–1313), германського імператора (з 1312) Генріха VII († 1313) у церкві Кампо-Санто в Пізі (Іл. 3); Болко II Зембицького та його дружини Ютти в цистерціанському монастирі у Генрикуві (бл. 1350) (Іл. 4); королів Франції Карла V (1364–1380) та його сина Карла VI (1380–1422) в абатстві Сен-Дені (Іл. 5-а, б) та інші.

У кафедральному соборі на Вавелі у Кракові варто також згадати надгробки: Владислава I Локетка (1260–1333), польського короля з 1320 року (Іл. 6); його сина Казимира III Великого (1310–1370), останнього з династії Пястів (Іл. 7-а, б); Владислава II Ягайло (бл. 1351/1362 — 1434), польського короля з 1386 року, який походив із литовських князів, — балдахін над надгробком виконав італійський скульптор і архітектор Бартоломео Берреччі (бл. 1480 — 1537) (Іл. 8-а, б); Казимира IV Ягеллончика (1477–1492), польського короля з 1447 (Іл. 9-а, б).

Померлі зображені на цих розкішних надгробках лежачими у природних позах, ніби вони спокійно сплять. Їхні обличчя показані реалістично, на головах корони, а поруч лежать інші символи влади: держава, коронаційний меч. У всіх згаданих зразках західноєвропейської надгробної пластики смерть трактувалася як блаженний спокій, непорушний сон, що був винагородою за гідне й праведне життя володарів — охоронців держави та віри.

Концепція надгробків королів Сигізмунда I Старого (уже згаданий майстер Бартоломео Берреччі) (Іл. 10-а) та Сигізмунда II Августа (майстер Санті Гуччі Фіорентіно, бл. 1530 — бл. 1600) (Іл. 10-б) у королівській каплиці (Іл. 10-в) у кафедральному соборі на Вавелі, як бачимо, змінилася. Майстри, котрі створювали надгробки, подали скульптурні зображення померлих у русі: фігура піднесена, голова спирається на зігнуту у лікті руку, ноги схрещені.

Нові тенденції прийшли в Корону Польську з Італії, чому певною мірою сприяв шлюб польського короля Сигізмунда I Старого з Боною Сфорца, донькою міланського герцога [11, с. 36]. У цьому зв'язку варто згадати надгробок кардинала Асканіо Сфорца (1505) у церкві Санта Маріа дель Пополо в Римі, який виконав скульптор і архітектор Андреа Контуччі дель Монте Сансовіно (бл. 1467 — 1529) (Іл. 11). Тут постать кардинала подана у динаміці, він ніби підводиться, спираючись на руку.

Між двома зазначеними концепціями виконання надгробків існував перехідний тип пам'ятника, прикладом якого є надгробок, встановлений у 1502–1505 роках у цьому ж соборі

на Вавелі, зі скульптурою польського короля (з 1492) Яна I Ольбрахта (1459–1501). Його постать подана статично, але розміщена в рамі ренесансного обрамлення у вигляді тріумфальної арки (Іл. 12) [10, Іл. 164]. Деякі дослідники вважають, що саме із цієї пам'ятки починається історія ренесансних надгробків у Польщі [11, с. 39].

У королівській каплиці на Вавелі у Кракові окрім згаданих надгробків короля Сигізмунда I Старого та його сина Сигізмунда II Августа знаходився надгробок доньки Сигізмунда I Старого Анни Ягеллонки — дружини польського короля Стефана Баторія (1533–1586). Надгробок самого Баторія (Іл. 13-а, б) було встановлено в інший каплиці цього ж собору, колишній Маріацькій. Надгробну плиту до надгробка теж виконав скульптор Санті Гуччі Фіорентіно в 1594–1595 роках. Інтерес становить і надгробок Андрія та Бальтазара Баторі, встановлений у церкві Святого Андрія у Вартенбурзі (тепер Барчево) 1598 року (Іл. 14).

Ще одна дочка Сигізмунда I Старого, Катажина Ягеллонка, була пошлюблена зі шведським королем Юганом III (правив у 1569–1592). Після смерті йому встановлено розкішний надгробок у соборі Уппсали, який, імовірно, виконав у 1593–1596 роках скульптор і архітектор фламандського походження Віллем ван ден Блок (бл. 1550 — 1628) (Іл. 15). У первісному вигляді, за виключенням скульптурної постаті короля, надгробок не зберігся.

Перелік надгробків нового типу на теренах Корони Польської та Великого князівства Литовського, Руського та Жмудського, а з 1569 року — Речі Посполитої дуже великий. До часу, близькому до створення пам'ятника князю Острозькому в Києво-Печерській лаврі (1579), належать надгробки Альберта Криського (1572–1578) у в костелі міста Дробина (Іл. 16); Спитка Йордана (1588) у костелі Святої Катерини у Кракові (Іл. 17); збирача податків Львівської землі Олександра Ванька Лагодовського († 1574) в Унівському монастирі на Львівщині (Іл. 18) [3, с. 77–79], [11, с. 41–46, 260], [12].

Наприкінці XVI століття, близько 1590 року, надгробки такого саме типу були встановлені над похованнями Мацея Опалинського та його дружини Ядвіги в костелі міста Косцяна (Іл. 19); Станіслава Кобильницького і його дружин Зофії та Ізабели в костелі міста Кобильники (Іл. 20); Арнульфа і Станіслава Уханських в костелі міста Ухані (Іл. 21).

У каплиці-усипальниці в родовому замку магнатів Сенявських у Бережанах на Тернопільщині було встановлено надгробки представників цього впливового та заможного роду: Миколи Сенявського († 1569) та його сина Ієроніма († 1582) (Іл. 22-а, б); Яна Сенявського (Іл. 23); Адама Ієроніма Сенявського (Іл. 24); трьох братів Сенявських — Олександра, Прокопа та Миколи (Іл. 25-а, б). Надгробки ці виконали скульптори Генріх Горст (?–1612) і Ян Пфістер (1573–1642/45) [3, с. 164–171]. Крім зазначених надгробків для цих магнатів були виготовлені декоративні саркофаги з олова. Постать лицаря на одному із саркофагів виконана як кругла скульптура (Іл. 26) [13], а на трьох інших — як низький рельєф (Іл. 27-а, б). Деякі фрагменти творів були посріблені (обладунки лицаря і труна з вінком) та позолочені (орнаменти обладунків та рельєфні прикраси труни) [14]. На жаль, ці твори зазнали значних втрат. У 1965 році пошкоджені фрагменти скульптур Сенявських із надгробків було перевезено у Львівську картинну галерею, а металеві саркофаги у 1920 році вивезено до Кракова. Нині вони зберігаються у замку Пескова Скала.

Надгробки зазначеного типу встановлювали й на території Прибалтики. Найвідоміші серед них пам'ятники: канцлеру Льву Сапезі та двом його дружинам Дороті Фірлей († 1591) та Ельжбеті Радзивілл у костелі Святого Архангела Михаїла у Вільнюсі (1594–1597) (Іл. 28) [15]; маршалу шведського двору Улофу Рюнингу в Домському соборі в Таллінні (Іл. 29) [16]; жмудському старості, першому олицькому ординату Станіславу Радзивіллу (1559–1592)

у Бернардинському костелі у Вільнюсі (Іл. 30-а, б) [17, с. 82–83], які виконав згаданий вище скульптор і архітектор Віллем ван ден Блок (1550–1628).

Слід зазначити, що князь Василь-Костянтин Костянтинович Острозький був тісно пов'язаний із князями Радзивіллами. Рідний брат його матері, Олександри Семенівни Слуцької, Юрій Семенович Олелькович-Слуцький (бл. 1492 — 1542) був одружений із княгинею Геленою Миколаївною Радзивілл. Дві його дочки — Галшка (Єлизавета) (бл. 1557 — 1599) та Катерина (1560–1579) були пошлюблені зі Криштофом Радзивіллом «Перуном», і остання від шлюбу з ним народила сина Януша Радзивілла (1579–1620/21).

Дружиною князя Василя-Костянтина Острозького була княгиня Софія Тарновська (1534–1570/71), дочка одного з найвпливовіших і найзаможніших сановників Корони Польської Яна Амора Тарновського (1488–1561) гербу «Леліва» — воєводи руського, краківського, сандомирського, каштеляна краківського і войницького, старости сандомирського, жидачівського, любашівського, хмільницького, стрийського, великого коронного гетьмана, графа Священної Римської імперії (з 1527) [17]. Він, як і гетьман литовський князь Костянтин Іванович Острозький, був талановитим полководцем, а свій бойовий шлях розпочав під керівництвом князя Острозького. Обидва ці видатні полководці здобули славетні перемоги в багатьох війнах із татарами, московитами та іншими ворогами.

Дідом княгині Софії Тарновської за материнською лінією теж був видатний полководець свого часу — краківський каштелян (із 1527) Криштоф Шидловецький (1467–1532), який належав до вузького кола найближчих радників короля Сигізмунда I Старого. У парафіяльному костелі Святого Мартина Турського в маєтку Любуської католицької дієцезії в Опатові, неподалік Сандомира, над його похованням у 1533–1541 роках було встановлено ренесансний надгробок. Авторами вважаються італійські архітектори й скульптори Бернардино Дзанобі да Джаноттіс (до 1500 — 1541) і Джованні Чіні (1490/95–1565) [11, с. 49], [19]. На пам'ятнику Шидловецький теж зображений у вигляді лицаря в бойовому обладунку, який ніби спочиває, проте його скульптуру виконано у пласкому рельєфі. Нижче зображення постаті Шидловецького розміщено бронзовий барельєф із фігурами людей, що проводжають покійного в останню путь. Цей твір отримав назву «Опатівський плач» (Іл. 31-а, б, в).

Як і князі Острозькі, родина Шидловецьких була споріднена з магнатами Тарновськими. Ян Спитек Тарновський був пошлюблений з Ельжбетою Шидловецькою [20]. Коли помер їхній син Ян Станіслав Тарновський (1514–1568), мечник коронний, великий підскарбій коронний, староста кшешувський, остшешувський, його дружина замовила ренесансний надгробок, який було встановлено на місці поховання (за однією інформацією, в костелі села Хробежа, за іншою — у Кракові) (Іл. 32). Авторство надгробка одні дослідники приписують Янові Міхаловичу (бл. 1530 — 1583), інші — згаданим вище Бернардино Дзанобі да Джаноттісу і Джованні Чіні.

Дочка Яна Станіслава Тарновського Анна була пошлюблена з Миколою Гербуртом із впливової та заможної магнатської родини, яка теж мала власну усипальницю. До нашого часу дійшли відомості про деякі надгробки, що належали представникам родини, в тому числі львівському старості Миколі Гербурту Одновському (1584) (Іл. 33) [3, с. 19–20], [21], а також двоярусний надгробок, належність якого приписують похованням Яна Гербурта († 1577) та Катерини Дрогойської (Іл. 34) [3, с. 34–37], [22]. Ще один надгробок, ймовірно, належав іншому Миколі Гербурту, який помер 1600 року (Іл. 35). На жаль, оскільки під час перебудови костелу, де знаходилися надгробки, архітектурне оздоблення пам'ятників було знищено, скульптури з них перенесено в інше місце, а епітафії, герби тощо перемішені, зараз з'ясувати правильність такої атрибуції неможливо.

У князя Василя-Костянтина Острозького від шлюбу з княгинею Софією Тарновською, крім згаданих дочок Катерини та Галшки (Єлизавети), було ще три сини: князі Януш (1554–1620), Костянтин (†1588) та Олександр (1570–1603). Василь-Костянтин Острозький пережив свою дружину, тестя, дочок, синів Костянтина й Олександра, а також чотирьох онуків: Олександра (†1597), Криштофа (†1604), Василя (†1605) і Василя Войтеха (†1600). Поховавши їх, князь Острозький намагався зробити якомога більше для увічнення пам'яті та посмертного вшанування своїх близьких. Як було заведено у ті часи, він встановив на місцях їхніх поховань розкішні пам'ятники у ренесансному стилі.

У кафедральній базиліці Різдва Найсвятішої Діви Марії в місті Тарнові, яке перебувало у приватній власності князів Тарновських, Заславських і Острозьких, на кошти князя Василя-Костянтина Острозького було встановлено надгробок Яна Амора Тарновського (†1561) та його сина, войницького каштеляна Яна Криштофа (†1567) (Іл. 36-а, б, в). Пам'ятник створив італійський скульптор і архітектор Джованні Марія Моска (Падовано) [3, с. 209], [23, с. 19].

Інтерес становить ще один надгробок представників родини Тарновських у цьому ж костелі в Тарнові — так званий пам'ятник «Трьох Янів» (Іл. 37). На нашу думку, першим із них був Ян Тарновський «Молодший» (1420/30–1500) — відомий державний і військовий діяч, каштелян сондецький і войницький, воєвода сандомирський і краківський, каштелян краківський, а другим його син — Ян Амор Тарновський (бл. 1460 — 1514/15), коронний стольник, краківський хорунжий, бєцький каштелян, староста велюньський, руський і сандомирський воєвода. Над постатями зазначених осіб на пам'ятнику бачимо маленьку скульптурку дитини — Яна Тарновського, який був сином першого чи другого Яна і помер у дитинстві. У 1570 році князь Василь-Костянтин Острозький встановив у цьому соборі також надгробок своєї дружини Софії Тарновської (1534–1570).

Також інтерес становить надгробок Петру Тарновському у соборі міста Ловича (Іл. 38) [24, с. 356]. Створення пам'ятника профінансував до 1598 року його син Ян Тарновський, довірений радник польського короля Сигізмунда III, віцеканцлер, а в майбутньому — примас та архієпископ Гнєзно. Він планував встановити власний надгробний пам'ятник у каплиці Святої Марії у Вроцлавеку, яку побудував у 1600–1605 роках.

У 1588 році, як уже згадано, помер син князя Василя-Костянтина Острозького Костянтин Васильович — володимирський староста (1579–1588), переяславський староста (1585–1588), литовський підчаший (із 1579) і крайчий. Як повідомляє літопис, він був похований в Острозі [25, с. 129]. Це місто наприкінці XVI — на початку XVII століття стало не тільки резиденцією князів Острозьких, а й місцем останнього упокоєння деяких членів цього роду. В Острозі тоді було кілька храмів, у тому числі Богоявленський православний собор, дві церкви та костел Успіння Найсвятішої Панни Марії. У цьому костелі й був похований князь Костянтин Васильович Острозький. Там же знайшла свій останній спокій онучка князя Костянтина Івановича Острозького від його старшого сина Іллі Костянтиновича — Галшка Іллівна Острозька (†1582), вдова познаньського воєводи Лукаша Гурки (1533—1573), який був її третім чоловіком. Перший її чоловік — князь Дмитро Федорович Сангушко (†1554) — був онуком княгині Марії Іванівни Острозької, рідної сестри князя Костянтина Івановича Острозького. Другий чоловік Галшки Іллівни, князь Семен II Юрійович Слуцький (†1560), був сином згаданих Юрія Семеновича Олельковича-Слуцького та Гелени Миколаївни Радзивілл, тобто найближчим родичем князів Острозьких.

Лукаш Гурка походив із польського магнатського роду герба Лодзя, представники якого в XV–XVI століттях обіймали впливові посади в Короні Польській. Дід Лукаша Гурки з 1538 року був єпископом Куявським і вважався на той час найбагатшою та найвпливові-

шою людиною у Великій Польщі. Увесь свій спадок він передав єдиному сину Анджею Гурці (1500–1551), одруженому з Барбарою Курозвенцькою, а той — своїм дітям, у тому числі Лукашу Гурці. Отже, шлюб із ним був вигідною партією для Галшки Іллівни Острозької. Коли батьки Лукаша померли, його брат Станіслав (1538–1592) встановив у 1576 році в кафедральному соборі в Познані їм розкішний надгробок авторства скульптора Джеронімо Канавезі (бл. 1525 — 1582) (Іл. 39-а, б) [26]. Галшка Іллівна пережила чоловіка на дев'ять років. Про те, чи мала вона відношення до встановлення йому надгробку, наразі невідомо. Нещодавно виявлено фрагменти цього надгробка, які походять із міста Курніка Великопольського воєводства. Тут же знаходилися й частини надгробків братів Лукаша Гурки: Анджея († 1583) і Станіслава († 1592), від яких збереглися лише гербові картуші та плити з їхніми постатями [27, с. 20].

У 1603 році помер другий син князя Василя-Костянтина Острозького Олександр Васильович (1570–1603), володимирський староста, волинський воєвода (1593–1603). Він був похований, як повідомляє літопис, у православній Богоявленській церкві міста Острога [25, с. 130]. Над його похованням споруджено надгробок із чорного мармуру [28, с. 334], докладніша інформація про який наразі невідома.

Василь-Костянтин Острозький, який у 1559–1608 роках був київським воєводою, профінансував черговий ремонт Успенського собору Києво-Печерського монастиря, де знайшов свій останній спочинок його батько та багато інших родичів. Він встановив у 1579 році на могилі батька ренесансний надгробний пам'ятник. Хоча деякі дослідники, як уже було зазначено, вважають, що авторство надгробка належить Себастіану Чешеку [2, с. 156–158], стверджувати це зарано, оскільки документами підтверджено тільки те, що цей скульптор виконав надгробок Рамултової у Дрогобичі. Інші дослідники, як йшлося, схиляються до того, що авторство, за стилістичними ознаками, належить майстру з північної країни [3, с. 30–31].

Бувши за життя воїном, який віддано служив батьківщині, князь Острозький після смерті став взірцем для живих, вражених пишнотою його посмертного вшанування. Завдяки таким творам мистецтва пам'ять про спочилих була тоді навіть глибше, ніж знання про живих можновладців. Мистецтво, проголошуючи славу героям, увічнювало у надгробках історію держави. Надгробок князя Костянтина Івановича Острозького в Успенському соборі Києво-Печерської лаври нагадував про численні перемоги цього талановитого воєначальника.

Надгробок мав ознаки, притаманні іншим творам надгробної пластики того часу, — скульптурним зображенням лицаря в бойовому обладунку у поширеному варіанті «постаті, що пробуджується». Поза мала багато спільного зі скульптурою короля Сигізмунда II Августа в кафедральному соборі на Вавелі у Кракові. Вона також нагадує скульптуру Мацея Опалинського на надгробку, поставленому йому та його дружині Ядвізі в костелі міста Косцяна.

Павло Алеппський звернув увагу на те, що скульптура князя Острозького не була монохромною: на голові «золоченая корона, а на груди золоченые ж цепи» [8, с. 67–68]. Що стосується інших складників твору — оздоблення навколо центральної скульптури, — то визначитися з ними набагато складніше. Єдину інформацію маємо про це з повідомлення Павла Алеппського, де він згадує дуже високу, велику арку, в якій встановлено пам'ятник. Далі він повідомляє, що «внутри она вся из мрамора с письменами; откосы с той и с другой стороны покрыты блестящим мрамором с резными украшениями (барельефами): на нем изображены люди, кони, битвы, колесницы и пушки тонкой отчетливой работы, приводящие ум в изумление...» [8, с. 67]. Отже, можливо, поруч із фігурою видатного полководця був розміщений барельєф із зображенням однієї із численних битв із московитами й татарами, де він здобув перемогу, скажімо: під Лопушним (Вишневцем, 1512), Оршею (1514), Сокалем (1519), Ольшаницею (1527) тощо.

Включення подібних барельєфів бачимо й на інших надгробках тієї доби, наприклад, у композиції пам'ятника шведському полковнику Понтусу Де ла Гарді та його дружині, принцесі Софії, дочці шведського короля Югана III, в Домському соборі в Таллінні [29, с. 74–75]. Цей високохудожній надгробний пам'ятник створив у 1589–1595 роках талановитий скульптор і архітектор, виходець із Нідерландів, Арент Пассер. До композиції включено барельєф, на якому зображена осада міста Нарви.

Надгробок князя Костянтина Івановича Острозького був одноярусним. Його конструктивна схема, ймовірно, відповідала загально прийнятому типу надгробків того часу і складалася із цоколю та середнього ярусу, у центрі якого знаходилася ніша, де розміщувалася скульптура померлого. Нішу фланкували колони (пілястри), оперті на підніжжя та увінчані фронтоном.

Серед найближчих за часом до створення надгробка князя Острозького одноярусних пам'ятників чимало схожих прикладів, у тому числі: пам'ятник єпископу Філіпу Паднєвському в кафедральному соборі у Кракові (1572) авторства Яна Міхаловича (Іл. 40) [24, с. 601]; надгробок єпископа Адама Конарського в Познані (1574) скульптора Джеронімо Канавезі (Іл. 41); пам'ятник Просперу Провані в домініканській церкві у Кракові (1585) майстра Джованні де Сімоніса(?) (Іл. 42). Це пристінні пам'ятники, побудовані з архітектурними елементами у формі едикули. Їхні центральні частини складаються з колон, що тримають антаблемент; у центрі розташована скульптура, а у верхній зоні — фронтон.

З повідомлення Еріха Лясоти, посла імператора Священної Римської імперії Рудольфа II в Україну, дізнаємося про те, що надгробок князя Острозького — «великолепная мраморная гробница» [30, с. 159]. Львівський купець німецького походження Мартін Ґруневеґ повідомляв 1584 року, що пам'ятник було виконано з мармуру та алебастру [31, с. 221].

Мармур для надгробків використовували різнобарвний, у тому числі білий, світлий, червоний, коричневий, майже чорний, а також «зі смужками». Видобували матеріал, наприклад, на лівому березі Дністра та над його притоками, а також привозили з Угорщини. Алебастр, який одним із перших став використовувати при оформленні надгробків Джованні Маріа Моска (Падовано), надалі застосовували надзвичайно широко. Сліпуче білий алебастр, або білий мармур на тлі темних порід каміння створювали надзвичайно контрастне й ефектне колористичне рішення [11, с. 41].

Ефектно виглядав надгробок Петра Тарновського, виконаний із чорного та червоного вапняку, зі скульптурою та орнаментальним оздобленням з алебастру та позолоченими деталями (Іл. 38). Ще одним прикладом є надгробок Андрія та Бальтазара Баторі в церкві Святого Андрія у Вартенбурзі: виконано його із червоного та чорного вапняку, а скульптури й орнаментальне оздоблення вирізьблено з алебастру. Вдало застосовували ефектні колірні контрасти різних матеріалів й інші майстри, наприклад, при виготовленні таких надгробків: Андрія Воловича в бернардинському костелі міста Цитовани (зараз Титувенай, 1620–1629) (Іл. 43); Петра Веселовського в бернардинському костелі у Вільно (зараз Вільнюс, 1634) (Іл. 44); Станіслава Пшиємського в парафіяльному костелі міста Коніна (1600) (Іл. 45); Станіслава Красінського в кафедральному соборі міста Плоцька (1-ша чверть XVII ст.) (Іл. 46).

Надгробок князя Костянтина Івановича Острозького в Успенському соборі Києво-Печерської лаври було пошкоджено під час пожежі 1718 року. За повідомленнями ченців, пожежа була настільки сильною, що суттєво постраждали навіть споруди навколо Успенського собору. Однак деякі дослідники кінця XIX — початку XX століття вважали, що монастир для отримання якнайбільших дотацій від уряду значно перебільшив масштаби пожежі й що насправді інтер'єр храму не зазнав значних руйнацій. З цим важко погодитися. Що сто-

сується пам'ятника князю Острозькому, то під час його відновлення після пожежі довелося замінити навіть мармурову скульптуру князя. Принаймні у XIX столітті, як свідчить Д. Бантиш-Каменський, скульптура князя була вже гіпсовою [32, с. 601]. Під час відновлення церкви надгробок було перенесено на інше місце, в нартекс собору, та встановлено ліворуч від входу до храму. Тоді було змінене й архітектурне рішення та орнаментальне оздоблення пам'ятника, у композиції вже не було «людей, коней, колесниц, пушек» тощо, які описав Павло Алеппський. Натомість з'явилися знамена та інші елементи, притаманні пізнішому часу.

Досліджуючи руїни Успенського собору, які залишилися після підриву 1941 року, археологи виявили окремі фрагменти гіпсової скульптури князя Костянтина Івановича Острозького (Іл. 47-а, б, в). Уламки було з'єднано й скульптуру приведено в такий стан, щоб її можна було експонувати на виставці (Іл. 48), де відвідувачам надавалася інформація про князя Острозького й часи, коли Україна була частиною могутнього Великого князівства Литовського, Руського та Жмудського, а згодом Речі Посполитої. Тоді ж зробили спробу виконати оздоблення навколо скульптури (Іл. 49).

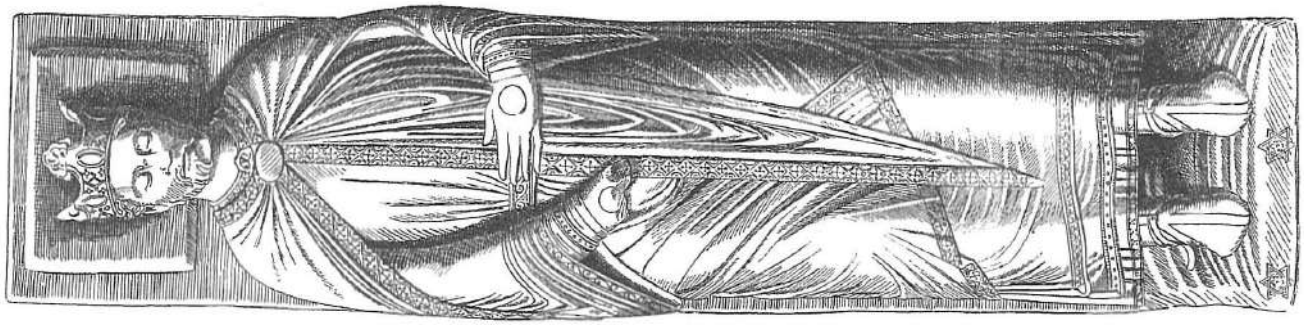
Успенський собор постав із руїн, і вірним рішенням є відновлення у повному обсязі пам'ятника князю Острозькому. Для реалізації цього завдання, як було сказано, запропоновано два підходи. Перший — на основі надгробків доби ренесансу, багато прикладів яких наведено у статті, створити новий твір. Другий — спираючись на малюнок академіка архітектури Ф. Г. Солнцева (Іл. 50) та світлину кінця XIX — початку XX століття (Іл. 51), відтворити надгробок у тому вигляді, який він мав на момент знищення у 1941 році. Робота скульпторів О. Сидорука і Б. Крилова триває, уже представлено скульптуру князя Острозького (Іл. 52).

Висновки. У статті проаналізовано історико-мистецькі передумови створення та відтворення надгробного пам'ятника князю Костянтину Івановичу Острозькому, встановленого 1579 року в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Пам'ятник був важливим елементом меморіальної та ідеологічної структури інтер'єру собору і відігравав роль символічного вшанування видатного полководця та представника князівського роду Острозьких.

Аналіз писемних свідчень дає змогу частково реконструювати первісний характер пам'ятника. Порівняльний аналіз великої кількості надгробків XVI — початку XVII століття на території Речі Посполитої та Західної Європи дозволив визначити стилістичні й композиційні аналоги, які можуть бути використані при реконструкції втраченої пам'ятки. Особливу близькість до надгробка князя Острозького виявляють меморіальні пам'ятники польських королів і магнатів, виконані у традиції італійського ренесансного мистецтва та поширені у сакральній архітектурі вказаного регіону. Відтак, проведене дослідження дозволяє окреслити можливі напрями науково обґрунтованого відтворення пам'ятника.

Ілюстрації

Надгробки у храмах Західної Європи XIII–XV століть

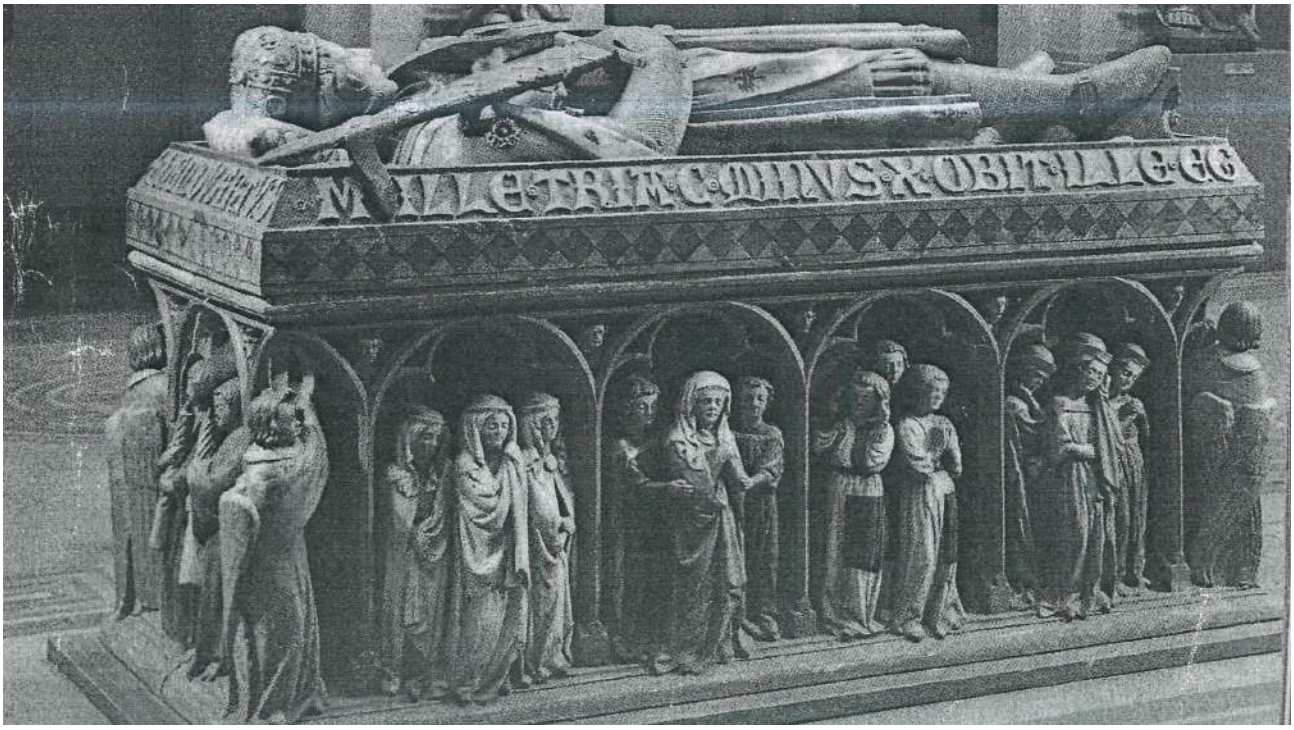


Іл. 1-а. Скульптура короля Англії Ричарда I Левове серце (1157–1199)
з його гробниці в усипальниці Плантагенетів в абатстві Фонтевро.

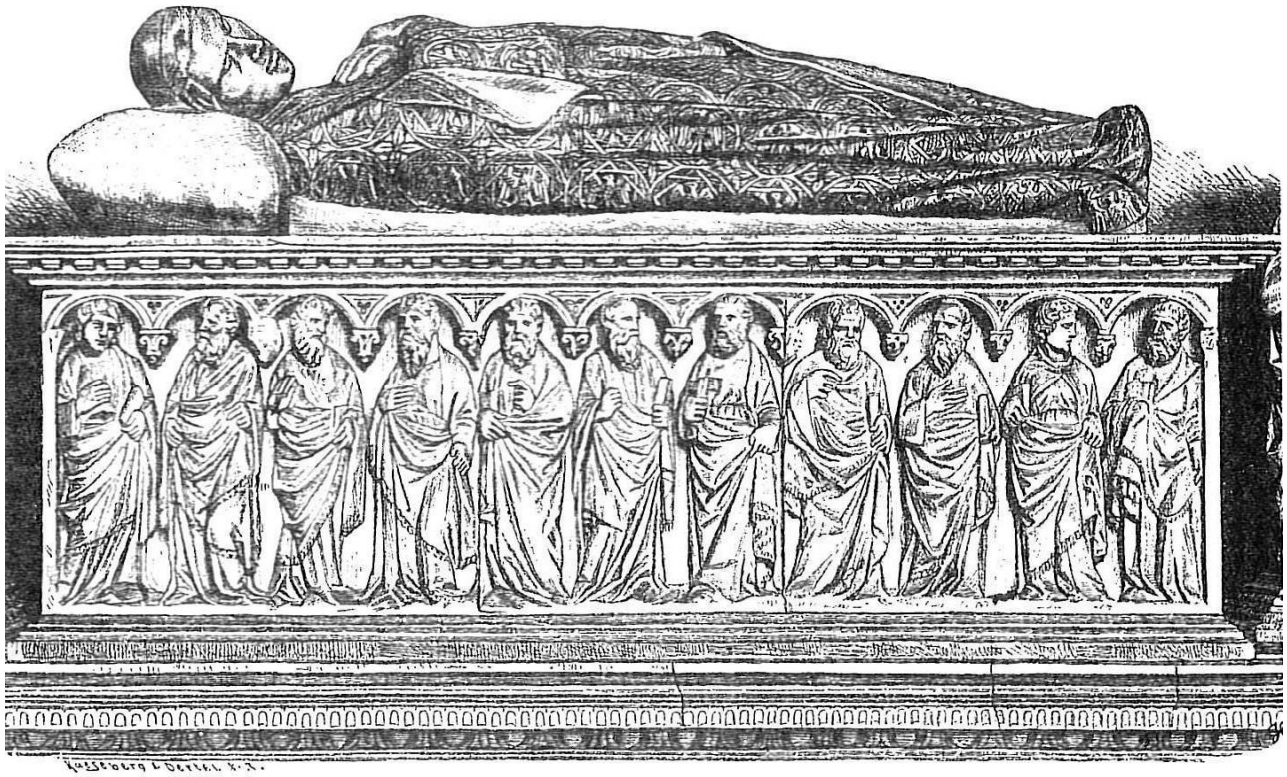


Іл. 1-б. Фрагмент надгробка короля Англії Ричарда I Левове серце (1157–1199)
з його гробниці в усипальниці Плантагенетів в абатстві Фонтевро.

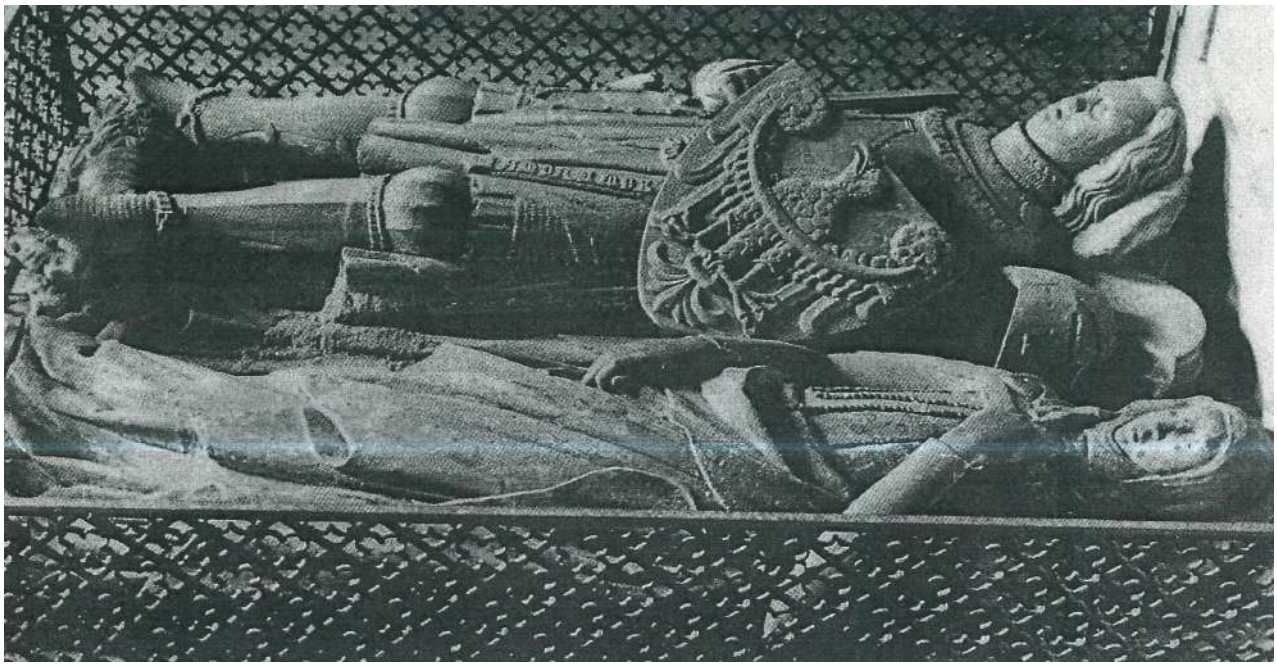
 ISSN 2309–7752



Іл. 2. Гробниця германського імператора Генріха VII (1275–1313) у церкві Кампо-Санто в Пізі.



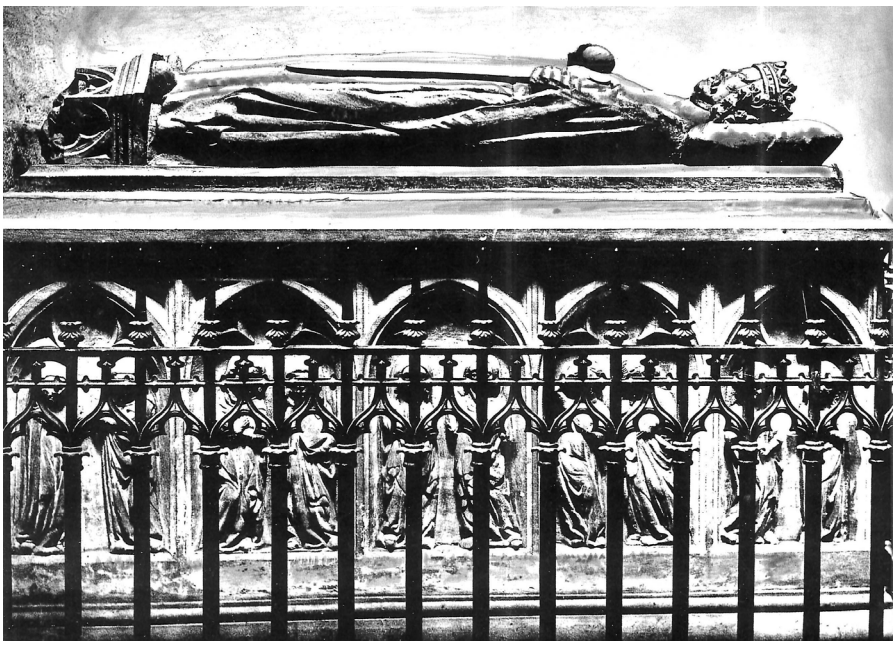
Іл. 3. Надгробок Генріка IV Пробуса в костелі Святого Хреста у Вроцлаві. Бл. 1300.



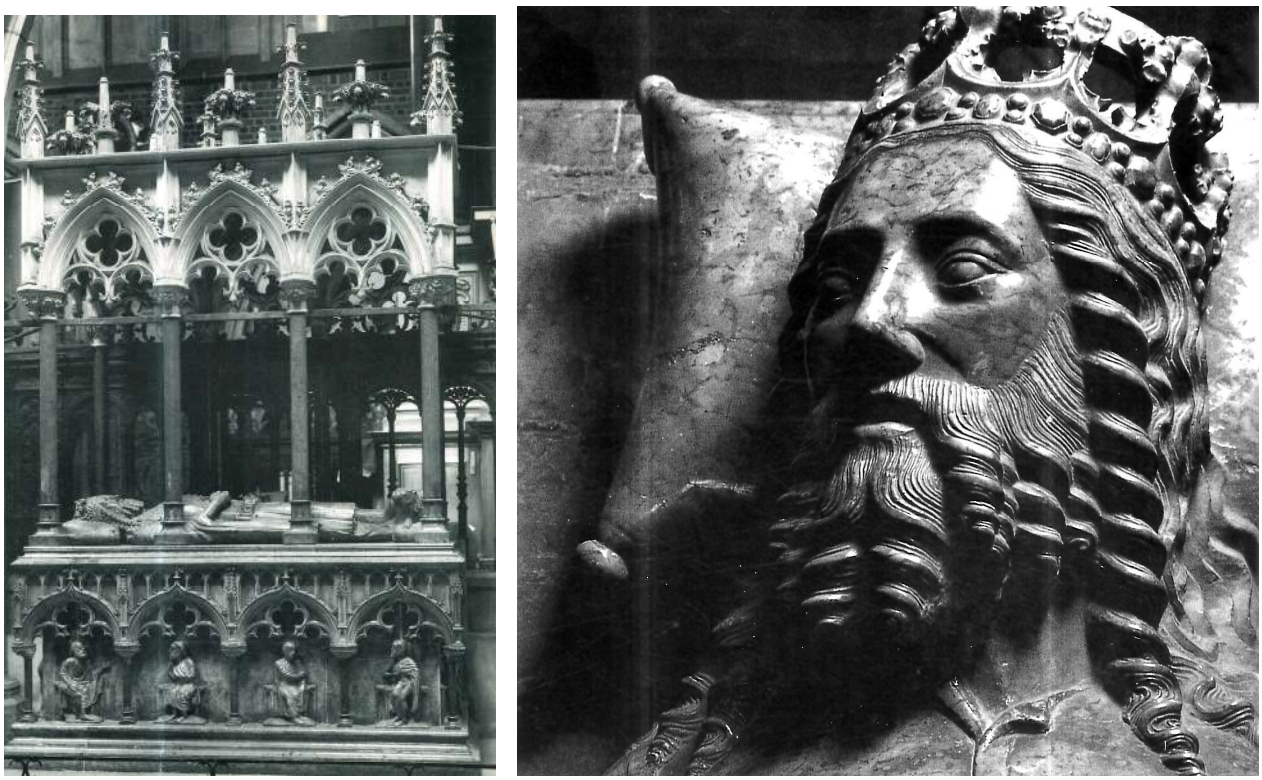
Іл. 4. Надгробок Болко II Зембицького та його дружини Ютти
в цистерціанському монастирі у Генрикуві. Бл. 1350.



Іл. 5-а, б. Фрагменти статуй королів Франції Карла V (1364–1380) і Карла VI (1380–1422)
в абатстві Сен-Дені. XIV–XV ст.



Іл. 6. Надгробок Владислава I Локетка (1260–1333). XIV ст.



Іл. 7-а, б. Надгробок Казимира III Великого (1310–1370).



Іл. 8-а, б. Надгробок Владислава II Ягайла (бл. 1351–1434).



Іл. 9-а, б. Надгробок Казимира IV Ягеллончика (1477–1492) у Свєнтокшиській каплиці.

 ISSN 2309–7752



Іл. 10-а. Інтер'єр каплиці Сигізмундів
з надгробками Сигізмунду I Старому, Сигізмунду II Августу, Анні Ягеллонці.



Іл. 10-б. Надгробок Сигізмунда I Старого і Сигізмунда II Августа.



Іл. 10-в. Надгробок Сигізмунда II Августа.

Надгробки польських королів та їхніх родичів, XVI століття

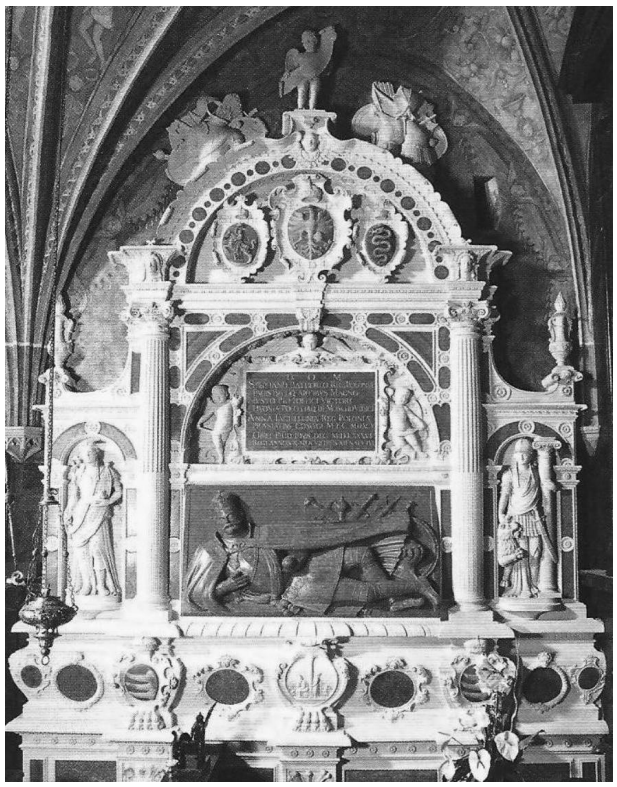


Іл. 11. Надгробок кардинала Асканіо Сфорца у церкві Санта Марія дель Пополо в Римі. 1505.

 ISSN 2309–7752



Іл. 12. Надгробок короля Яна I Ольбрахта (1459–1501) у кафедральному соборі на Вавелі у Кракові.



Іл. 13-а, б. Надгробок короля Стефана Баторія
у кафедральному соборі на Вавелі у Кракові, Маріацька каплиця. 1594–1595.



Іл. 13-б. Фрагмент надгробка короля Стефана Баторія
у кафедральному соборі на Вавелі у Кракові, Маріацька каплиця. 1594–1595.



Іл. 14. Надгробок Андрія та Бальтазара
Баторі в церкві Святого Андрія
у Вартенбурзі. 1598.



Іл. 15. Надгробок короля Швеції Югана III
(1537–1592)
в Уппсальському соборі. 1593–1596.
Первісний вигляд не зберігся.

Надгробки магнатів у храмах Речі Посполитої, встановлені за часів, наближених до дати створення надгробку князя Костянтина Івановича Острозького в Успенському соборі Києво-Печерської лаври



Іл. 16. Надгробок Альберта Криського та його батьків Павла і Анни, уродж. Шреньської в костелі міста Дробина. 1572–1578.



Іл. 17. Надгробок Спитка Йордана у костелі Святої Катерини у Кракові. 1588.

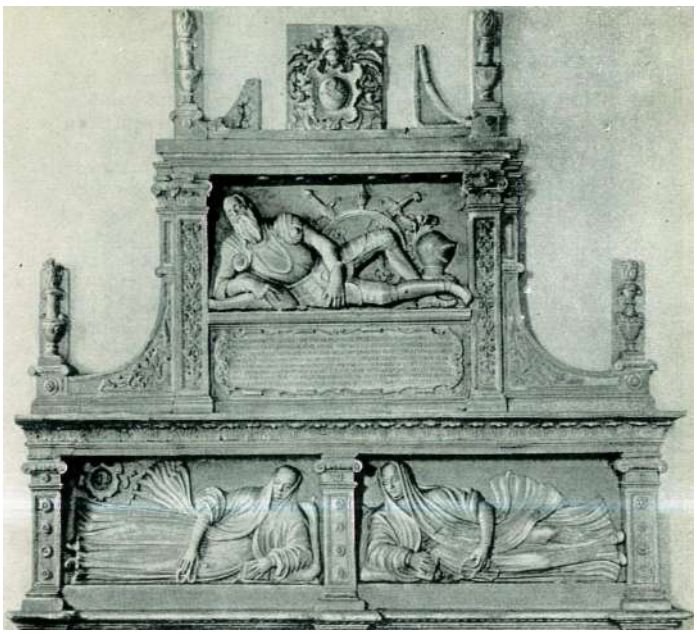


Іл. 18. Надгробок Олександра Ванька Лагодовського в церкві Унівського монастиря. 1573.

Надгробки, встановлені у храмах Речі Посполитої наприкінці XVI століття



Іл. 19. Надгробок Мацея та Ядвіги Опалинських в костелі міста Косцяна. Бл. 1590.

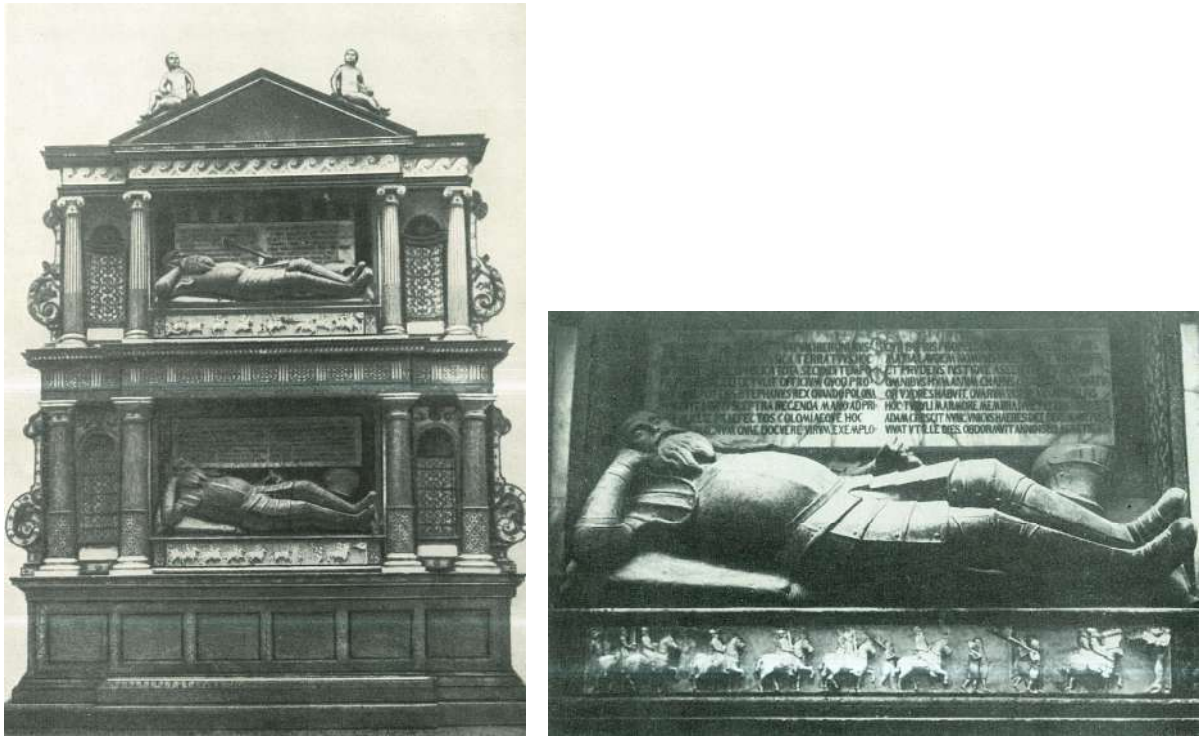


Іл. 20. Надгробок Станіслава Кобильницького та його дружин Зофії та Ізабели в костелі міста Кобильники. Бл. 1590.



Іл. 21. Надгробок Арнульфа і Станіслава Уханських в костелі міста Ухані. Бл. 1590.

Надгробки, встановлені в родинній каплиці Сенявських в замку міста Бережан



Іл. 22-а, б. Скульптор Генріх Горст. Надгробок Миколи та Ієроніма Сенявських. Кінець XVI ст.



Іл. 23. Надгробок Яна Сенявського.



Іл. 24. Скульптор Ян Пфістер. Надгробок Адама Ієроніма Сенявського.





Іл. 25-а, б. Скульптор Ян Пфістер. Надгробок братів Сенявських.

 ISSN 2309–7752



Іл. 26-а, б. Олов'яний саркофаг Сенявського.



Іл. 27-а, б. Олов'яні саркофаги Сенявських.

Надгробки, встановлені у Прибалтиці в XVI — на початку XVII століття



Іл. 28. Надгробок Лева Сапеги та двох його дружин
у костелі Святого Архангела Михаїла у Вільнюсі. 1-ша пол. XVII ст.



Іл. 29. Скульптор Ханс фон Акен. Надгробний пам'ятник маршалу шведського двору Улофу Рюнингу
в Домському соборі у Таллінні. 1594

 ISSN 2309–7752

Надгробки, встановлені у храмах і каплицях представникам родин, споріднених із князями Острізькими: Радзивіллам, Тарновським, Шидловецьким та ін.



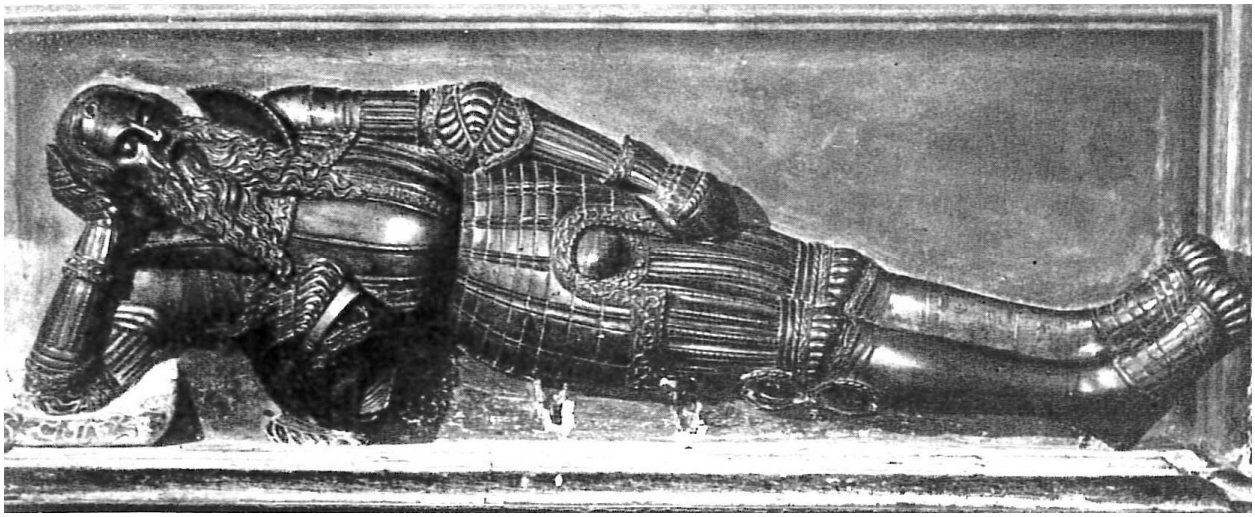
Іл. 30-а, б. Скульптор Віллем ван ден Блок (?). Надгробок Станіслава Радзивілла у колишньому бернардинському костелі у Вільнюсі. 1618–1623.



Іл. 31-а, б, в. Скульптор Бернардино Дзанобі да Джаноттіс. Надгробок Криштофа Шидловецького в колегіаті Святого Мартіна в Опатові. 1533–1536.



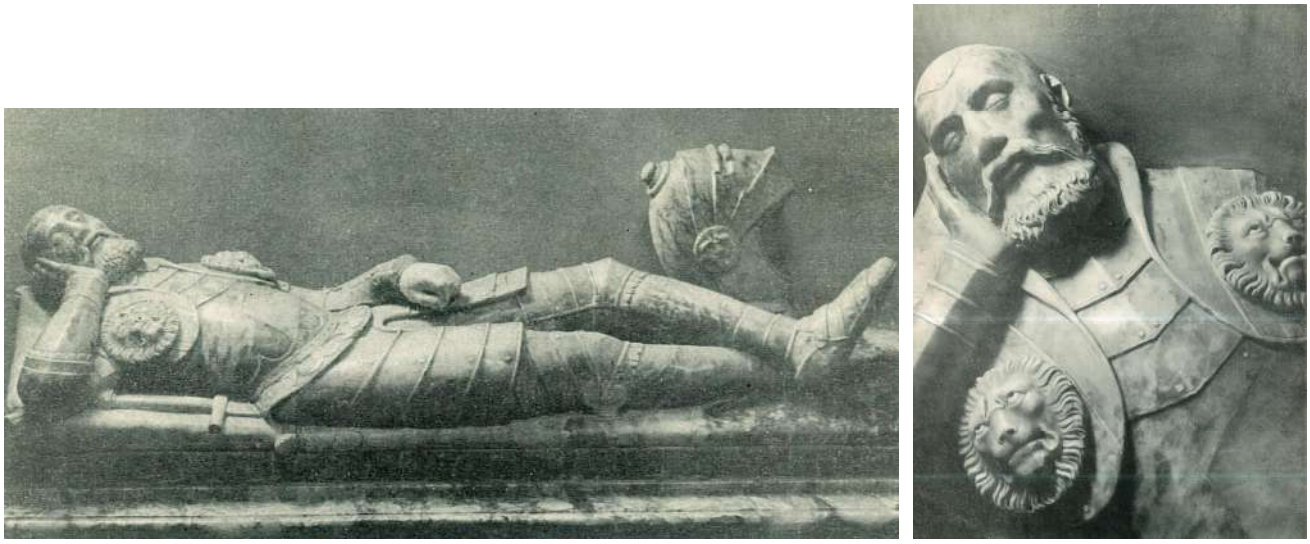
Іл. 32. Скульптор Ян Міхалович з Уженова (?).
Надгробок Яна Станіслава Тарновського у селі Хробежі.



Іл. 33. Панкрац Лябенвольф. Надгробок Миколи Гербурта.



Іл. 34. Скульптор Себастян Чешек (?). Надгробок Яна Гербурта та його дружини Катерини Дрогойовської (?).



Іл. 35-а, б. Скульптор Себастян Чешек (?) Надгробок Миколи Гербурта (?).







Іл. 36-а, б, в. Скульптор Джованні Марія Моска (Падовано).
Надгробок Яна Амора Тарновського та його сина Яна-Кшиштофа у латинській катедрі міста Тарнова.

 ISSN 2309–7752



Іл. 37. Надгробок «Трьох Янів» у латинській катедрі міста Тарнова.



Іл. 38. Надгробний пам'ятник (кенотаф) Петру Тарновському у каплиці Святої Трійці біля колегіального костелу у місті Ловичі. До 1598.



Іл. 39-а, б. Скульптор Джеронімо Канавезі. Надгробок Анджея і Барбари Гурків у кафедральному соборі в Познані. 1574.

Надгробки, виконаних із використанням темних порід каменю, алебастру та білого мармуру



Іл. 40. Скульптор Ян Міхалович (?). Надгробок єпископа Філіпа Паднєвського у кафедральному соборі у Кракові. 1572.

 ISSN 2309–7752



Іл. 41. Дженімо Канавезі. Надгробок єпископа Адама Конарського
в кафедральному соборі у Кракові. 1574.



Іл. 42. Джованні де Сімоніс (?) Надгробок Проспера Провані
в домініканський церкві у Кракові. 1585.



Іл. 43. Надгробок Андрія Воловича. Литва. 1620–1629.



Іл. 44. Надгробок Петра Веселовського. Литва. Бл. 1634.

 ISSN 2309–7752



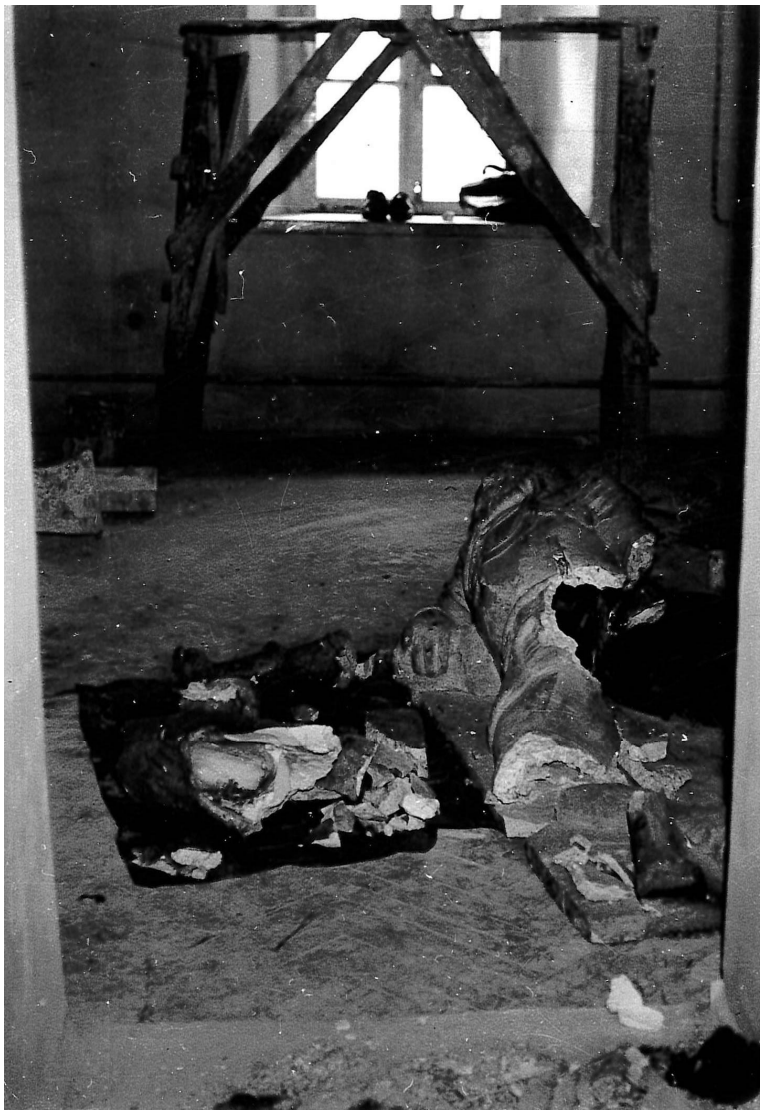
Іл. 45. Надгробок Станіслава Пшиємського в парафіяльному костелі міста Коніна. 1600.



Іл. 46. Надгробок Станіслава Косінського
в кафедральному соборі міста Плоцька. 1-ша чверть XVII ст.

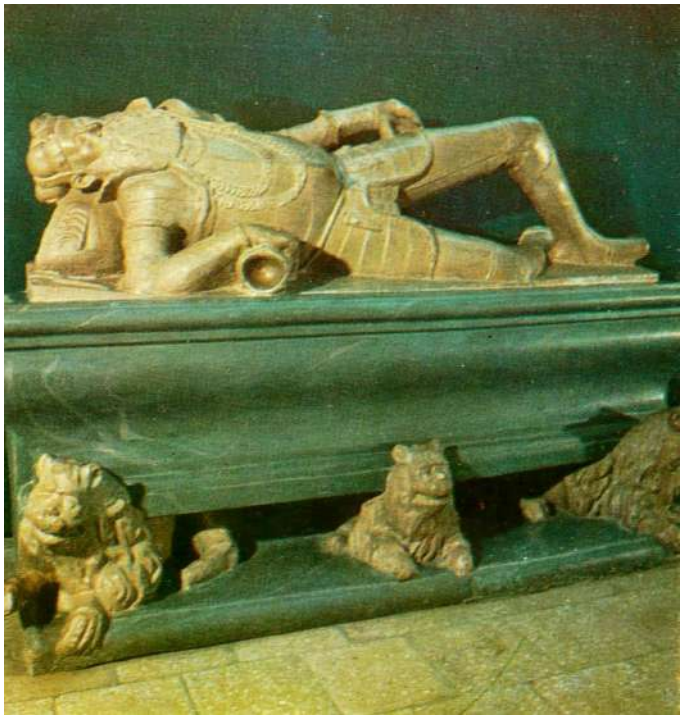






Іл. 47-а, б, в. Фрагменти пам'ятника Костянтину Івановичу Острозькому, знайдені під час розбирання руїн Успенського собору (1940–1950-ті).

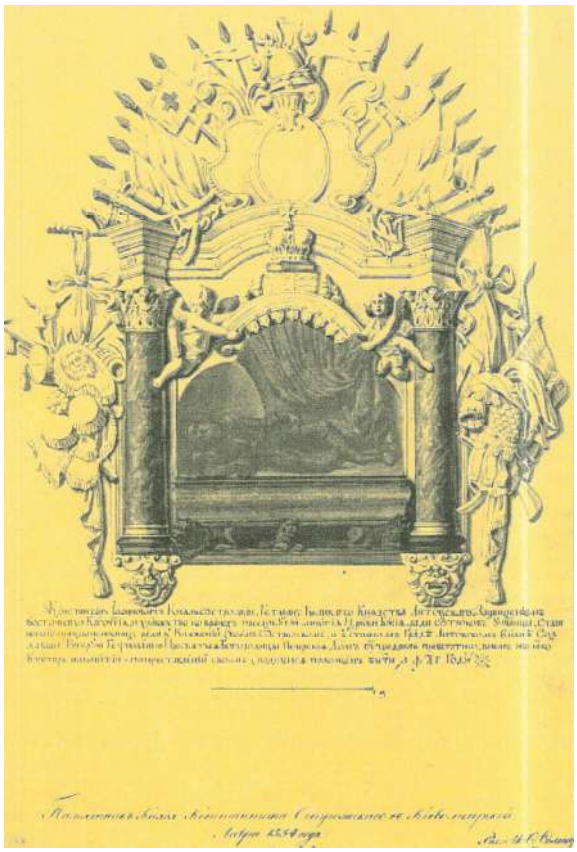
 ISSN 2309–7752



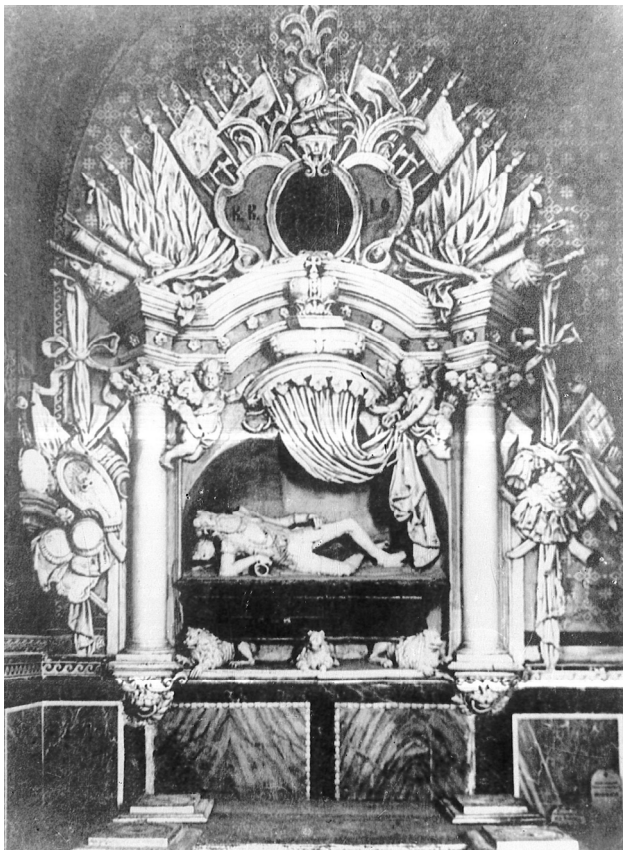
Іл. 48. Скульптура князя Костянтина Івановича Острозького, зібрана з уламків та підготовлена для експонування. 1960-ті.



Іл. 49. Фотофіксація робіт з підготовки залишків пам'ятника Костянтину Івановичу Острозькому для експонування. 1960-ті.



Іл. 50. Малюнок пам'ятника князю Костянтину Івановичу Острозькому, який виконав академік архітектури Ф. Г. Солнцев. 1840-ві.



Іл. 51. Фотографія пам'ятника Костянтину Івановичу Острозькому в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Кін. XIX — поч. XX ст.



Іл. 52. Скульптори Олесь Сидорук, Борис Крилов. Скульптура князя Костянтина Івановича Острозького в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Перша черга відтворення пам'ятника. 2021.

Література

1. Сіткарьова О. Успенський собор Києво-Печерської лаври: До історії архітектурно-археологічних та проекту відбудови. Київ : Довіра, 1999; Фенікс, 2000. 231 с.

2. Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego. Renesansu w Polsce. Toruń, 1962. S. 156–158; Gębarowicz M. Artyści — przedsiębiorcy epoki Renesansu. *Biuletyn historii sztuki*. Warszawa, 1969, № 3.

3. Любченко В. Львівська скульптура XVI–XVII століть. Київ : Наукова думка, 1981. 214 с.

4. Сидор-Гібелинда О. Надгробок князя Костянтина Острозького: особливості пластичної форми. *Дослідницькі та науково-методичні праці Української академії мистецтва.* Вип. 2. Київ, 1995. С. 150–156.

5. Сівков О. Відомості про надгробок князя К. Острозького в Успенському соборі Києво-Печерської лаври (за матеріалами, зібраними Н. Шепітько). *Могилянські читання, 2005.* Київ, 2006. С. 472–476.

6. Кузьмин Е. Киев, которого не знают. Киев : Лыбедь, 2014. 368 с.

7. Розпорядження Президента України «Про першочергові заходи щодо відбудови комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря та Успенського собору Києво-Печерської лаври у місті Києві» від 27 січня 1996 р. № 20/96-РП.

8. Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г. Муркоса. Киев : Типография Киево-Печерской лавры. 1997.

9. Путешествие в Святую землю старообрядца московского священника Иоанна Лукьянова. Москва, 1864. *Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей.* Киев, 1874. Отд. II.

10. Захватович Я. Польская архитектура до половины XIX ст. Варшава : Budownictwo i architektura, 1956.

11. Тананаева Л. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. Москва : Наука, 1979. 303 с.

12. Jaworski F. Archimadria Uniowska. *Tydzien.* 1904. № 34. S. 249; Kozakiewicz H. Nagrobki Kryskich w Drobinie. *BHS.* 1956, № 1, S. 7–8.

13. Lozinski W. Sztuka Lwowska w XVI–XVII wieku. Lwów, 1898. S. 176; Жолтовський П. Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1973. С. 27.

14. Mańkowski T. Sarkofagi Sieniawskiego w zbiorach wawelskich. *Ochrona Zabytków.* 1948. T. 1. № 3–4. S. 140; Жолтовський П. Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1973. С. 28–29.

15. Venclova T. Wilno. Przewodnik. S. 129; Белоруссия. Литва. Латвия. Эстония. Справочник-путеводитель / авт.-сост. В. А. Чантурия, Й. Минкявичюс, Ю. М. Васильев, К. Алттоа. Москва : Искусство, Лейпциг: Эдицион. 1986. С. 129, илл. 104.

16. Брунс Д., Кангропооль Р. Таллин. Изд. 2-е, доп. Ленинград : Искусство, 1980. С. 77; Белоруссия. Литва. Латвия. Эстония. Справочник-путеводитель / авт.-сост. В. А. Чантурия, Й. Минкявичюс, Ю. М. Васильев, К. Алттоа. Москва : Искусство, Лейпциг: Эдицион. 1986. С. 451.

17. Александрович В. Князі Радзивілли. Київ : Балтія-Друк, 2012. С. 224–225; Лявонава А. Старажытнабеларуская скульптура. Минск : Навука і тэхніка. 1991. 203 с.

18. Вирський Д. Тарновський Ян. *Енциклопедія історії України: у 10 т.* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2013. Т. 10: Т-я. С. 35; Urzędnicy centralni i nadworni Polski XIV—XVIII wieku / red. A. Gasiorowski. Polska akademia nauk. Biblioteka Kórnika; Instytut historii. Kórnik, 1992. S. 42; Окаринський В., Ханас В. Тарновський Ян II Амор. *Тернопільський енциклопедичний словник*: у 4 т. / редкол.:

Г. Яворський та ін. Тернопіль : Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2008. Т. 3: П-Я. С. 385.

19. Суходольская М., Суходольский Б. Польша : народ и искусство : История польского национального сознания и его проявление в искусстве / пер К. Казем-Бек. Варшава : Аркады. Іл. 271; Князі Острозькі. Київ : ТОВ «Балтія-Друк», 2006. С. 239.

20. Mleczek J. Jan Michałowicz z Urzędowa, mistrz polskiego renesansu. *Glos ziemi Urzedowskiej*, 2002. URL : https://gokurzedow.pl/u/gzu02/20.htm (data dostępu: 26.08.2025).

21. Łoziński W. Pomnik grobowy Mikołaja Herborta w katedrze lwowskiej. Dzieło Pankracego Labenwolfa. *Kwartalnik Historyczny*. Lwów: Gubrynowicz i sehmidt, Warszawa: Wende i sp., 1905. Roeznik XIX, Zeszyt 1. S. 1–8.

22. Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego. Renesansu w Polsce. Toruń, 1962. S. 73–74; Kozakiewiczowa H. Renesansowe nagrobki piętrowe w Polsce. *Biuletyn historii sztuki*, 1955. № 1. S. 3-47.

23. Schneider A., Leopolski W. Pomniki w katakombach pod kościołem Bożego Ciała OO. Dominikanów we Lwowie. Lwów, 1867. 27 c.

24. Skibiński F. J. Willem van den Blocke: Netherlandish sculptor in the Baltic region : PhD thesis, Universiteit Utrechtsupervisor, 2013. 611 c.

25. Бевзо О. Львівський літопис і Острозький літописець : джерелознав. дослідж. / АН УРСР, Ін-т історії. Вид. 2-ге. Київ : Наукова думка, 1971. 197 с.

26. Sinko-Popielowa K. Canavesi Hieronim. Polski Słownik Biograficzny. Kraków: Polska Akademia Umiejętności — Skład Główny w Księgarniach Gebethnera i Wolffa, 1937. T. III. S. 199–200. Reprint: Zaklad narodowy im. Ossolińskich. Kraków, 1989.

27. Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, T. 5, Z. 25. Warszawa, 1961. 121 s.

28. Левицкий О. Анна Алоиза, княжна Острожская. *Киевская старина.* 1883. № 11. С. 329–401.

29. Брунс Д., Кангропооль Р. Таллин. Изд. 2-е, доп. Ленинград : Искусство, 1980. 224 с.

30. Дневник Эриха Ляссоты из Стеблева. *Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси.* Киев, 1896. Вып. 1: XVI ст. Киев, 1890. С. 137–190.

31. Груневег М. Славнозвісне місто Київ / Пер. з нім. Я. Ісаєвича. *Всесвіт*. № 5. Київ : Радянський письменник, 1981.

32. Бантыш-Каменский Д. История Малой России от водворения славян в сей стране до уничтожения гетманства. Реприн. изд. Киев : Час, 1993. 603 с.

References

1. Sitkarova, O. (1999). *Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi lavry: Do istorii arkhitekturno-arkheolohichnykh ta proektu vidbudovy* [The Assumption Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra: On the history of architectural and archaeological studies and the reconstruction project]. Kyiv: Dovira; Feniks, 2000. 231 p. [in Ukrainian].

2. Gębarowicz, M. (1962). *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce* [Studies on the History of the Artistic Culture of the Late Renaissance in Poland]. Toruń. P. 156–158 [in Polish]; Gębarowicz, M. (1969). Artyści — przedsiębiorcy epoki Renesansu [Artists—Entrepreneurs of the Renaissance Era]. *Biuletyn Historii Sztuki*. Warszawa. № 3 [in Polish].

3. Liubchenko, V. (1981). *Lvivska skulptura XVI–XVII stolit* [Lviv sculpture of the 16th–17th centuries]. Kyiv: Naukova dumka. 214 p. [in Ukrainian].

4. Sydor-Hibelinda, O. (1995). Nadhrobok kniazia Kostiantyna Ostrozkoho: osoblyvosti plastychnoi formy [The tombstone of Prince Konstanty Ostrogski: features of the plastic form]. *Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi Ukrainskoi akademii mystetstva*. Issue 2. Kyiv. P. 150–156 [in Ukrainian].

5. Sivkov, O. (2006). Vidomosti pro nadhrobok kniazia K. Ostrozkoho v Uspenskomu sobori Kyievo-Pecherskoi lavry (za materialamy, zibranymy N. Shepitko) [Information about the tombstone of Prince K. Ostrogski in the Assumption Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra]. *Mohylianski chytannia, 2005*. Kyiv. P. 472–476 [in Ukrainian].

6. Kuzmin, E. (2014). *Kiev, kotorogo ne znaiut* [Kyiv that is unknown]. Kyiv: Lybid. 368 p. [in Russian].

7. Rozporiadzhennia Prezydenta Ukrainy "Pro pershocherhovi zakhody shchodo vidbudovy kompleksu Mykhailivskoho Zolotoverkhoho monastyria ta Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi lavry u misti Kyievi" vid 27 sichnia 1996 r. № 20/96-RP [Decree of the President of Ukraine "On priority measures for the reconstruction of the complex of St. Michael's Golden-Domed Monastery and the Assumption Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra in the city of Kyiv" of January 27, 1996] [in Ukrainian].

8. Pavel Aleppskii. (1997). Puteshestvie Antiokhiiskogo Patriarkha Makariia v Rossiiu v polovine XVII veka, opisannoe ego synom, arkhidiakonom Pavlom Aleppskim [The journey of Patriarch Macarius of Antioch to Russia in the mid-17th century] (G. Murkos, Trans.). Kyiv: Tipografiia Kievo-Pecherskoi lavry [in Russian].

9. Puteshestvie v Sviatuiu zemliu staroobriadtsa moskovskogo sviashchennika Ioanna Lukianova [Journey to the Holy Land of the Old Believer priest Ioann Lukyanov]. Moscow, 1864; Sbornik materialov dlia istoricheskoi topografii Kieva i ego okrestnostei. Kyiv, 1874. Part II [in Russian].

10. Zachwatowicz, J. (1956). *Polska architektura do połowy XIX wieku* [Polish Architecture up to the Mid-Nineteenth Century]. Warszawa: Budownictwo i Architektura [in Polish].

11. Tananaeva, L. (1979). *Sarmatskii portret. Iz istorii polskogo portreta epokhi barokko* [The Sarmatian portrait. From the history of the Polish portrait of the Baroque era]. Moskva : Nauka. 303 p. [in Russian].

12. Jaworski, F. (1904). Archimadria Uniowska [Uniiv Archimandria]. *Tydzień*. № 34. P. 249 [in Polish]; Kozakiewicz, H. (1956). Nagrobki Kryskich w Drobinie. *Biuletyn Historii Sztuki*. № 1. P. 7–8 [in Polish].

13. Łoziński, W. (1898). *Sztuka lwowska w XVI–XVII wieku* [Lviv Art in the Sixteenth–Seventeenth Centuries]. Lwów. P. 176 [in Polish]; Zholtovskyi, P. (1973). *Khudozhnie lyttia na Ukraini XIV–XVIII st.* [Artistic casting in Ukraine of the 14th–18th centuries]. Kyiv : Naukova dumka. P. 27 [in Ukrainian].

14. Mańkowski, T. (1948). Sarkofagi Sieniawskiego w zbiorach wawelskich [The Sieniawski Sarcophagi in the Wawel Collections]. *Ochrona Zabytków*. Vol. 1. № 3–4. P. 140 [in Polish]; Zholtovskyi, P. (1973). *Khudozhnie lyttia na Ukraini XIV–XVIII st.* [Artistic casting in Ukraine of the 14th–18th centuries]. Kyiv : Naukova dumka. P. 28–29 [in Ukrainian].

15. Venclova, T. *Wilno. Przewodnik* [Vilnius: A Guidebook]. P. 129 [in Polish]; Chanturiia, V. A., Minkevichyus, I., Vasilev, Iu. M., Alttoa, K. (Eds.). (1986). *Belorussiia. Litva. Latviia. Estoniia. Spravochnik-putevoditel* [Belarus. Lithuania. Latvia. Estonia. Guidebook]. Moskva : Iskusstvo; Leipzig: Edition. P. 129, ill. 104 [in Russian].

16. Bruns, D., Kangropool, R. (1980). *Tallin* [Tallinn]. 2nd ed. Leningrad: Iskusstvo. P. 77 [in Russian]; *Belorussiia. Litva. Latviia. Estoniia. Spravochnik-putevoditel* [Belarus. Lithuania. Latvia. Estonia. Guidebook]. Moskva : Iskusstvo; Leipzig : Edition, 1986. P. 451 [in Russian].

17. Alexandrovych, V. (2012). *Kniazi Radzyvilly* [The Radziwiłł princes]. Kyiv: Baltiia-Druk. P. 224–225 [in Ukrainian]; Liavonava, A. (1991). *Starazhytnabelaruskaia skulptura* [Old Belarusian sculpture]. Minsk : Navuka i tekhnika. 203 p. [in Belarusian].

18. Vyrskyi, D. (2013). Tarnovskyi Yan. [Jan Tarnowski]. In: V. A. Smolii et al. (Eds.), *Entsyklopediia istorii Ukrainy: u 10 t.* [Encyclopedia of the History of Ukraine: in 10 vols.]. Kyiv : Naukova dumka. Vol. 10: T–Ya. P. 35 [in Ukrainian]; Gąsiorowski, A. (ed.). *Urzędnicy centralni*

i nadworni Polski XIV—XVIII wieku [Central and Court Officials of Poland from the 14th to the 18th Century]. Kórnik, 1992. P. 42 [in Polish]; Okarynskyi, V., Khanas, V. (2008). Tarnovskyi Yan II Amor [Jan Tarnowski II Amor]. In: H. Yavorskyi et al. (Eds.), *Ternopilskyi entsyklopedychnyi slovnyk: u 4 t.* [Ternopil Encyclopedic Dictionary: in 4 vols.]. Ternopil: Vydavnycho-polihrafichnyi kombinat "Zbruch". Vol. 3: P–Ya. P. 385 [in Ukrainian].

19. Suchodolska, M., Suchodolski, B. *Polska: naród i sztuka. Historia polskiego narodowego świadomości i jej przejawy w sztuce* [Poland: The Nation and Art. The History of Polish National Consciousness and Its Manifestations in Art].Warszawa : Arkady; *Kniazi Ostrozki* [The Ostrozky princes]. (2006). Kyiv : TOV "Baltiia-Druk". P. 239 [in Ukrainian].

20. Mleczek, J. (2002). Jan Michałowicz z Urzędowa, mistrz polskiego renesansu [Jan Michałowicz of Urzędów, Master of the Polish Renaissance]. *Głos Ziemi Urzędowskiej*. Retrieved from https://gokurzedow.pl/u/gzu02/20.htm [in Polish].

21. Łoziński, W. (1905). Pomnik grobowy Mikołaja Herborta w katedrze lwowskiej [The Tomb Monument of Mikołaj Herbort in Lviv Cathedral]. *Kwartalnik Historyczny*. Lwów–Warszawa. Vol. XIX. Issue 1. P. 1–8 [in Polish].

22. Gębarowicz, M. (1962). *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce* [Studies on the History of Artistic Culture of the Late Renaissance in Poland]. Toruń. P. 73–74 [in Polish]; Kozakiewiczowa, H. (1955). Renesansowe nagrobki piętrowe w Polsce [Tiered Renaissance Tomb Monuments in Poland]. *Biuletyn Historii Sztuki*. № 1. P. 3–47 [in Polish].

23. Schneider, A., Leopolski, W. (1867). *Pomniki w katakombach pod kościołem Bożego Ciała OO. Dominikanów we Lwowie* [Monuments in the Catacombs beneath the Church of Corpus Christi of the Dominican Fathers in Lviv]. Lwów. 27 p. [in Polish].

24. Skibiński, F. J. (2013). Willem van den Blocke: Netherlandish sculptor in the Baltic region. PhD thesis. Universiteit Utrecht. 611 p.

25. Bevzo, O. (1971). *Lvivskyi litopys i Ostrozkyi litopysets: dzhereloznavche doslidzhennia* [The Lviv Chronicle and the Ostroh Chronicler: a source study]. 2nd ed. Kyiv : Naukova dumka. 197 p. [in Ukrainian].

26. Sinko-Popielowa, K. (1937). Canavesi Hieronim [Hieronim Canavesi]. *Polski Słownik Biograficzny*. Kraków. Vol. III. P. 199–200. Reprint: Kraków, 1989 [in Polish].

27. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* [Catalogue of Art Monuments in Poland]. Vol. 5. Issue 25. Warszawa, 1961. 121 p. [in Polish].

28. Levitskii, O. (1883). Anna Aloiza, kniazhna Ostrozhskaya [Anna Aloiza, Princess Ostrogska]. *Kievskaia starina*. № 11. P. 329–401 [in Russian].

29. Bruns, D., Kangropool, R. (1980). *Tallin* [Tallinn]. 2nd ed. Leningrad: Iskusstvo. 224 p.

30. *Dnevnik Erikha Liassoty iz Stebleva*. In: *Memuary, otnosiashchiesia k istorii Iuzhnoi Rusi* [Memoirs Relating to the History of Southern Rus]. Kyiv, 1896. Issue 1. P. 137–190 [in Russian].

31. Hruneveg, M. (1981). Slavnozvisne misto Kyiv [The famous city of Kyiv] (Ya. Isaievych, Trans.). *Vsesvit*. № 5. Kyiv [in Ukrainian].

32. Bantysh-Kamenskyi, D. (1993). *Istoriia Maloi Rossii ot vodvoreniia slavian v sei strane do unichtozheniia getmanstva* [History of Little Russia from the settlement of the Slavs in this country to the abolition of the Hetmanate]. Kyiv : Chas. 603 p. [in Russian].

 ISSN 2309–7752

Olha Sitkariova

HISTORICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE RECONSTRUCTION OF THE MONUMENT TO PRINCE KOSTIANTYN IVANOVYCH OSTROZKYI IN THE DORMITION CATHEDRAL OF THE KYIV-PECHERSK LAVRA

Abstract. The article examines the historical and artistic aspects of the creation and possible reconstruction of the tomb monument to the Hetman of the Grand Duchy of Lithuania, Rus', and Samogitia, Prince Kostiantyn Ivanovych Ostrozkyi, installed in 1579 in the Dormition Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra. The monument, which played an important role in the spatial structure of the cathedral interior, has not survived to the present day.

The aim of the study is to analyze historical testimonies, iconographic sources, and stylistic analogies that make it possible to outline potential approaches to the scholarly grounded reconstruction of the monument. The research draws on written sources of the sixteenth and seventeenth centuries, including the descriptions of Paul of Aleppo and other eyewitnesses, as well as later studies devoted to the history of the Dormition Cathedral and the necropolis of the Kyiv-Pechersk Lavra. Particular attention is paid to the comparative analysis of Renaissance funerary sculpture in Western Europe and the Polish–Lithuanian Commonwealth (including monuments to representatives of the Ostrozkyi family), which allows the typological and stylistic features of similar memorial monuments to be identified.

It has been established that the tomb monument of Prince Kostiantyn Ivanovych Ostrozkyi belonged to the type of memorial monuments widespread in the sixteenth century, featuring the image of a knight in full armor placed within an architectural niche. The results of the study may be used in further work on the reconstruction of the tomb monument in the interior of the Dormition Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra and contribute to a deeper understanding of the role of memorial sculpture in the artistic culture of Eastern Europe in the sixteenth and early seventeenth centuries.

Keywords: tomb monument, sculpture, Renaissance, Prince Kostiantyn Ivanovych Ostrozkyi, Dormition Cathedral, Kyiv-Pechersk Lavra.

Стаття надійшла до редакції 19.08.2025.
Стаття прийнята до друку 11.09.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.

© Ольга Сіткарьова, 2025

ISSN 2309–7752

UKRAINIAN CHAMBER VOCAL CYCLE IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH AND EARLY TWENTY-FIRST CENTURIES: TRENDS IN GENRE AND STYLE EVOLUTION

УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ВЕКТОРИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

УДК 78.071.1(477)"19/20":784.3
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358635

Iryna Druzhha
Ph.D. in Art Studies,
Junior Research Fellow in the Department
of Curatorial Exhibition Activities
and Cultural Exchanges,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: minkyltyru0608@gmail.com

Ірина Дружга
Кандидат мистецтвознавства,
молодший науковий співробітник
відділу кураторської виставкової
діяльності та культурних обмінів
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

orcid.org/0000-0002-9741-2874

Zhang Zijing
Postgraduate student,
Department of the History
of Ukrainian Music and Musical Folklore,
Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music

e-mail: recus2000@ukr.net

Чжан Цзицзін
Аспірантка кафедри
історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

orcid.org/0000-0003-4506-4502

Abstract. The article offers a comprehensive study of the Ukrainian chamber vocal cycle of the second half of the twentieth and the early twenty-first centuries as an open genre-stylistic phenomenon formed at the intersection of historical and cultural ruptures, national tradition, and modernist and postmodern artistic practices. The relevance of the study is determined by the need for a systematic understanding of a genre that, over the period under consideration, underwent significant transformations: from the academic model of the chamber art song and the traditional "voice–piano" format to neo-folkloric, spiritual-philosophical, sonoristic-experimental, and chamber-theatrical varieties. The aim of the research is to identify the principal vectors in the evolution of the Ukrainian chamber vocal cycle and to refine the criteria for its genre-stylistic attribution in the context of the interaction between poetic text, musical dramaturgy, intonational language, and the conceptual integrity of the work.

The methodological framework of the study is based on historical-cultural, comparative, genre-stylistic, interpretative, and typological approaches, which make it possible to consider the chamber vocal cycle not merely as a sequence of vocal miniatures, but as an artistic system in which word and music constitute a unified semantic field. The article traces the post-war function-

ing of the genre under conditions of ideological control, its gradual liberation during the Thaw, the intensification of lyrical-psychological, national-folkloric, and avant-garde principles in the 1960s–1980s, and its subsequent entry into the sphere of postmodern stylistic plurality at the turn of the twentieth and twenty-first centuries. Particular attention is paid to the legacy of the Ukrainian diaspora, where the genre emerges as a means of preserving cultural memory, sacred and patriotic meanings, and a nostalgic image of the homeland.

The study elucidates the significance of the poetic source as a factor of cyclic formation and dramaturgical modelling; analyses the role of folkloric material in renewing the intonational palette; highlights the specificity of the concepts of silence, meditativeness, and "new simplicity" in chamber vocal thinking; and outlines the functions of expanded instrumental forces, electronics, stage action, and performance interpretation. It is confirmed that in the works of Ukrainian and diaspora composers the genre assumes a variety of models: lyric-romance, folkloric and neo-folkloric, spiritual-philosophical, and experimental-theatrical. The proposed typology is provisional; nevertheless, it brings into relief the developmental tendencies of the contemporary chamber vocal cycle and its capacity to combine academic tradition with innovative forms of musical-poetic expression.

It is demonstrated that the genre-stylistic attribution of the chamber vocal cycle cannot be limited to performing forces or formal structure. The determining factors are the type of interaction between word and music, the mode of organizing cyclical dramaturgy, the character of the intonational and timbral language, and the degree of the work's conceptual unity. In this context, the Ukrainian chamber vocal cycle emerges as a form of artistic self-identification and the actualization of cultural memory, while also demonstrating the capacity of the national musical tradition to enter into dialogue with the global artistic process.

Keywords: Ukrainian music; chamber vocal cycle; genre-stylistic attribution; genre-stylistic evolution; poetic text; musical dramaturgy; neo-folklorism; Ukrainian diaspora composers; postmodern transformations; performance interpretation.

Problem Statement. One of the important yet insufficiently systematized problems of contemporary Ukrainian musicology is the genre-stylistic attribution of the chamber-vocal cycle of the second half of the twentieth century, a genre that took shape under conditions of profound historical and cultural ruptures: the post-war ideological regulation of the arts, the gradual weakening of the norms of socialist realism, the intensification of contacts with Western European artistic practices, the development of the compositional diaspora, and the entry of national music into the sphere of modernist and postmodern aesthetics. Under these circumstances, the genre traditionally associated with the academic model of the chamber art song, the lyrical intimacy of expression, and the synthesis of poetic text and music within the "voice–piano" format underwent substantial transformation. Alongside the preservation of national-romantic continuity, neo-folkloric, philosophical-meditative, experimental-sonorous, theatricalized, and intergeneric modifications emerged, which complicates the identification of stable criteria for genre-stylistic attribution and calls for a new understanding of the relationship between tradition and innovation within a single generic field.

The relevance of addressing this issue stems from the need to conceptualize the Ukrainian chamber-vocal cycle in its integrity as an important sphere for the preservation of national cultural memory, artistic self-identification, and individual authorial expression. Despite the existence of studies devoted to individual composers, works, and stylistic tendencies, musicology still lacks a generalized view of how, in the second half of the twentieth century, the mainland and diasporic branches of Ukrainian music, academic continuity and experimental conceptualization, as well as the traditional romance model and new types of musical-poetic dramaturgy interacted within the

chamber-vocal cycle. Also insufficiently explored are the role of the poetic text, the transformation of performing forces, the expansion of the intonational-stylistic palette, and the emergence of new generic modes of the cycle. For this very reason, there is a need for a comprehensive examination of the principal vectors in the evolution of the Ukrainian chamber-vocal cycle during the period under consideration, as well as for a clarification of those artistic parameters that make it possible to trace its movement from academic tradition to experimental conceptualization.

Analysis of Recent Research and Publications. The study draws on works of various kinds—foundational historical-stylistic investigations, genre-analytical studies, composer-centered research, as well as publications focused on performance-interpretive and diasporic aspects of chamber-vocal creativity. The historical, cultural, and stylistic context of the development of Ukrainian music in the second half of the twentieth century has been outlined in the works of O. Horodetska [2], L. Kiyanovska [9], A. Rudnytskyi [12], and I. Savchuk [13], where the evolution of national musical culture, the specificity of the Sixtiers movement, the interaction of tradition and innovation, and the cross-cultural ties of Ukrainian composers with the European artistic space are examined. A particularly important place belongs to T. Zahorodnii's article [4], which directly foregrounds the issue of vocal cycles by Ukrainian composers of the 1960s and 1970s and records the state of its scholarly treatment in musicology.

A substantial body of recent scholarship represents composer-centered and genre-analytical studies. In particular, individual parameters of compositional style, musical-poetic dramaturgy, and the genre organization of the chamber-vocal cycle are elucidated in the works of A. Kalinina [6; 7], V. Dorozhynskyi [3], N. Tseiko [15], Lu Tuntsze [10], Liu Venshu [11], and O. Umanets [14]. These studies make it possible to trace how the genre is transformed in the oeuvres of V. Sylvestrov, D. Klebanov, I. Karabyts, M. Skoryk, I. Haidenko, V. Runchak, and Y. Stankovych—from the traditional model of the cycle for voice and piano to polystylistic, neo-folkloric, chamber-theatrical, and intergeneric modifications. A separate research vector consists of works devoted to the chamber-vocal legacy of the Ukrainian diaspora, in particular the studies by M. Zhyshkovych and R. Kalyn [5] and H. Karas [8], which emphasize the synthesis of word and music, archetypal imagery, national identity, and the preservation of Ukrainian cultural memory beyond mainland Ukraine. It is indicative that, alongside strictly scholarly works, a journalistic text on V. Runchak [1] has also been used, complementing the study with authorial and biographical context.

At the same time, an analysis of the literature reviewed shows that, despite the existence of a substantial corpus of scholarly works, most of them focus either on broad historical-cultural background or on individual personalities, works, or performance aspects. By contrast, a comprehensive understanding of the Ukrainian chamber-vocal cycle of the second half of the twentieth century as an integral genre-stylistic phenomenon developing at the intersection of academic tradition, neo-folklorism, avant-garde exploration, diasporic experience, and postmodern transformations still requires systematic investigation. Insufficiently clarified remain the issues of the cycle's genre-stylistic attribution, the relationship between the mainland and diasporic branches of Ukrainian music, the role of the poetic text in shaping the dramaturgy and semantics of the work, as well as the mechanisms of transition from the academic model of the chamber art song to experimentally conceptualized forms. This determines the relevance of the present study and defines its place in contemporary Ukrainian musicology.

The Aim of the Article is to identify the specific features of the genre-stylistic attribution of the Ukrainian chamber-vocal cycle of the second half of the twentieth century in the context of the interaction between academic tradition and experimental and conceptual explorations. Particular attention is focused on outlining the leading vectors of the genre's evolution and clarifying the role of the poetic text, the national-folkloric factor, diasporic experience, and the latest compositional practices in the transformation of its artistic model.

Main Discussion. *The Post-War Chamber-Vocal Cycle: Between Academic Tradition and Experimental Conceptualization.* The second half of the twentieth century posed new challenges for the Ukrainian chamber-vocal cycle. After the Second World War, cultural life in the Ukrainian SSR was regulated by the doctrine of socialist realism, which demanded from artists simplicity, ideological correctness, and a "folk-oriented" character in creative work. The intimate lyrical-symbolic romance did not fit within the framework of official art, which privileged the mass song, the cantata, or opera with "social content." Under these conditions, the chamber-vocal genre did not disappear, but it underwent transformations: composers chose more neutral or classical texts for vocal cycles, turned to folklore, and at times sought ways of disguising their own creative intentions under forms deemed acceptable from the standpoint of censorship.

During this period, chamber-vocal creativity developed in two directions. The first was "official," in which composers wrote vocal cycles on ideologically acceptable texts (classics or Soviet poets). Thus, cycles on texts by Taras Shevchenko appeared in connection with jubilee dates. Shevchenko himself became a "canonical" author in Soviet times, although in his poetry he passionately defended the Ukrainian idea; turning to his verse was a way of preserving national spirit within permitted boundaries. For the 150th anniversary of the poet's birth, a number of vocal works were written, among them "By the Ford near Novhorod," "Through the Grove the Wind Is Blowing" by P. Hlushkov; "Memories" by M. Zherbin; "As if the Chumaks Were Crossing the Steppe," "Monastic Hymn" by D. Klebanov; "Duma" by H. Maiboroda; "Dream" by Yu. Meitus; "Above the Neva," "Yarema's Serenade," "She Trod a Little Path" by F. Nadenenko; "Oh Ribbon after Ribbon" by M. Radziievskyi; "The Wind Speaks with the Grove" by Yu. Rozhavska; "The Orphan Girl" by B. Filts; "It Blossomed in the Valley," "Oh Hop-Hopaka," "Such Is My Fate" by I. Shamo; "If Only I Had Shoes" by A. Shtoharenko, and others.

The second direction was "lyrical-folk," in which composers relied on folk poetry, song texts, or their own verses. Not infrequently, these works balanced between the chamber romance and the popular song. The brilliant melodists of that era—P. Maiboroda, I. Shamo, O. Bilash—composed many solo songs that became popular romances (for example, O. Bilash's "Song of the Embroidered Towel"), thereby effectively continuing the tradition of the chamber-vocal genre, albeit in a simplified and more accessible form. Although these compositions were conceived as mass songs, formally they are solo songs with piano on highly artistic texts, predominantly by contemporary poets.

Gradually, by the late 1960s, on the wave of a general cultural resurgence in Ukraine, younger composers showed growing interest in chamber forms. Signs of renewal in musical language appeared—the use of impressionistic colors, more subtle rhythmic structures, and recourse to previously taboo poets (for example, in the 1960s some works by repressed Ukrainian poets of the Executed Renaissance became more accessible). This prepared the ground for the next stage—the gradual return of the chamber-vocal cycle as a refined genre to the forefront of Ukrainian music.

The 1960s brought to Ukrainian culture a new system of values centered on the human being, creative freedom, and the truth of art. The consciousness of the younger generation was less poisoned by fear and the dogmas of totalitarianism than that of their predecessors. The cult of personality and individuality in a positive sense—as attention to the unique inner world of the human being, to thoughts and feelings—became a defining feature of the era. The worldview ideas of the Sixtiers-composers were grounded in a humanism free from class-party bias and in a skeptical rethinking of reality.

As O. Horodetska notes, "bringing the warmth and heartfelt quality of the voice to the fore testifies to the activation of lyrical utterance in musical creativity. Song lyricism flourished in the works of O. Bilash, V. Ivasiuk, P. Maiboroda, I. Poklad, M. Skoryk, and I. Shamo. Turning to the poetry of the Sixtiers stimulated the renewal of the genres of song and solo song. The depth and

significance of the ideas embodied in the poetry of M. Vinhranovskyi, I. Drach, L. Kostenko, B. Oliinyk, D. Pavlychko, V. Symonenko, and others inspired composers to create music enriched with the pressing ideas of the present and placed new demands on the inner world of the 'hero of the epoch'" [2, p. 93]. Such an anthropocentric approach stood in sharp contrast to earlier Soviet ideology, in which primacy had been granted to the masses, the collective, and abstract "working people." At the same time, this brought Ukrainian art closer to global post-war tendencies, when Europe likewise witnessed a "return of the individual" to the center of world perception.

As noted above, interest was awakening in the legacy of the Executed Renaissance of the 1920s, in the treasures of folk creativity, and in canonical works of national literature. Artists sought to make up for the experience of world art lost during the years of isolation: they actively engaged with modernism, the avant-garde, and new styles. Musicians gained access to previously prohibited Western music: in Kyiv and other cities, concerts by visiting Western performers took place, exhibitions were shown, and recordings of contemporary music became available. The most inquisitive composers of the younger generation, representatives of the Kyiv avant-garde (V. Sylvestrov, L. Hrabovskyi, V. Hodziatskyi, V. Zahortsev, and others), semi-legally mastered dodecaphony, aleatory procedures, and musique concrète, following Polish and Western colleagues. Clearly, these processes led to a certain differentiation within the camp of composers: the young radicals challenged the canons of socialist-realist aesthetics, while many older authors remained relatively conservative. As L. Kiyanovska notes, in this period, within the intensive differentiation of directions in Ukrainian musical art, "prickly planes collided, incompatible with one another—socialist realism plus all possible '-isms' that had broken free from a thirty-year press of prohibition, with the most modern discovery—the avant-garde—at the head..." [9, p. 315]. As a result, Ukrainian musicology even developed a tendency to oppose socialist-realist art and the avant-garde (as well as the intermediate direction of neo-folklorism). Yet the reality was more complex: a paradigm of tolerance gradually took shape—the coexistence of different aesthetic positions, an attempt at dialogue between generations. Although the young criticized "party-apparatus" composers, an understanding nevertheless emerged that culture is integral and needs both innovative and traditional elements. It is precisely the wholeness of the worldview of the second half of the twentieth century that shows each segment of the phenomenon of the Sixtiers to have been necessary and to have fulfilled its function within a single system. The art of the older masters, which outwardly may have seemed conservative, in fact became an important link in the cultural-creative processes of those years, ensuring continuity of tradition and the semantic depth of Ukrainian music.

One of the key changes in the artistic worldview of the 1960s was a rethinking of the relationship between tradition and innovation. If earlier "tradition" had often been understood as dogmatic imitation of nineteenth-century models (romantic or classical music), the new generation of artists began to interpret tradition dynamically. It came to be perceived as a living process that includes rethinking the whole of previous experience—from primordial folk creativity to the latest Western European experiments. Accordingly, the phenomenon of innovation acquired a conceptual dimension: each composer strove to resolve a creative idea in an original way, to create a distinctive dramaturgy, imagery, and form. Innovation affected all aspects—from genre and form to style and compositional technique.

These renewal processes are especially vividly traced in the chamber-vocal genre—the sphere of romances, songs, and vocal cycles for voice and piano. D. Klebanov and Yu. Meitus were two prominent figures of the older generation who frequently turned to the genre of the vocal cycle during this period. Both had begun before the war, had experienced the pressure of censorship, and yet in the 1960s underwent a creative renaissance.

In his vocal miniatures of the 1960s, Yu. Meitus combined melodicism rooted in folk song (his style is always intonationally connected with Ukrainian folklore) with a new lyrical sincerity.

His romances of this period are devoid of ostentatious pathos; instead, they are filled with subtle emotional states and psychological nuance, and he turned to poetry akin in spirit to the humanistic ideals of the era. The Thaw in cultural life allowed the composer to choose profound, lyrical poetry for romances, often far removed from direct ideological expediency. The poetic component of these works is marked by generic and thematic diversity: heroic-patriotic motifs, intimate lyricism, and philosophical reflection all appear here. In particular, the cycle "From the Moabit Notebooks" to verses by the Tatar poet M. Jalil (1956, 1973, 1979) is imbued with patriotic pathos and tragedy. The composer subtly conveys the drama of the poetic images, using restrained yet expressive musical means: monumental march-like intonations give way to sorrowful lyricism, reproducing the emotional contrasts of the poetic strophes.

Another vivid example is the cycle "To the Kobzar" (1962) on texts by A. Malyshko from the collection *The Prophetic Voice*. The musical language of the cycle draws on intonations, modal features, and rhythms typical of the Ukrainian folk-song tradition, where "a vivid and characteristic color is perceptible, achieved chiefly through the most typical and widespread intonations and modal features of Ukrainian dumy. In addition, one notices the skillful unification of all eight parts through: (a) a common musical theme; (b) laconic musical expression; (c) a clear dramaturgical structure, especially expressive in the second and third numbers ('They Moored by the Shore,' 'Meeting with Yaryna'); and (d) the principle of intonational unity thanks to the crystallization of new melodic material from the intonation of the previous one" [4, p. 187].

A special place in Yu. Meitus's chamber-vocal legacy is occupied by the cycle on poems by Lesia Ukrainka (1971). The composer's turn to the collection *Seven Strings...* testifies to his striving for a deep dialogue with the national literary tradition. He sets Lesia Ukrainka's poetic images with particular delicacy, revealing a subtle sense of the intonational nature of her poetry. He conveys poignant longing and dreaminess through minor modality, smooth and plastic melodic writing, and restrained dynamics; by contrast, bright hope is rendered through major inflections, elevated rhythm, and a clear harmonic palette. Through this correlation of the musical and poetic levels, Yu. Meitus achieves a special unity of content and form.

The achievements of the Kharkiv composer D. Klebanov are equally indicative in this vein. In 1957, he created a vocal cycle on texts by H. Heine, comprising eight romances on poems from the *Book of Songs*. The composer preserves the poetic sequence of the texts, thereby achieving the integrity of the dramaturgical line. The cycle is unified by the theme of youthful love, yet each romance functions as a completed dramaturgical episode within the overall authorial "dialogue" with the poetry [7]. The composer's next major contribution to the development of the genre was the *Vocal Cycle on Poems by Taras Shevchenko* (1958–1959), written for the centenary of the Kobzar's death. He approached with particular delicacy the alignment of musical language with the pathetical and philosophical depth of Shevchenko's poetry. Also of considerable interest is the vocal cycle *Six Ballads on Poems by A. Pushkin* (1968), for which D. Klebanov selected texts from the collection *Songs of the Western Slavs*. On the whole, D. Klebanov's chamber-vocal cycles are marked by the multidimensionality of their intonational and harmonic language, subordinated to a profound artistic interpretation of the poetic source.

In Exile: Vocal Cycles of Ukrainian Émigré Composers. The dramatic events of the mid-twentieth century—the establishment of the Bolshevik regime, the Second World War, and other destructive factors—led to the active formation of the Ukrainian musical diaspora. A substantial part of the composers, especially from Western Ukrainian lands, found themselves in emigration (in European countries, North America, and Australia), where, despite new sociocultural realities, they continued their creative work, preserving and developing national traditions that under Soviet conditions had often experienced ideological pressure or interruption. The chamber-vocal genre occupied an important place in the work of diaspora artists, since it became for them an important

means of expressing national identity, nostalgia for the lost homeland, and a space for artistic reflection on spiritual ideals.

In the diasporic musical milieu, the genre of the vocal cycle was cultivated, among others, by Antin Rudnytskyi (1902–1975), known for creating a number of lyrical solo songs on poems by Ukrainian classics. While in the United States, the composer produced a series of vocal works on poetic texts by M. Rylskyi, O. Oles, Y. Malaniuk, and other authors, in which one can trace the desire to preserve continuity with the pre-war Ukrainian poetic tradition while simultaneously adapting it to the aesthetic and cultural realities of the Western listener. The turn to the poetic legacy of M. Rylskyi, one of the leading representatives of Soviet Ukrainian literature, is revealing from the standpoint of the composer's conscious aspiration to preserve the cultural wholeness of the Ukrainian artistic space despite political borders and ideological divisions. Moreover, throughout the 1920s Antin Rudnytskyi worked in Soviet Ukraine: from 1927 to 1930 at the Kharkiv Opera, and from 1930 to 1932 at the Kyiv Opera, together with his wife, the singer Mariia Sokil. During this period, he maintained friendly relations with Marharyta and Borys Liatoshynskyi and probably had personal contact with Maksym Rylskyi.

Initially, the musical language of A. Rudnytskyi, a graduate of the Berlin Hochschule für Musik, took shape within the framework of modern tonal writing. By the late 1920s, his style underwent a certain transformation, enriched with impressionistic and late-romantic features. As H. Karas emphasizes, on the one hand, "his works convey great tension—drama—and on the other, a tender lyricism devoid of any sentimentality. His excellent command of compositional technique enabled him to display the effects of both pianistic and vocal texture. The melodic lines of his works are short but rich. A. Rudnytskyi's output bears the mark of various influences (impressionism, neoclassicism, neo-folklorism), and from the standpoint of style it proved quite diverse. The composer worked fruitfully in the genre of the solo song, having written approximately seventy vocal works. Most of them are for high female voice with piano accompaniment and are grouped into cycles" [8, pp. 106–107].

One of the representative examples of this genre is the cycle *Four Songs about Enslaved Ukraine* (op. 26, 1945), composed to texts by Ukrainian poets: A. Malyshko ("Ukrainian Land"), P. Tychyna ("Kyiv"), M. Rylskyi ("Mother"), and V. Sosiura ("You Shall Rise Again, Ukraine"). All the selected texts belong to the period of the Second World War; they represent a broad emotional spectrum—from grief for the devastated homeland to optimism concerning its liberation and spiritual rebirth—which determined the overall pathetical-lyrical tonality of the authorial conception.

In the 1950s and 1960s, émigré composers often turned to nostalgic-patriotic themes, reflecting on the tragedy of the lost homeland and their own experience of exile. Not infrequently, cycles of this time continued the late-romantic stylistics characteristic of Ukrainian interwar music, with expressive melody and rich piano texture. At the same time, diaspora artists were free in their choice of content, addressing themes censored in the USSR (national-liberation subjects, religious motifs). In the 1970s and 1980s, stylistic diversity increased noticeably: cycles appeared in which features of impressionism, neoclassicism, and modernism manifest themselves vividly. For example, in the cycle *Green Gospel* on verses by B.-I. Antonych, the composer I. Sonevytskyi combined pastoral post-romantic imagery with impressionistic harmonies, where one can trace a consistent dramaturgical evolution of the lyrical image unfolding through the symbolism of the wedding ritual, outlines of nature, and metaphors of love. "Wedding Song," the first number of the cycle, emerges as an archaic ritual invocation based on the combination of rhythmic tambourine beats and an intimate address to the girl whose "trembling palm" symbolizes the emotional tension of expectation. In the subsequent compositions—"Wedding Night" and "Hops"—the theme of the sensual power of love is consistently embodied, as though compared to the forces of nature (for example, "hops" appears not only as an ethnographic symbol but also as an image of emotional agi-

tation). The culminating point of the cycle is the concluding song "Your Smile Has the Tranquility of a Flower...," which takes on the character of a kind of "liturgy of love," where images of feminine beauty, sunlight, and blossoming serenity transform intimate emotion into a philosophical meditation on the meaning of being. As M. Zhyshkovych and R. Kalyn emphasize, the archetype of love depicted by the composer appears "as a particular mode of world perception inherent in Ukrainians; it is laid into the solo songs by verse lines filled with the 'living' breath of Lemko nature, which I. Sonevytskyi poeticizes as a primordially religious phenomenon <…> and is embodied in especially subtle tone-painting that conveys delicate pastoral-elegiac post-romantic sonorities with colorful tonal-harmonic impressionistic turns" [5, p. 378].

The composer V. Shut (1919–1988, USA), less known to the wider public, also left interesting examples of lyrical-dramatic solo song. Among his works are the romances "Maria" and "When You Hear at Night" (Chicago, 1950s) for voice and piano. Like A. Rudnytskyi, V. Shut turned to the poetry of M. Rylskyi: the romance "Maria" was written on a poem from the collection *Under the Autumn Stars* (1926), when the poet belonged to the "group of neoclassicists." The artist's idiom absorbs the traditions of the Ukrainian romance, with the characteristic emotional sincerity of its melody alongside generous use of folkloric intonations. In this romance the composer "creates a rather refined melodic design built on chromatic triplets. The ascending and descending melodic motions of the vocal part bring the work close to the barcarolle genre, while the transparent accompaniment texture adds sensuality. Taken together, all the means of musical expression that convey the passage of time and reverence before the name 'Maria' create a vivid lyrical artistic image" [8, p. 108]. Overall, V. Shut's vocal works testify to his ability to preserve the authenticity and emotional energy of folk melodic idiom and to organically unite the poetic and musical components in an integral artistic conception.

The composer B. Vesolovskyi (1915–1971, Canada) is better known as a creator of popular music of the interwar period (tangos, foxtrots, popular songs), yet he also turned to the chamber-vocal genre. Among his achievements are romances on texts by Ukrainian poets written in the 1950s, in particular the vocal miniatures "Who?", "The Sailor," and "Dew Fell upon the White Buckwheat" (poems by M. Rylskyi), which combine poetic imagery with the vivid melodicism characteristic of the composer's individual style. One senses in them the influence of the sentimental urban romance, yet the academic character of the conception is deepened through the artist's recourse to high examples of Ukrainian poetry.

The first Ukrainian woman composer, Stefania Turkewych-Lukiyanovych (1898–1977, Great Britain), made a substantial contribution to the genre of chamber-vocal music. She wrote works within the framework of European modernism, often weaving folkloric images into the fabric of her conceptions. Over the course of her career, S. Turkewych realized several synthetic chamber-vocal conceptions, such as *Heart* for solo voice and orchestra; *Lorelei* for reciter, harmonium, and piano; "Ne pidu do lesa z konechkamy" (an arrangement of a Lemko song for voice and strings); and other works written under the influence of the leading ideas of the European avant-garde (dodecaphony and other currents). In this regard A. Rudnytskyi writes: "...the musical language of these works is bold, modern, uncompromising. The author shows a noticeable inclination toward contrapuntal structure, although purely polyphonic forms do not occur in her work. In the vocal works one senses greater freedom of creative thought and a better, more skillful command of means than in the instrumental ones" [12, pp. 169–170]. Many of S. Turkewych's works have remained in manuscript and have still not been introduced into active concert and scholarly circulation, which considerably complicates their full understanding and interpretation.

It should be noted that, in the musical culture of the diaspora, the chamber-vocal cycle often fulfilled a specific role in preserving the Ukrainian song tradition abroad, whereas in Soviet Ukraine the genre developed within the framework of official aesthetics (with a tendency toward

Russian-language romances or "ideologically neutral" cycles). Let us consider the principal themes and imagery of chamber-vocal cycles by diaspora figures. Above all, these compositions are saturated with nostalgic imagery, often combined with sacred motifs or narrative elements. Among the prevailing themes, the following may be singled out:

– first and foremost, nostalgia for the homeland and patriotic subject matter: many cycles are devoted to the suffering of Ukrainians under foreign rule, longing for their native land, and dreams of its freedom (for example, A. Rudnytskyi's above-mentioned cycle *Four Songs about Enslaved Ukraine*, where each solo song is a musical image of the author's view of the theme of enslaved Ukraine from different perspectives—land, Kyiv, the image of Mother-Ukraine, and the prophecy of resurrection). In such works, intonations of folk songs or quotations were often used, serving as a "sonic emblem of the native land," a specific archetypal message to the listener;

– intimate lyricism, love, and nature, often closely intertwined with patriotic themes (for example, I. Sonevytskyi's cycle *Green Gospel* for soprano and piano on poems by Bohdan-Ihor Antonych, where the archetype of love is embodied as a specifically Ukrainian worldview motif);

– spirituality and sacred images—freedom from atheistic diktat: diaspora composers actively turned to religious themes and symbols in chamber works, using prayer motifs, biblical allusions, and images of church and bells; for example, on the occasion of the 1000th anniversary of the Baptism of Kyivan Rus'-Ukraine, I. Sonevytskyi created the musical diptych *Pilgrims* and *Bells* (1988), and although this work is instrumental, the use of diatonic modality combined with intonational models appealing to the melos of the duma establishes stylistic continuity with the oral-song tradition and roots the composition in the Ukrainian national context;

– poem-like, ballad-like, and narrative musical storytelling: some chamber-vocal works had a programmatic-descriptive or plot-based character. Diaspora composers occasionally created cycle-ballads in which an integral story or legend was told through several songs. Such works continued the romantic tradition of the vocal cycle as narration.

A comparative juxtaposition of the explorations of diaspora composers with the output of composers in the Ukrainian SSR reveals several characteristic features of the development of the chamber-vocal genre in Ukraine after the Second World War.

First, unlike the free artistic environment of emigration, under the conditions of Soviet Ukraine the genre developed under strict ideological control. As has already been emphasized, in the interwar period (especially from the 1930s onward) and in the post-war years, composers mostly turned to individual romances on "safe" themes—love or landscape lyricism, translated or adapted in accordance with directive requirements. The writing of large-scale vocal cycles was practically not encouraged unless it corresponded to official ideological canons; moreover, nationally colored, spiritual, or liberation themes were forbidden. Despite this, beginning in the 1960s, we observe the appearance of an entire corpus of chamber-vocal cycles with a consistent embodiment of nationally identificatory features. A vivid example is L. Dychko's *Pastels* (1967) on words by P. Tychyna, where one can trace "the syncretic combination of music and word in poetry, expressive symbolism, proximity in mode of utterance to folk riddles, and the union of a pantheistically naive, exalted mood with the high metaphorical density of the poetic lines" [2, p. 135]. At the same time, diaspora composers were able to create in an artistic space free from totalitarian ideology; in their output appeared cycles on spiritual themes, patriotic cantatas, and other compositions devoted to national history.

Second, in the 1970s and 1980s a new generation of authors emerged in the Ukrainian SSR (L. Hrabovskyi, V. Sylvestrov, Y. Stankovych, I. Karabyts, and others) who sought to distance themselves from ideological diktat. They wrote chamber-vocal cycles on landmark poetic texts and modern world models. However, a significant part of these works remained unpublished or infre-

quently performed; for example, I. Karabyts's cycle *Pastels* (1970) for soprano exists only in manuscript.

Third, with Ukraine's declaration of independence, the artistic space underwent substantial renewal: the musical heritage of the Ukrainian diaspora became an integral part of the state's cultural field and began to be actively introduced into the educational context as an inseparable component of the Ukrainian vocal-performance school. Compared with the development of the genre of the chamber-vocal cycle in Ukraine, diaspora composers had greater thematic and musical-expressive freedom in the realization of sacred-patriotic themes. Yet their opuses, with rare exceptions, were often realized within the framework of academic romantic discourse. Full-fledged genre-structural innovations are observed perhaps only in the explorations of the avant-garde composer S. Turkewych. By contrast, in Soviet Ukraine the chamber-vocal genre existed within ideologically narrowed bounds, but experimental genre creativity, owing to many socio-political reasons ("Khrushchev Thaw," creative contacts of Soviet artists with Western colleagues, and so forth), was open to innovation and sensitive to the emergence of new generic precedents.

In Search of a New Artistic Language: The Chamber-Vocal Cycle of the 1970s–1980s. The period of the Thaw and the subsequent 1970s–1980s in Ukrainian music was marked by a surge of innovative tendencies. At this time there emerged a generation of artists who attempted to synthesize national traditions with contemporary world styles. In the chamber-vocal genre, this manifested itself both in the renewal of musical language and in the expansion of generic boundaries. Lively discussions unfolded concerning the relationship between the traditional and the innovative in the music of the younger generation. One consequence of this was the so-called new folkloric wave—a reinterpretation of folklore through the prism of modernism. A vivid example is the output of M. Skoryk (1938–2020). His vocal cycle *Three Ukrainian Wedding Songs* (1974) for soprano and piano (there are also the composer's versions for chamber and symphony orchestra) is a unique example of the chamber-vocal genre that accumulates the multilayered emotionality of Ukrainian wedding rituality, transformed into an artistically perfected chamber-cyclic form of expression.

Each number of the authorial conception appears not as a traditional vocal arrangement of a folkloric source, but as a kind of stage microdrama with an individual psychological impulse and clear dramaturgy: elegiac lyricism—scherzando grotesque—tragic culmination. Particular emphasis should be placed on the special cementing role of the piano part. Since the vocal line is preserved by the composer in its original folkloric form, it is in the instrumental space that the compositional-dramaturgical dimension of the cycle is realized. Consequently, the artistic and performance tasks confronting the pianist-accompanist encompass a broad complex of technical and musical-interpretive issues related to contemporary performance practice. This performance complex requires not only command of an arsenal of techniques (tremolo, parallel intervals, chords, improvisatory freedom, pedal / senza pedale, etc.) but also subtle ensemble sensitivity, the capacity for plastic phrasing, and flexible dynamics. As N. Tseiko emphasizes, decisive here is "the pianist's partnership with the vocalist, the treatment of the piano part as a fully equal expressive medium alongside the vocal part" [15, p. 64], where the intonational connection between voice and piano is preserved throughout the cycle, and the pianist's introductions and interludes often determine the intonational germ of each part within the integral unfolding of the whole cycle. It is precisely this instrumental transformation, by means of modal-harmonic and metric shifts and textural-dynamic contrast, that makes it possible to realize the latent philosophical and symbolic potential of the folkloric text.

The transformations of the chamber-vocal cycle in the work of V. Sylvestrov are multifaceted; for him, this genre becomes a space for the crystallization of the author's aesthetic concept of silence, together with a corresponding rethinking of established ideas about the expressive field of

chamberness. The composer, who at the beginning of his creative path represented the avant-garde wing of the Kyiv compositional school, made in the 1970s a radical turn toward the aesthetics of "new simplicity," vividly embodied in his *Silent Songs* (1974–1977) for baritone and piano. Across twenty-four numbers, the composer constructs his own model of musical form that combines the aesthetics of silence with the philosophy of contemplation, inner self-knowledge, and spiritual reflection. It is in *Silent Songs* that the ontological essence of the artist's musical thinking is most fully revealed: he treats the chamber-vocal cycle as a form of meditative experience rather than as a narrative or psychological structure in the traditional sense.

The concept of silence in V. Sylvestrov's work appears as a central category not only of an acoustic but also of a worldview order. As a special form of being, silence is connected with the deep process of authorial self-awareness, with the inner human need to hear silence itself. In the composer's work this principle acquires the status of a form-generating factor, determining the structure of the cycle and its dramaturgical accents, and thus shaping performance interpretation.

As noted above, the cycle consists of twenty-four numbers divided into four parts, united not by plot but by a poetic-semantic thread. Each part is a stage in a gradual movement from contemplation to dissolution in silence, from emotional expressivity to the almost complete extinction of sound. This is where the anti-dramaturgical logic of development characteristic of V. Sylvestrov lies: the listener comes to understand that dramaturgical development is directed not toward culmination, but, on the contrary, toward gradual immersion in a state of repose and "afterword." Hence the important role of genre allusions, particularly the postlude, which reveals the semantic idea of farewell as a metaphor of the completion of the artistic idea.

The choice of poetic material determines another aspect of cycle formation. The composer consciously turns to texts of the nineteenth and early twentieth centuries, distanced from modern poetics, which reflects the aesthetics of the so-called non-actual style, in which the poetic word acquires the features of a universal symbol. For V. Sylvestrov, these texts are not objects of illustration, but self-sufficient sources of meaning that music merely voices without altering, while deepening it. In this context, poetry appears as a kind of lyrical protagonist of the cycle itself, whereas composer and performer become mediators between the text—both musical and poetic—and the listener. The form-generating principles of the cycle *Silent Songs* are also conditioned by the composer's specific musical language, which may be defined as "metamusic," that is, music existing "after music," as its echo, memory, or shadow. The composer's style is based on the rejection of expressive contrast and on the predominance of gradual development tending toward equilibrium, symmetry, and slowness, where "the striving for an ideal of beauty and harmony, the combination of classical-romantic harmony with twentieth-century means, the use of the device of 'open' tonality, lyricism, elegiac quality, melodicism, a shift of the poem's context, the use of quiet sonorities, the approximation of singing to speech rather than supported vocal emission, and the use of semiotic signs <…> deepen the poetic content" [6, p. 31].

In the dimension of musical expression, the decisive features of cycle formation for V. Sylvestrov are muted sound, simplified texture, and minimal dynamics. Typical authorial markings are *sotto voce, dolcissimo, morendo, una corda,* and *pianissimo possibile*, which fix a state of extreme sonic delicacy. The piano part functions as an acoustic environment within which the vocal line seems to dissolve, creating the effect of a song that is, as it were, listening to itself. Slow tempos predominate (*Adagio, Lento, Andante*), together with continuous pedalization, ostinato figures, smooth rhythmic pulsations, and an organic fusion of harmony and melody.

For performers, the chamber-vocal cycle *Silent Songs* poses rather demanding tasks. Singer and pianist do not so much reproduce a musical text as enter a state of inner co-experiencing, where contemplation rather than action becomes primary. Hence the requirement of uninterrupted performance: the composer insists that *Silent Songs* be performed without pauses between

numbers, as a single breath, a single sonic fabric. The stylistic features of *Silent Songs* correlate with broader categories that the composer himself defined by the notions of "weak style," "kitsch," and "new simplicity." Each of these reflects different aspects of his poetics: from the striving for the ontological "purity" of sound to the awareness of beauty in the simplest things. The word "kitsch," which the composer uses ironically, denotes not bad taste but openness to sincere, sentimental dialogue, to a melodicism that seems familiar yet within the framework of the author's conception is perceived as a confessional component. Thus, the principles of cycle formation in V. Sylvestrov's *Silent Songs* are determined by the combination of three interrelated dimensions: philosophical-aesthetic—the embodiment of the concept of silence as a metaphysical category; form-generating—the creation of an integral, non-climactic, anti-dramatic cycle; and performance-intonational—the reduction of musical language to the threshold of audibility, where sound and silence acquire a single meaning.

Alongside "quiet lyricism," other avant-garde experiments in chamber-vocal music of the 1960s and 1970s also coexisted. Representatives of the Kyiv avant-garde, notably L. Hrabovskyi in the vocal cycle *Six Japanese Haiku on Texts of Japanese Haiku* translated by Vera Markova for tenor, piccolo flute, bassoon, and xylophone (1964, rev. 1975), for the first time in Ukrainian vocal music turned to non-traditional instrumental accompaniment and new techniques of sound production, which in itself expanded conceptions of the possibilities of "accompaniment." The instrumental parts are not limited to background accompaniment but act as equal participants in the ensemble, closely interwoven with the vocal part. The composer strives for the maximum rapprochement of the timbre of the voice and the instruments, for unity of thematic material among them; therefore each of the six miniatures of the cycle has its own timbral image, which manifests the experimental timbral-sonorous tendencies of the time as key expressive means of the composition. No less bold is the composer's treatment of the poetic text. L. Hrabovskyi departs from traditional romance-style presentation: the words of the haiku are fragmented and combined according to their sound, often losing their primary syntactic semantics. Such a purely phonetic approach to the performance of verse, in the spirit of futurist poetic experiments, allows the author to concretize to the utmost the artistic image of each haiku through onomatopoeia and the intonational-phonetic palette of the word. Thus, natural phenomena or moods described in Japanese triplets are conveyed by means of sound: the timbre of the piccolo, bassoon, or the ringing timbre of the xylophone imitates the sounds of nature, creating an auditory equivalent of poetic images. In effect, the composer proposes his own variant of expressive musical-poetic declamation, in which the chief role is played not by melodic cantilena but by the intonational-rhythmic and timbral expressivity of the word. Such a modernist poetics of the cycle fits organically into the global context of the explorations of the 1960s–1970s and testifies to integrative processes in Ukrainian music.

An important point of orientation for understanding the essence of the chamber-vocal cycle in Ukrainian music of the 1970s–1990s is the work of I. Karabyts. The composer's turn to this genre can be traced at all stages of his creative path, testifying to the stability of his interest in cyclic form as a model with profound musical-poetic expressive possibilities. Overall, the genre-compositional structure of his chamber-vocal cycles is marked by the integrity of the artistic conception, realized through a personalized treatment of the poetic source. Thus, in the cycle *Mother* on poems by B. Oliinyk, I. Karabyts, operating with the symbolism of folk-song intonation, embodied an image of familial memory. At the same time, the cycle *Tales* (to words by O. Kulich) embodies a satirical model of narration with elements of grotesque and parody, forming a specific intonational-compositional profile. In the cycle *Pastels* (on P. Tychyna's poetic cycle of the same title), compositional logic is subordinated to impressionistic imagistic thinking, realized through subtle leitmotivic repetitions, a nuanced timbral palette, and an associative intonational system. The late vocal cycle *Five Songs on Poems by Rabindranath Tagore* demonstrates a synthesis of philosophical

lyricism, Eastern contemplative worldview, and the composer's inner existential reflection. Thanks to this, the imagistic landscape of the cycle is built as a consistent embodiment of symbolic states—the idea of the flow of time, transcendent contemplation of being, and so forth—which form the artistic metaphor of the entire work. It should be emphasized that, within the cyclic conception, the poetic canvas is understood by the artist as an equal semantic layer that, together with the musical one, forms the composer's conceptual view of the work. Important in this perspective are the clear declamatory articulation of the text, the use of its rhythmophonetic plasticity, and the flexible combination of recitative utterance with melodic framework, with an accent on key structures (symbol-words, lexical refrains, metaphorical constructions), which receive musical-intonational reflection and influence the formation of the leitmotivic organization and the integrity of the perception of the authorial conception.

For example, the pantheistic nature of the chamber-vocal cycle *Pastels* is grounded in an innovative intonational complex of the composer's expressive language, where "the use of free-verse technique liberates the music from the metrorhythmic constraint of rhymed lines, the obligatory structural limitation of feet, and rhythmic determinacy" [3, p. 91]. Form generation is based on the principle of the polysemantic organization of musical space, which presupposes the simultaneous superimposition of contrasting semantic layers under conditions of close integration of the vocal and instrumental strata. As V. Dorozhynskyi emphasizes, the cycle *Pastels* vividly demonstrates a polystylistic juxtaposition: the piano part is built in the spirit of impressionistic colorism, whereas the vocal line is permeated by expressionistic tension and psychological intensity. This contrast is realized in the spheres of pitch, rhythm, and intonational organization, ensuring a dynamic unfolding of the musical process and semantic multidimensionality [3, pp. 91–95]. Among the techniques employed are sonorism, pointillism, and leitmotivic writing with symbolically charged intonations (for example, a chromatic second-based motive as a premonition of catastrophe, the tritone as a manifestation of anxiety).

The first part of the cycle represents a state of illuminated anticipation—a morning in which the lyrical protagonist seems to be under the impression of the beginning of a new day. This narrative is accompanied by the penetration of tonal principle into the vocal part and a tendency toward cantilena. By contrast, the second part of the cycle is marked by the dominance of darkness and the loss of harmonic contours and thematic clarity. The vocal melody is transformed into a plastic yet tense line with intensified chromaticism and variegated rhythm. It is here that the tragic tone of the cycle becomes established, one in which personal experience combines with allusions to the socio-cultural context of the era.

The performance aspect of the cycle *Pastels* deserves special attention. First of all, it should be noted that the vocal part is quite demanding: it requires from the performer (soprano) a wide vocal range, precise intonation of complex leaps, flexible command of dynamics and timbral shades, as well as coordinated ensemble interaction with the pianist. To convey the composer's multidimensional conception, the singer must not only reproduce the notated text impeccably—a merely basic condition—but also, in ensemble, feel the specificity of the composer's thinking embedded in the work. Only having grasped these contexts can performers convey to the listener the ideological-emotional content of the artistic conception of the vocal cycle as authentically and convincingly as possible.

The Ukrainian Chamber-Vocal Cycle in Postmodern Transformations. At the turn of the twentieth and twenty-first centuries, the chamber-vocal cycle in Ukrainian music developed in several parallel directions. The academic line of the lyrical-romance cycle, oriented toward the traditions of the classical voice–piano duo, was preserved. The neo-folkloric tendency intensified, manifesting itself in stylized treatment of folk-song material in original invariant reinterpretations. A segment of cycles on spiritual themes, embodied on the basis of sacred texts, also took shape. In

parallel, experimental models of chamber-vocal music developed, in which generic boundaries were dismantled and the works themselves appeared as "generic precedents" through atypical timbral combinations, elements of theatricalization, electronics, and the like.

I. The Lyrical-Neoromantic Direction. Under conditions of the cultural upsurge of the 1990s, one observes a revival of the romance as a poetic genre of chamber-vocal creativity. During this period, the vocal cycle gained wide popularity among composers of different generations. Oriented toward intimate lyrical expressivity, the vocal cycles of this direction gravitate toward the aesthetics of the classical romance while at the same time being distinguished by an individual authorial reading of the genre, manifested in the specificity of intonational language, harmonic palette, and the dramaturgy of the cycle. A characteristic tendency is composers' turn to poetic texts by Ukrainian classics and contemporary authors with the aim of profoundly interpreting personal emotional experience embodied in the artistic space of the vocal miniature.

A vivid example is the vocal cycle *Disquiet* (1995) by L. Kolodub on poems by V. Antoniuk—a subtle lyrical-philosophical work in which the piano part plays an equal role alongside the vocal one. Also belonging to the lyrical-romantic direction are B. Filts's cycles on words by Lina Kostenko, I. Karabyts's *Five Songs on Poems by Rabindranath Tagore*, and many other works in which one can clearly trace the continuity of the Ukrainian solo-song tradition and its cyclic organization. As a rule, these cycles are written for voice with piano or chamber ensemble and are focused on conveying the subtle psychological states and moods of the lyrical protagonist. They are characterized by melodic expressivity, reliance on the cantabile quality of the Ukrainian language, a lyrical impulse in the vocal part, and colorful piano framing. In the 2000s, V. Sylvestrov returned to the genre of the vocal cycle after a long interval. His opuses *Three Songs* (2007), *Two Songs* (2008), and other vocal compositions continue the aesthetics of "Quiet Music," but now with a postmodern tint of nostalgia and musical quotation. Overall, the lyrical-romance direction in the contemporary chamber-vocal cycle retains its position as a bearer of intimacy and sincerity of expression.

II. Neo-Folklorism and National Imagery. An important tendency of the late twentieth century was the turn to folk-song sources, which led to the emergence of neo-folkloric chamber-vocal cycles. In these works, the folk-song basis acquires a new artistic dimension through stylization, generic renewal, and reinterpretation of intonational material. Such an approach fostered the affirmation of the national identity of musical language and expanded the expressive horizons of contemporary vocal lyricism.

It should be emphasized that, in the context of the neo-folkloric wave, which became especially widespread in Ukrainian music in the late 1980s and first half of the 1990s, the chamber ensemble appears as a polystructural form of a synthetic type, in which the vocal part does not function in isolation but is organically incorporated into the fabric of ensemble sonority. Such an approach determines a deep integration of the singer's voice with the instrumental component not only at the level of timbral juxtaposition but also in the sphere of dramaturgical interaction, thereby contributing to the expansion of the cycle's semantic potential and to the formation of a new typology of chamber musical utterance.

For example, V. Runchak's compositions *Folk Concerto № 1: Laments and Songs* (1989) and *The Chumak Song* (1988) are built on authentic folk texts—funeral laments, comic-bawdy songs, and Chumak epic—where an archaic folkloric admixture is combined with modern experimental approaches to its interpretation [1]. Such "compositional-technological factors and elements of the system of expressive means <…> not only contribute to the considerable freshness of his musical-linguistic and genre-stylistic features, but are also directed <…> toward the attainment of specific artistic tasks," enriching the genre-stylistic palette of the chamber vocal genre and creating a kind of effect of "new folkloristics" [11, p. 125].

The diptych *Folk Concerto № 1: Laments and Songs* is contrastive in its dramaturgy. The first part embodies the element of sorrowful lament, while the second depicts playful-erotic folk humor. The contrasting parts complement one another and conceptually merge into an integral image of folk existence. *The Chumak Song*, by contrast, has a more complex multipart form with refrains and variant constructions. V. Runchak rethinks the simple strophic form of the folk ballad (of the "verse–chorus" type), skillfully synthesizing the folk strophic-variational tradition with the classical form of the cycle (features of rondo form and ternary design). Both compositions place special demands on performers through the use of non-traditional techniques and elements of improvisation. The composer saturates the score with sonoristic effects and folk intonations: for example, *The Chumak Song* begins against a quiet bourdon background—an imitation of the *drymba* (jaw harp)—beneath the muted recitative singing of the soloist, creating an authentic atmosphere of ancient Chumak song. In *Laments...*, drawing on the nature of ritual weeping, the composer introduces expressive vocal devices—drawn-out cries, wrenching sob-like gestures, and the like—that convey profound grief and despair.

It should be stressed that these moments are often framed as aleatory-improvisatory fragments, where performers are given relative freedom to shape intonation or metrorhythmic phrasing at their own discretion. Such openness of form requires close collaboration between composer and performers: it is known that in the pre-premiere preparation process the composer actively interacts with the soloists and ensemble, explaining the conception and thereby, to a certain extent, encouraging the performers' creative approach. The emotional charge involved in realizing these scores is extraordinary—it is no accident that listeners and the author himself noted the physically tangible impact of *Laments...*, one that goes "beyond the limits of purely aesthetic experience" [1].

Belonging to the neo-folkloric direction in contemporary Ukrainian chamber-vocal music is I. Haidenko's vocal cycle *Maiden, O Hops...* (2004), with its vividly expressed polystylistic organization of the musical fabric. The composer integrates elements of the academic generic model with authentic features of folk-song melos, embodied both in melody and in the intonational nature of the musical material. The work is built according to the principles of the romantic vocal cycle (plot-connected songs), richly enhanced by Ukrainian color through the use of texts by B.-I. Antonych; in addition, the composer chooses the bandura as the accompanying instrument, which overall testifies to the "diffusions of academic and folk instrumental and song traditions, determined above all by the projection of the genre of the vocal cycle into the sphere of folk vocal-instrumental art" [10, p. 84] and to the tendency toward its academization.

The musical language of the work synthesizes signs of different epochs and styles. In particular, one can trace features of the Baroque (the semantics of tonalities, terraced dynamics), classical opera (arioso quality, vocal monologue), Romanticism (romance-like melodic writing), and modernity (chromatic harmony, open forms, elements of jazz stylistics). At the same time, folkloric allusions play an important role: the musical texture contains lullaby intonations, dance motifs, emphatic accentuation, deliberately indeterminate pitch of individual sounds, and tone-painting effects imitating sounds of nature. Such stylistic multiplicity gives the cycle a polyphony of meaning: academic tradition and folk elements coexist here organically, forming a distinctive artistic admixture of cultural traditions.

The performance of this cycle places high demands on the singer-bandurist, who must command a wide palette of vocal expressive means while skillfully combining different types of textural devices in instrumental playing. The dramaturgy of the cycle is based on the principle of contrast and cyclicity: the work consists of several contrasting song-episodes united by an internal logic of construction and the integrity of the dramaturgical unfolding. For example, the first song "Nocturne" immerses the listener in a mysterious, meditative twilight atmosphere, whereas the fol-

lowing "Sailor's Song" contrasts with it through a bright, sunlit morning mood. "Duet" is characterized by the principle of dialogicity, realized by the composer not through the relation of performers' roles, but in a conceptual-semantic plane as a conditional dialogue between the soloist and the macrocosm of nature—the force of the elements, celestial bodies, earth, and wind, which together form a symbolic model of human existence. "Amen" is the culmination of the dramaturgical development. In this number, the vocal line combines chromatic stepwise motion with leaps, while the instrumental layer is distinguished by rhythmic discreteness and textural contrast. In "Spring," the motoric character is underscored by repeated instrumental patterns and by the combination of vocal leaps with lyrical intonations. The middle section is marked by recitative-declamatory intonations and chromatic chordal successions. "Prayer" forms the arch of the whole cycle, uniting intonational, textural, and dramaturgical components from the preceding numbers: second-based intonations echo "Nocturne," arpeggiation recalls "Duet," tone-painting links it with "Sailor's Song" and "Spring," and monologic quality with "Amen." Such a structural understanding of the cycle on the part of the performer is a prerequisite for the integral realization of the authorial conception in the spatio-temporal continuum of the stage.

Y. Stankovych's *Opera Rustica* ("Rural Scenes") is a vivid example of the chamberization of the operatic genre, which by its structural contours gravitates toward an expanded vocal cycle or cantata, demonstrating the characteristic synthetic diffuse-compositional hybridity of contemporary creativity. The composer turns to the principles of sectional organization—the cycle consists of seven sections, including an overture—alongside through thematic development and variational-motivic working-out of the material. The folkloric basis of the cycle, rooted in the poetry of B. Oliinyk, is revealed in the use of folk-song intonationality and tone-painting, where the melos itself "demonstrates a concentrated combination of different generic sources—toccata <…>, romance <…>, lullaby and nocturne <…>. Their conceptual-semantic reformatting as a result of modulation into academic tradition forms a specific communicative situation of 'familiar—unfamiliar,' serving the perceptual formation of another, allusive dimension of the intonational layer already mastered at the perceptual level" [14, p. 131].

Thus, the neo-folkloric direction in the chamber-vocal genre of the 1990s–2000s played a significant role in the transformation of the national musical language, enriching its intonational and stylistic palette. Folk-song material, interpreted through the prism of individual authorial thinking, is integrated into the modernized academic form of the chamber cycle, where it is reinterpreted as a philosophical-aesthetic category and determines the conceptual wholeness of the work.

III. Spiritual-Philosophical Cycles. After the fall of the ideological prohibitions of the Soviet era, attention to spiritual subject matter in Ukrainian music increased rapidly. Composers turned to biblical texts as well as to philosophical poetry revealing sacred meanings. In the chamber-vocal sphere, this resulted in the creation of a number of spiritual vocal cycles, which may conditionally be divided into two groups: properly sacred (on canonical texts) and philosophical-meditative (on poems of religious-spiritual content).

To the first group belong, in particular, the chamber cantata *Requiem* (1991, rev. 2004) by O. Shchetynskyi, where the Latin canonical text is interpreted through the prism of minimalism and timbral symbolism. Beginning in the 1990s, V. Polova turned to Christian themes: her *Psalm of Silouan* (2003) on a text by St. Silouan the Athonite for soprano and cello (piano) and *Word of Simeon* (2000) on a text by Symeon the New Theologian for soprano and organ are imbued with the spirit of ancient chant refracted through contemporary minimalist stylistics.

To the second group belong V. Sylvestrov's later vocal explorations. After the devastating loss of his wife, he wrote *Requiem for Larissa* (1999), and although this is a work for chorus and orchestra, the composition continues the line of chamber elegiac lyricism initiated in the romances

of the 1970s–1980s. His later chamber-vocal cycles combine a personal prayerful intonation with a philosophical comprehension of being. A characteristic feature of spiritual cycles is stylistic synthesis: composers turn to ancient chant-like melodiousness, Renaissance modality, and meditative narrative, yet at the same time combine these established expressive means with the latest compositional techniques—sonorism, aleatorics, minimalism, and so forth.

One of the defining features of the development of Ukrainian music at the turn of the centuries was postmodern pluralism and experimentation. In the genre of the chamber-vocal cycle, this manifested itself in moving beyond the boundaries of "pure" vocal genre and in combining music with word, gesture, theatrical action, as well as in the use of non-traditional timbres and techniques of sound production. Composers boldly experiment with the form of the cycle: they create vocal cycles-monodramas, cycle-performances, introduce elements of instrumental theater, and use intermedial artistic practices.

Many younger-generation composers likewise depart from traditional concert restraint and employ stage action or visual effects. In *Beyond the Horizon* (2003), on poetry by Matthias Kneip for soprano, percussion, piano, and double bass, K. Tsepkolenko creates an integral audiovisual performance in which vocal sound is combined with graphic projections. In *The Boat* (1999) for soprano, mezzo-soprano, and baritone on poems by M. Vorobiov, Alla Zahaikevych combines the ancient form of the motet with contemporary sound-art technologies, involving spectral timbres of electronics that enrich the palette of living acoustic vocal sound.

IV. Typology of Contemporary Chamber-Vocal Cycles (1990s – Early Twenty-First Century). Contemporary chamber-vocal cycles by Ukrainian composers are extraordinarily diverse, which complicates their classification. In general, the following types of vocal cycles may be distinguished according to the degree of conceptual integrity: the vocal opus—a cycle without a through-going idea, united only by common imagery or plots, though not a random set of songs; the cyclic opus—numbers united by a single conception and arranged in a logical sequence; the vocal drama—cycles with the consecutive development of a through-going plot or idea, where each part performs a dramaturgical function, in effect a mono-opera or miniature oratorio. This classification reflects the evolution of the genre from less interconnected forms to plot-integral ones. However, for the music of the late twentieth and early twenty-first centuries, it requires supplementation in view of new stylistic criteria.

Taking into account content-stylistic features, we propose a tentative typology of contemporary chamber-vocal cycles of this period according to their artistic orientation:

– *lyrical-romance cycle (traditional):* intimate lyricism, expression of personal feelings; unity of mood, chamber scale of sound; voice with piano accompaniment (more rarely chamber ensemble); melodicism, tonal basis with elements of contemporary harmony;

– *folkloric / neo-folkloric cycle:* reliance on folk songs or stylization of folkloric genres; use of folk texts, modes, and characteristic intonations; possible involvement of folk instruments; combination of authenticity with contemporary means (polyphony, modern harmonies);

– *spiritual-philosophical cycle:* appeal to sacred or philosophical texts (prayers, psalms, poems of meditative character); elevated, often meditative tone; slowed tempo-rhythm; use of ancient chants and choral textures; often minimalism and modality; cantata or suite form;

– *experimental-theatricalized cycle:* postmodern aesthetics, genre syntheses; possible inclusion of spoken word, stage action, multimedia; use of non-traditional techniques (whisper, scream, *Sprechgesang*); expanded instrumental forces, electronics; irony, play with genre canons, paradoxicality of content.

The proposed typology is, of course, conditional, since many works combine features of several types simultaneously. For example, a cycle may be based on folkloric motifs and at the same time have an experimental mode of presentation; a lyrical-romance cycle may include philosophi-

cal poems. Yet the identification of these types helps us understand the dominant tendencies and the genre-stylistic priorities of composers. Essential in this context is the fact that practically every Ukrainian composer, over the course of his or her creative path, turned to the chamber-vocal genre, bringing to it something individual. On the one hand, this genre became for artists a kind of laboratory where new ideas were honed and where historical memory and cultural identity were retransmitted. On the other hand, it was through chamber genres that the newest Western stylistic currents penetrated Ukrainian music—from impressionism and expressionism (in the 1920s–1930s) to dodecaphony and aleatorics (in the 1960s–1970s) and minimalism and the neo-avant-garde (in the 1990s–2000s).

In conclusion, it should be emphasized that, even at the beginning of the twenty-first century, the chamber-vocal cycle remains a living genre, open to transformation. It continues to serve composers as a medium of deeply personal expression and as a field for stylistic experimentation at the intersection of music and poetry. Ukrainian music, while preserving its national roots, integrates into the global cultural context precisely through such genres as the chamber-vocal cycle, which carry universal humanistic meanings.

Conclusion. The present study has shown that the Ukrainian chamber-vocal cycle of the second half of the twentieth century developed as an open and dynamic genre-stylistic phenomenon, highly sensitive to the historical and cultural ruptures of the era. In the post-war period, its evolution took place between the demands of official aesthetics and composers' desire to preserve chamber intimacy of expression, a national intonational basis, and the depth of the synthesis of word and music. Beginning in the 1960s, the genre regained its status as a space of individual artistic expression: musical language was renewed, dramaturgy became more complex, the range of poetic sources expanded, and the traditional "voice–piano" model gradually outgrew its own limits thanks to timbral, sonorous, neo-folkloric, and conceptual explorations.

A comparative examination of the mainland and diasporic branches of Ukrainian music made it possible to reveal both the shared potential of the chamber-vocal cycle as a medium of national self-identification and the differences in the conditions of its development. In the Soviet cultural space, the genre functioned for a long time under ideological pressure, whereas in the diaspora it retained greater freedom of thematic and stylistic self-expression, especially in the sacred, nostalgic-patriotic, and national-liberation spheres. At the same time, in the 1970s–1980s and at the turn of the twentieth and twenty-first centuries, the chamber-vocal cycle acquired marked stylistic pluralism: alongside the lyrical-romance tradition, neo-folkloric, spiritual-philosophical, sonorous-experimental, and experimental-theatricalized modifications took shape. On this basis, one may conditionally distinguish lyrical-romance, folkloric / neo-folkloric, spiritual-philosophical, and experimental-theatricalized types of the contemporary chamber-vocal cycle. This gives grounds for considering that its genre-stylistic attribution is determined no longer only by performing forces or external formal features, but above all by the type of interaction between poetic text and music, the mode of organization of cyclic dramaturgy, the character of the intonational language, and the degree of conceptual integrity of the work.

Directions for Further Research. A promising avenue is the systematic study of little-known, manuscript, and rarely performed chamber-vocal cycles of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries, in particular works by diaspora composers and unpublished opuses by Ukrainian authors of the mainland tradition. Separate study is needed of the performance-interpretive dimension of the genre, the typology of interaction between poetic text and musical dramaturgy, and the clarification of boundaries between the chamber-vocal cycle proper and the chamber cantata, monodrama, chamber opera, performative, and multimedia forms. The proposed typology of contemporary chamber-vocal cycles also requires further verification on a broader corpus of works, while a more active introduction of this repertoire into concert and edu-

cational circulation will contribute to a deeper understanding of the evolution of the Ukrainian chamber-vocal tradition in national and European contexts.

References

1. Antonova, M. (2022, May 12). Besida z mynuloho zhyttia: Volodymyr Runchak [A conversation from a past life: Volodymyr Runchak]. *Kyiv Daily.* https://kyivdaily.com.ua/volodymyr-runchak/ [in Ukrainian].

2. Horodetska, O. (2009). Ukrainska muzyka 60-kh rokiv XX stolittia v konteksti tsilisnosti epokhy [Ukrainian music of the 1960s in the context of the integrity of the epoch]: PhD dissertation in Art Studies: 17.00.03; Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

3. Dorozhynskyi, V. (2025). Vokalna spadshchyna Ivana Karabytsia: muzychna mova ta vykonavska interpretatsiia [The vocal heritage of Ivan Karabyts: musical language and performance interpretation]: research substantiation of a creative artistic project for the Doctor of Arts degree, specialty 025 "Muzychne mystetstvo"; Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/21.Dorozhinskij_nakove_obgruntuvannya_31-08-2025_IS.pdf [in Ukrainian].

4. Zahorodnii, T. (2015). Vokalni tsykly ukrainskykh kompozytoriv 1960–70-kh rokiv u naukovykh pratsiakh muzykoznavtsiv: sproba analizu [Vocal cycles of Ukrainian composers of the 1960s–70s in musicological studies: An attempt at analysis]. *Muzykoznavchi studii, 35,* 186–195.

5. Zhyshkovych, M., & Kalyn, R. (2019). Arkhetyp Kokhannia u solospivakh kompozytora diaspory Ihoria Sonevytskoho [The archetype of love in the solo songs of diaspora composer Ihor Sonevytskyi]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2,* 375–378. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177742 [in Ukrainian].

6. Kalinina, A. (2019). Avtorskyi styl Valentyna Sylvestrova u "Dvokh romansakh" na virshi Oleksandra Bloka [The authorial style of Valentyn Sylvestrov in "Two Romances" based on poems by Alexander Blok]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 126,* 29–39. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197970 [in Ukrainian].

7. Kalinina, A. (2018). Svoieridnist vtilennia perekladenykh virshiv H. Heine v vokalnomu tsykli D. Klebanova [Specificity of the embodiment of translated poems by H. Heine in D. Klebanov's vocal cycle]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva, 13,* 74–87 [In Ukrainian].

8. Karas, H. (2020). Solospivy kompozytoriv ukrainskoi diaspory na teksty Maksyma Rylskoho kriz pryzmu syntezu slova i muzyky [Solo songs by Ukrainian diaspora composers on texts by Maksym Rylskyi through the prism of the synthesis of word and music]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia, 3(385),* 104–111. https://nte.etnolog.org.ua/arkhiv-zhurnalu/2020-rik/3/2184-do-125-richnoho-iuvileiu-maksyma-rylskoho/4266-solospivy-kompozytoriv-ukrainskoi-diaspory-na-teksty-maksyma-rylskoho-kriz-pryzmu-syntezu-slova-i-muzyky [in Ukrainian].

9. Kyianovska, L. (2000). Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX stolittia [The stylistic evolution of Galician musical culture of the nineteenth and twentieth centuries]: Doctoral dissertation in Art Studies: 17.00.01; Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

10. Lu Tuntsze. (2022). Vokalnyi tsykl I. Haidenka "Divchyno, khmeliu…" yak vidobrazhennia polilohu kultur u suchasnii ukrainskii kamerno-vokalnii muzytsi [I. Haidenko's vocal cycle "Divchyno, khmeliu..." as a reflection of the dialogue of cultures in contemporary Ukrainian chamber vocal music]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 52(2),* 80–86. https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-11 [in Ukrainian].

11. Liu Venshu. (2022). "Chumatska pisnia" dlia barytona i fortepiano Volodymyra Runchaka: kompozytsiini y zhanrovo-stylovi osoblyvosti [Volodymyr Runchak's "Chumatska pis-

nia" for baritone and piano: Compositional, genre, and stylistic features]. *Kultura Ukrainy, 76,* 120–125. https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.13 [in Ukrainian].

12. Rudnytskyi, A. (1963). *Ukrainska muzyka: istorychno-krytychnyi ohliad* [Ukrainian music: a historical-critical survey]. Miunkhen: Dniprova khvylia, 1963. 406 p. [in Ukrainian].

13. Savchuk, I. (2020). *Borys Liatoshynskyi i polska kultura: komunikatsii, kolaboratsii, kontsepty* [Borys Liatoshynskyi and Polish culture: Communications, collaborations, concepts]. Nizhyn: PP Lysenko M. M. [In Ukrainian].

14. Umanets, O. (2023). "Opera Rustica" ("Silski stseny") Y. Stankovycha: kamerni transformatsii opernoho zhanru [Y. Stankovych's "Opera Rustica" ("Village Scenes"): Chamber transformations of the opera genre]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 64(2),* 128–135. https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-21 [in Ukrainian].

15. Tseiko, N. (2021). "Try ukrainski vesilni pisni" Myroslava Skoryka v aspekti khudozhno-vykonavskykh zavdan pianista-kontsertmeistera [Myroslav Skoryk's "Three Ukrainian Wedding Songs" in the aspect of the artistic and performance tasks of the pianist-accompanist]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 36(3),* 59–64. https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-10 [in Ukrainian].

Література

1. Антонова М. Бесіда з минулого життя: Володимир Рунчак. *Kyiv Daily.* 12.05.2022. URL: https://kyivdaily.com.ua/volodymyr-runchak/ (дата звернення: 15.10.2025).

2. Городецька О. Українська музика 60-х років XX століття в контексті цілісності епохи: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 213 с.

3. Дорожинський В. Вокальна спадщина Івана Карабиця : музична мова та виконавська інтерпретація : наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня докт. мистецтва, спеціальність 025 «Музичне мистецтво» ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2025. 151 с. URL : https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/21.Dorozhinskij_nakove_obgruntuvannya_31-08-2025_IS.pdf (дата звернення: 25.09.2025).

4. Загородній Т. Вокальні цикли українських композиторів 1960–70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу. *Музикознавчі студії.* 2015. Вип. 35. С. 186–195.

5. Жишкович М., Калин Р. Архетип Кохання у солоспівах композитора діаспори Ігоря Соневицького. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 2. С. 375–378. DOI : https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177742

6. Калініна А. Авторський стиль Валентина Сильвестрова у «Двох романсах» на вірші Олександра Блока. *Науковий вісник Національної музичної академії імені України П. І. Чайковського.* 2019. Вип. 126. С. 29–39. DOI : https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197970

7. Калініна А. Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне в вокальному циклі Д. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. статей.* 2018. Вип. 13. С. 74–87.

8. Карась Г. Солоспіви композиторів української діаспори на тексти Максима Рильського крізь призму синтезу слова і музики. *Народна творчість та етнологія.* 2020. № 3 (385). С. 104–111. URL : https://nte.etnolog.org.ua/arkhiv-zhurnalu/2020-rik/3/2184-do-125-richnoho-iuvileiu-maksyma-rylskoho/4266-solospivy-kompozytoriv-ukrainskoi-diaspory-na-teksty-maksyma-rylskoho-kriz-pryzmu-syntezu-slova-i-muzyky (дата звернення: 08.09.2025).

9. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. 420 с.

10. Лу Тунцзе. Вокальний цикл І. Гайденка «Дівчино, хмелю…» як відображення полілогу культур у сучасній українській камерно-вокальній музиці. *Актуальні питання гумані-*

тарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2022. Вип. 52. Т. 2. С. 80–86. DOI : https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-11

11. Лю Веньшу. «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано Володимира Рунчака : композиційні й жанрово-стильові особливості. *Культура України : зб. наук. праць.* 2022. Вип. 76. С. 120–125. DOI : https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.13

12. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

13. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти [монографія]. Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2020. 439 с.

14. Уманець О. «Opera Rustica» («Сільські сцени») Є. Станковича: камерні трансформації оперного жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 128–135. DOI : https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-21

15. Цейко Н. «Три українські весільні пісні» Мирослава Скорика в аспекті художньо-виконавських завдань піаніста-концертмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* 2021. Вип. 36. Т. 3. С. 59–64. DOI : https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-10

Ірина Дружга, Чжан Цзицзін

УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ВЕКТОРИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

Анотація. У статті здійснено комплексне дослідження українського камерно-вокального циклу другої половини ХХ — початку ХХІ століття як відкритого жанрово-стильового феномена, що формується на перетині історико-культурних зламів, національної традиції та модерних і постмодерних художніх практик. Актуальність роботи зумовлена потребою системного осмислення жанру, який упродовж означеного періоду зазнав істотних трансформацій: від академічної моделі камерного солоспіву й традиційного формату «голос — фортепіано» до неофольклорних, духовно-філософських, сонорно-експериментальних і камерно-театралізованих різновидів. Метою дослідження є виявлення провідних векторів еволюції українського камерно-вокального циклу та уточнення критеріїв його жанрово-стильової атрибуції в контексті взаємодії поетичного тексту, музичної драматургії, інтонаційної мови й концептуальної цілісності твору. Методологічну основу становлять історико-культурний, компаративний, жанрово-стильовий, інтерпретаційний і типологічний підходи, що дають змогу розглянути камерно-вокальний цикл не лише як послідовність вокальних мініатюр, а як художню систему, в якій слово і музика утворюють єдине семантичне поле. Простежено повоєнне функціонування жанру в умовах ідеологічного контролю, його поступове вивільнення в добу «відлиги», активізацію лірико-психологічного, національно-фольклорного й авангардного начал у 1960–1980-х роках, а також входження в простір постмодерної стильової множинності на межі ХХ–ХХІ століть. Окрему увагу приділено спадщині української діаспори, де жанр постає засобом збереження культурної пам’яті, сакрально-патріотичних смислів і ностальгійного образу Батьківщини.

У дослідженні розкрито значення поетичного першоджерела як чинника циклотворення та драматургічного моделювання, проаналізовано роль фольклорного матеріалу в оновленні інтонаційної палітри, висвітлено специфіку концепту тиші, медитативності й «нової

простоти» у камерно-вокальному мисленні, а також окреслено функції розширеного інструментального складу, електроніки, сценічної дії та виконавської інтерпретації. Підтверджено, що у творчості вітчизняних і діаспорних композиторів жанр набуває різних моделей: лірико-романсової, фольклорно-неофольклористичної, духовно-філософської та експериментально-театралізованої. Запропонована типологія є умовною, однак вона увиразнює тенденції розвитку сучасного камерно-вокального циклу та його здатність поєднувати академічну традицію з інноваційними формами музично-поетичного висловлювання. Доведено, що жанрово-стильова атрибуція камерно-вокального циклу не може обмежуватися виконавським складом чи формальною побудовою. Визначальними постають тип взаємодії слова і музики, спосіб організації циклічної драматургії, характер інтонаційно-тембрової мови та рівень концептуальної єдності твору. Український камерно-вокальний цикл у цьому контексті постає як форма художньої самоідентифікації та актуалізації культурної пам'яті, водночас засвідчуючи здатність національної музичної традиції до діалогу зі світовим мистецьким процесом.

Ключові слова: українська музика, камерно-вокальний цикл, жанрово-стильова атрибуція, жанрово-стильова еволюція, поетичний текст, музична драматургія, неофольклоризм, композитори української діаспори, постмодерні трансформації, виконавська інтерпретація.

Стаття надійшла до редакції 02.10.2025.
Стаття прийнята до друку 30.10.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.
© Ірина Дружга, Чжан Цзицзін 2025

ISSN 2309–7752

SHEVCHENKO'S POETRY IN THE MUSIC OF ANTIN RUDNYTSKY: THE CANTATA *EPISTLE* BASED ON THE POEM "TO THE DEAD, THE LIVING AND THE UNBORN…"

ШЕВЧЕНКОВЕ СЛОВО У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО: КАНТАТА «ПОСЛАНІЄ» НА ТЕКСТ ПОЕМИ «І МЕРТВИМ, І ЖИВИМ…»

УДК 78.071.1(477)(092)Рудницький:821.161.2Шевченко-1
DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358637

Alina Varshavska
Ph.D. student
in the Department of History
of Ukrainian Music and Musical Folklore,
Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music

e-mail: vak.teoriya@gmail.com

Аліна Варшавська
аспірантка
кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

orcid.org/0000-0003-4808-6934

Abstract. This article examines Antin Rudnytsky's cantata *Epistle* (1960), based on Taras Shevchenko's poem *To the Dead, the Living and the Unborn…*, as a major work of twentieth-century Ukrainian musical Shevchenkiana and an important cultural achievement of the Ukrainian diaspora in the United States. The study aims to clarify the specific features of the embodiment of Shevchenko's poetic word in the cantata, to identify its principal ideological and semantic dominants, and to reveal the main means by which the composer creates a musical reading of the poetic text. The article reconstructs the circumstances of the work's creation and performance history, situating it within the broader historical and cultural context of émigré Ukrainian artistic life. Special attention is given to the composer's selection and arrangement of Shevchenko's text, which forms a coherent dramaturgical line moving from images of national suffering and inner rupture toward moral exhortation, fraternity, and hope. The analytical core of the article is a detailed examination of the first movement, with attention to sentence structure, division into phrases and syntagms, accent-bearing words, melodic design, texture, harmony, and form. The study demonstrates that Rudnytsky works carefully with the meanings generated by the verbal text: the syntactic organization of the poem directly shapes the vocal line and musical dramaturgy. The cantata is therefore interpreted as a document of cultural memory, national self-preservation, and diaspora identity.

Keywords: the work of Antin Rudnytsky, the poetry of Taras Shevchenko, *Epistle*, Ukrainian musical Shevchenkiana, Ukrainian diaspora, cantata, word and music, musical dramaturgy.

Problem Statement. *The Ukrainian musical Shevchenkiana* (*українська музична шевченкіана*) is one of the most significant branches of the national compositional tradition. For artists of the Ukrainian diaspora, an engagement with the poetry of Taras Shevchenko carried a particular meaning, since his word functioned not merely as an artistic source text but also as a means of preserving historical memory, maintaining a spiritual bond with the homeland, and affirming national identity under conditions of emigration. In this context, the oeuvre of Antin Rudnytsky occupies

an important place, since the Shevchenko theme runs through different generic layers of his output, from the vocal miniature to large-scale choral canvases.

Of particular importance is the cantata *Epistle* («Посланіє», 1960), based on the text of Taras Shevchenko's poem *To the Dead, the Living and the Unborn…* («І мертвим, і живим, і ненародженим…»). Written within the milieu of the Ukrainian diaspora in the United States, this work combines the civic-prophetic pathos of Shevchenko's poetic word with a distinctly nation-forming idea of exceptional importance both for the émigré cultural space of the mid-twentieth century and for contemporary Ukrainian society. Despite the cantata's artistic weight, it has not yet received comprehensive scholarly treatment in Ukrainian musicology, while the problem of the musical reading of Shevchenko's text in this work requires independent scholarly interpretation.

Analysis of Recent Research and Publications. Particularly important for understanding the composer's artistic profile are the studies of Ludomyr Filonenko and Solomiya Bartkiv (2022), as well as Iryna Suvorova (2024), in which Rudnytsky's work is examined in musicological, pianistic, and operatic dimensions (see also Varshavska, 2021). Equally significant are the composer's own books, *On Music and Musicians* («Про музику і музик») and *Ukrainian Music: A Historical-Critical Survey* («Українська музика: історично-критичний огляд»), which contain valuable testimony concerning his aesthetic orientations, genre priorities, and the conception of the cantata (Rudnytsky, 1963, 1980). At the same time, the mechanisms of the musical reading of Shevchenko's word in *Epistle*—at the level of syntactic organization, phrasing, and vocal intonation—have not yet become the subject of a specialized analysis.

The broader historical and cultural context of the problem is elucidated in studies of diaspora scholarship and the history of Ukrainian culture by Ivan Drach (2019), Roman Ilnytsky (1965), Fedir Zastavny (1991), Andriy Zubyk (2019), and Hanna Karas (2012). In these works, the Ukrainian diaspora appears as a milieu in which national memory, language, spiritual values, and artistic traditions were preserved beyond the borders of the homeland. Of particular importance is Karas's monograph (Karas, 2012), in which the musical culture of Ukrainians abroad is examined as an integral phenomenon within the global Ukrainian space-time of the twentieth century. This approach makes it possible to interpret *Epistle* as an important manifestation of the cultural self-organization and national representation of Ukrainians in the post-war world.

The methodological foundation of the article consists of works in Shevchenko studies, poetics, and linguistics. The study by Yevhen Nakhlik (2014) deepens our understanding of the semantic horizon of Shevchenko's poem *To the Dead, the Living and the Unborn…* while the works of Valeria Smilianska and Nina Chamata (Smilianska & Chamata, 2000; Chamata, 2016) make it possible to analyze the composition, phrasal organization, and semantics of the poetic text. Particularly important for the chosen methodology is the work of Mykhailo Kochergan (2006), which provides the theoretical apparatus for understanding the sentence, phrase, and syntagm as units relevant to the analysis of a vocal work.

The Aim of the Article. The aim of the article is to clarify the specific features of the embodiment of Shevchenko's poetic word in Antin Rudnytsky's cantata, to outline its ideological and semantic dominants, and to identify the principal means by which the composer realizes a musical reading of the poetic text.

Main Discussion. Antin Rudnytsky was a prominent representative of the artistic elite of the Ukrainian diaspora in the United States, and his creative activity spanned nearly three quarters of the twentieth century. Belonging to a generation that had lived through wars, revolutions, and political cataclysms, his biography brought together the drama of a historical epoch and an intense process of artistic self-realization.

Materials connected with his activity are preserved in the archives of the Security Service of Ukraine (SBU), the Kharkiv and Lviv national opera theaters and conservatories, the Stefanyk National Scientific Library in Lviv, the Vernadsky National Library of Ukraine, the collections of the Shevchenko Society in Philadelphia, the Library of Congress in Washington, and other institutions. An important source for clarifying the composer's life and artistic achievements has also been the testimony of his sons, the pianist Roman Rudnytsky and the cellist Dorian Rudnytsky. At the same time, the family archive has survived only fragmentarily, consisting of individual photographs, published scores, and piano-vocal reductions. Among the materials identified, the cantata *Epistle* («Посланіє», 1960) and the opera *Anna Yaroslavna* («Анна Ярославна», 1967) are of particular value. For a long time, the cantata remained unknown in Ukrainian musicology and was not performed in Ukraine, which makes its scholarly interpretation especially timely.

Two periods are clearly distinguished in the composer's stylistic evolution: an early period formed within the Ukrainian cultural environment, and a later period associated with emigration. The early period belongs to the 1920s and 1930s, when technicism, urban dynamism, and an interest in the newest European currents led the composer to favor sharply articulated structural organization, montage-like thinking, rhythmic energy, theatrical gesture, and sonoristic effects. These traits are particularly evident in the piano works, most notably in the Sonata (1931), where neo-folkloric, neoclassical, and urbanist tendencies are combined.

In the émigré period, by contrast, Rudnytsky more often turned to a more settled musical language, to allusions to classical style, to a more traditional harmonic language, and to cantilena-like melodic writing. Such a stylistic transformation was determined both by the author's internal evolution and by the need to preserve the Ukrainian musical tradition in exile, above all the Lysenko line in opera and in large choral genres. Here one sees a characteristic process of artistic self-awareness typical of émigré composers, in which national tradition becomes a form of cultural self-preservation.

In his second, American period, Rudnytsky created a number of chamber-instrumental, chamber-vocal, and choral works, among them *Eleven Songs for Choir* («11 пісень для хору»), op. 22 (1942), *Hamaliia* («Гамалія»), op. 28 (1950), romances on texts by Taras Shevchenko and Balmont, arrangements of Ukrainian folk songs, and the operas *Princess Olha* («Княгиня Ольга») and *Anna Yaroslavna* («Анна Ярославна»). One of the most representative works of this period is the cantata *Epistle* («Посланіє»). This landmark work played an important role in consolidating Ukrainian cultural circles in the United States, Canada, Europe, and Australia, and in representing Ukraine within the post-war cultural space of the Cold War.

The origins of the cantata's conceptual design. A great many composers of the diaspora turned to the poetry of Taras Shevchenko, since for them the poet's figure reflected nostalgic, warm memories of the homeland. One may recall works such as *The Poplar* («Тополя») by Roman Prydatkevych, the liturgy *Teach Yourselves, My Brothers* («Учітеся, брати мої») by Stefania Turkewich-Lukianovych, *The Neophytes* («Неофіти») and *David's Psalms* («Давидові псалми») by Marian Kuzan, songs by Volodymyr Hrudin and Mykola Fomenko, the vocal trio *Katerina* («Катерина») by Zynovii Lysko, and *The Rapids Roar* («Б'ють пороги») by Pavlo Pecheniha-Uhlytskyi, among many others. Numerous Ukrainian diaspora composers also worked in cantata-oratorio genres. In this way they sought to recreate the images of warrior-heroes, philosophers, and thinkers, as well as vivid pages of Ukrainian history. One may mention, for example, the cantata *Along Mazepa's Path* («Мазепиним шляхом») by Ihor Bilohrud, *Two Liturgies* («Дві Літургії») by Mykhailo Haivoronskyi, the *Liturgy* («Літургія») by Zynovii Lavryshyn, and the *Liturgy* («Літургія») by Hlib Lapshynskyi.

Among the most vivid and ardent admirers of Shevchenko was Rudnytsky himself, who turned repeatedly to the great poet's work. His Shevchenko settings range in scale from vocal miniatures, such as *Three Songs Set to the Poems by Taras Shevchenko («Три пісні на слова Т. Шевченка»)*, to large choral canvases: *Hamaliia* («Гамалія»), *Haydamaky* («Гайдамаки»), and *Epistle* («Посланіє»). Particularly characteristic in Rudnytsky's oeuvre is the genre of the symphonic cantata (Rudnytsky, 1963, p. 175). It is precisely in this way that he designated *Epistle* («Посланіє»), op. 35, to the words of Shevchenko's *To My Countrymen, Dead and Living and Unborn…* («І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм…»), composed in 1960.

At the outset of his work on the score, the composer planned a performing ensemble and inscribed it in the choral score as follows: "A symphonic poem for mixed choir, soprano and baritone soloists, and large orchestra." Unfortunately, he did not succeed in orchestrating the work, but the autograph of the piano part accompanying the choir has survived.

In 1959, the idea arose of writing a work for the centenary of Taras Shevchenko's death, and the Shevchenko Scientific Society wished to mark so important an anniversary not by an ordinary event, but by a festive concert. This concert, planned for New York, was to involve representative, that is, combined choirs performing a newly written work on words by Shevchenko. The proposal to compose such a work was addressed to Rudnytsky.

"As I began to leaf through *Kobzar* [«Кобзар»], I kept returning to *Epistle* [«Посланіє»]," the composer wrote in his monograph *On Music and Musicians* («Про музику і музик») (Rudnytsky, 1980, p. 116). This particular poem attracted him because of the depth of its idea and the wide range of moods, from its mysterious lyrical opening, through dramatic appeals such as "Break your chains, embrace one another!" («Розкуйтеся, братайтеся!») and "Come to your senses! Judgment is coming!" («Схаменіться! Настане суд!»), to the majestic and, for that time, especially relevant prophetic formulations "In your own house there is your own truth, and strength, and freedom!" («В своїй хаті своя правда, і сила і воля!»), "Learn, my brothers" («Учітеся, брати мої»), and "Embrace, my brothers, the least of your brothers" («Обніміте ж, брати мої, найменшого брата»).

This poem once again awakened in him the desire to convey the poet's profound reflections, judgments, ideas, and meanings to his fellow Ukrainians across distances. The more deeply Rudnytsky understood Shevchenko's words, the more actively his musical imagination began to work. There arose melodies, themes, rhythmic and harmonic turns, as well as vocal and orchestral fragments. "It was obvious to me from the very beginning that this mighty poem required an equally mighty, musically monumental embodiment," he recalled (Rudnytsky, 1980, p. 117). The work gradually assumed a definite shape. At the same time, work on *Epistle* proceeded rather quickly, since its subject matter was very close to Rudnytsky, and the work was completed in May 1960.

According to the initial conception, the cantata was to be performed by several choirs, yet the composer made the rather risky decision to perform *Epistle* only with his own choir, the Philadelphia *Kobzar.* The decision was risky because the work is quite large and difficult both to grasp and to master, which was a serious challenge for amateur singers. Yet, evidently knowing the capacities of *Kobzar*, the composer set to work, and the parts were mastered and the cantata performed very quickly. The piano part was prepared by the well-known émigré pianist Roksolyana Harasymovych. The soloists were the internationally known baritone Lev Reynarovych, the sopranos Mariia Yasinska-Murovana and Yevheniia Vlasenko, while the cello part was entrusted to the composer's son Dorian Rudnytsky.

Throughout the composer's long creative life, and among dozens of works of different scales, *Epistle* remained the work of which he was proud to the end of his life. From the author's conversations with his son Roman Rudnytsky, it becomes clear that Antin Ivanovych was fully satisfied with the result and with the fact that all of his musical intentions were realized in the work.

The cantata *Epistle* was first performed by the mixed choir *Kobzar* of Philadelphia at the close of the Shevchenko anniversary celebration on 10 March 1962 in Philadelphia, at a concert entitled *Kobzar to Kobzar* («Кобзар Кобзареві»). The accompaniment was played on two pianos by Roksolyana Harasymovych and Roman Rudnytsky. The concert was repeated on 8 April 1962 in New York. On 23 May 1964, *Kobzar*, together with the choir *Trembita* from Newark, performed *Epistle* with the orchestra of the Music Academy at the jubilee concert marking the 150th anniversary of Taras Shevchenko's birth in Philadelphia. On 27 June 1964, the same choirs performed the work with a symphony orchestra at the celebratory concert for the unveiling of the Taras Shevchenko monument in Washington. Further performances of *Epistle* by the *Kobzar* choir took place in Chicago on 28 November 1964, in Cleveland, and in Toronto. On 12 December 1970, the choir performed *Epistle* at a concert marking the fiftieth anniversary of Antin Rudnytsky's creative and musical career.

Analytical methodology applied to the first movement. Study of musicological works devoted to the analysis of vocal music, together with linguistic studies illuminating the particularities of poetic syntax, makes it possible to formulate the following criteria for analyzing a vocal work, criteria that will be applied to the first movement of Rudnytsky's *Epistle*:

First, analysis of the poetic text from the perspective of sentence structure: segmentation into phrases and syntagms, and the identification of accent-bearing words. Second, an outline of the structure and structure-forming factors of the work's first movement. Third, identification of the specific nature of the composer's musical reading of the word—whether generalized or concrete, and whether the melodic line is syllabic or melismatic in type. Fourth, analysis of the way the vocal line is constructed in accordance with the composer's treatment of the verbal text.

The central poetic-dramaturgical axis of the cantata's libretto moves from images of the country's tragic condition, through rhetorical exhortation, toward prophetic affirmation and hope.

"Worse than the Pole, her own children / crucify her,"
"And blood shall flow in streams / into the blue sea,"
"Study, read, / and learn from others too,"
"the shameful old time shall be forgotten,"
"the glory of Ukraine / shall live again."

«Гірше ляха свої діти / Її розпинають»,
«І потече сторіками / Кров у синє море»,
«Учітеся, читайте, / І чужому научайтесь»,
«забудеться срамотня / давня година»,
«оживе добра слава / Слава України».

In order to sustain the optimistic dramaturgical idea he had conceived, the composer altered the concluding words of the libretto, though without changing the underlying idea: "And the bright world shall shine forth!" («І світ ясний засіяє!»).

Rudnytsky (1980, p. 116) himself explained his dramaturgical conception of the libretto as follows: "The whole poem, as Shevchenko wrote it, immediately struck me as too long for a musical-vocal work, and quite a few of its lines, in my opinion, would have weakened in music the effect of the stronger preceding passages. For that reason I selected from the poem only what seemed to me most essential for the composition, and what permitted contrasts and a clear division into separate parts."

The libretto may be divided into four sections corresponding to the embodiment of the word in each section's musical material: the first is a Prologue, in which the image of the dispossessed Ukrainian people is set out; the second is the lyrical-confessional section *There Is No Ukraine in This World* («Нема на світі України»); the third comprises the prophetic forewarnings *And Blood Shall Flow in Streams into the Blue Sea* («І потече сторіками кров у синє море»); and the fourth contains philosophical-didactic judgments—*Study, Read…* («Учітеся, читайте…»)—and the fraternal summons *Embrace One Another!* («Обніміться!»).

The poetic text of the first movement is presented below in Ukrainian and English. To clarify the matter, the sentences are divided into smaller units, marked as follows: / indicates a division into syntagms; // indicates a division into phrases; words marked in bold in the original analytical apparatus bear the syntagmatic stress.

English translation	**Ukrainian original**
And **dawn breaks,** / and **dusk falls,** // God's **day passes,** // And once again the people are **weary,** // And all things **rest.** // Only **I,** / as one **accursed**, // By **day** / and by **night** I **weep** // At the **crowded crossroads,** // And no one **sees,** // And neither **sees** / nor **knows** //—They have **grown deaf,** / they do **not hear**; // They exchange **chains**, // They **traffic** in truth. // And they **disdain** / the **Lord**, // **Look** / upon the **quiet paradise,** // Upon your own / **country**, // Love with a sincere **heart** // The great **ruin**, // **Break your chains,** / **embrace one another,** // In a foreign **land** // **Seek** not, / **inquire** not // In your own **house** / there is your own truth, // And **strength**, / and **freedom** //.	І **світає**, / і **смеркає**, // День божий **минає**, // **І знову** люд потомлений, // І все **спочиває**. // Тільки **я**, / мов **окаянний**, // І **день** / і **ніч плачу** // На **розпуттях** велелюдних, // І ніхто не **бачить**, // І не **бачить**, / і не **знає** // — **Оглухли**, / не **чують**; // Кайданами **міняються**, // Правдою **торгують**. // І **Господа** / **зневажають**,// **Подивіться** / на **рай тихий**, // На свою / **країну**, // Полюбіте щирим **серцем** // Велику **руїну**, // **Розкуйтеся**, / **братайтеся**, // У чужому **краю** // Не **шукайте**, / не **питайте** // В своїй **хаті** / своя й **правда**, // І **сила**, / і **воля** //.

Analysis of the poetic text makes it possible to conclude that the sentences are distributed into phrases and syntagms that the author isolates from the general verbal continuum by means of punctuation. There is, however, one case of double syntagmatic reading in the phrase "*And once again the people are weary*" («І знову люд потомлений»). For the sake of a correct interpretation, it is necessary to examine how the composer works with this text in the musical fabric itself.

The first syntagm, "*And once again the people"* («і знову люд»), begins with an upbeat consisting of a diminished triad on D, rises by step to A-flat, and comes to rest on a D-minor triad. It is characterized by the declamation of each syllable on a single choral vertical and is set in quarter-note values (mm. 8–9). The second syntagm, *the people are weary* («люд потомлений»), is set in eighth-note values and is sung over the diminished triad on D by means of minor triads and diminished seventh chords on A and G over a D bass. Consequently, the syntagmatic stress should be retained on the initial word-group of the phrase, since this was evidently the composer's intention.

Table 1. Text and number of syllables according to the libretto.

Text	Number of syllables in the libretto
І, ***світає*** */ і* ***смеркає,***//	6
День божий ***минає,***//	5
І знову люд *потомлений,*//	8
І все ***спочиває.***//	5
Тільки ***я,*** */ мов* ***окаянний,*** //	6
І ***день*** */ і* ***ніч плачу*** //	6
На розпуттях *велелюдних,* //	8
І ніхто ***не бачить,***//	6
І ***не бачить,*** */ і* ***не знає*** // —	7
Оглухли, */* ***не чують;***//	5
Кайданами ***міняються,***//	7
Правдою ***торгують.***//	4
І ***Господа зневажають,***//	7
Подивіться */ на* ***рай тихий,***//	8
На свою / ***країну,***//	4
Полюбіте щирим ***серцем***//	8
Велику ***руїну,***//	5
Розкуйтеся, */* ***братайтеся,***//	8
У чужому ***краю*** //	5
Не шукайте, */* ***не питайте***//	8
В своїй ***хаті*** */ своя й* ***правда,***//	6
І ***сила,*** */ і* ***воля***//.	6

The structure of the first movement and its musical realization. The work begins solemnly, *Maestoso*, with a brief instrumental introduction that prepares the listener for the emotional atmosphere, the image, and the genre of the composition.

The first movement (*Grave*) is written in a binary form. Each section closes with an instrumental cadence. The sections differ from one another in genre profile, tonal center, meter, and the tempo-rhythmic character of verbal declamation. The first section, homophonic-harmonic in type, is itself binary and divided in accordance with the poetic word: the first subsection corresponds to "And dawn breaks, and dusk falls" («І світає, і смеркає»), the second to "Look upon the quiet paradise" («Подивіться на рай тихий»). The tonal plan of the whole first section unfolds as follows: C minor—A major—B-flat minor—E major—G major—A minor. Tonal deviations are effected by means of altered sonorities belonging to dominant and subdominant groups. The piano part is highly saturated, retains a single textural type, and seeks to reproduce the fullness of orchestral sound.

The first phrase consists of two syntagms whose stressed words are *dusk falls* («смеркає») and *dawn breaks* («світає»); both receive identical musical treatment. In both cases, the text is declaimed on a single pitch level and shaped by the same rhythmic model.

The phrases “God’s day passes” («День божий минає»), “And once again the people are weary” («І знову люд потомлений»), and “And all things rest” («І все спочиває») are not divided into syntagms, yet syntagmatic stresses are nonetheless present. In the first phrase, the word *passes* («минає») is rendered by a melismatic setting of its second syllable, which in the choral score shapes a progression of small major intervals alternating with diminished seventh chords. In the second and third phrases, the composer chooses a declamation on a single pitch with a gradual rising motion in the first case and falling motion in the second, in neither instance exceeding the span of a minor third.

By the end of the first movement, one can identify sixteen further phrases of text, seven of which are divided into syntagms. Of particular interest are those connected with the semantic constants of *word*, *ideal*, and *family*.

The category *family / родина*, more precisely its rupture, may include the phrases that convey internal national discord: “They exchange chains” («Кайданами міняються»), “They traffic in truth” («Правдою торгують»), and “And they disdain the Lord” («І Господа зневажають»). All three are realized by the composer through the elimination of all choral voices except the bass, while the piano part sustains a state of tension through a tremolo of successive diminished seventh chords. They are not divided into syntagms, but they do contain highlighted words. In the first case, the meaning of *they exchange* («міняються») is revealed by means of stepwise motion within the span of a minor third, returning to the initial pitch D. In the second, *they traffic* («торгують») is rendered through an ascending stepwise motion in triplets from B to E. The third phrase, “And they disdain the Lord” («І Господа зневажають»), is underlined by a stepwise motion from F in the first octave to A in the small octave, with each syllable set to a single note. Particularly striking is the phrase “Break your chains, embrace one another” («Розкуйтеся, братайтеся»), which projects the semantic constant *word / слово* and contains two syntagms. These are clearly separated only at the verbal level, by a comma, but in the score Rudnytsky joins the two and repeats them twice in order to affirm the idea. In the first syntagm, the stressed word *break your chains* («розкуйтеся») is emphasized by an ascending fourth from A and set to the rhythmic model ♩ ♩. ♪ ♩.; the second statement appears sequentially from F-sharp without rhythmic alteration. The syntagm *embrace one another* («братайтеся»), by contrast, is shaped through an ascending fifth and a return to the initial pitch. Unlike the preceding instance, its first syllable is melismatically expanded in eighth-notes, with the rhythmic scheme ♫ ♩. ♪ ♩.

The second section of the first movement is a four-voice choral fugue built on two phrases: “In your own house there is your own truth” («В своїй хаті своя правда») and “And strength, and freedom” («І сила, і воля»). In this section, the genre profile changes, and the composer isolates only these two phrases, on which the whole fugue is based.

Example 1. Cantata *Epistle*. First movement, fugue (mm. 1–5). The exposition of the fugue is constructed in a rather classical manner. The voices enter successively in the order bass—tenor—soprano—alto, each carrying the principal subject. The tonal plan is likewise traditional: tonic—dominant—tonic, with the exception of the fourth, slightly shortened statement of the theme, which appears in the relative minor.

The fugue begins, *Allegro con brio*, with the subject stated in the bass. The key is B-flat major, the dynamic *forte*. Intonationally, the theme is built on an ascending fourth filled in stepwise. Its rhythmic character is marked by a dotted pattern within a 3/4 meter. The theme consists of three units of a diatonic ascending sequence by step. The third unfolds as though a spring were releasing itself on the word *freedom / воля*, reaching the tonic an octave higher and then falling by the same interval. This word bears the syntagmatic stress, and thus the composer highlights what mattered most to him personally: freedom for the Ukrainian people. The phrase has already become apho-

ristic and reflects the semantic constant *word / слово* as a spiritual guide and enlightener. The composer realizes the same principle in all subsequent entries.

Example 2. Cantata *Epistle*. First movement, fugue (mm. 14–18). The exact answer appears in the tenors; that is, the second statement of the subject is written in F major. The countersubject is built on inverted intonations of the theme, producing something like a continuous movement downward. The descending direction of the motives themselves is compensated by ascending leaps of a sixth. As in the first statement of the theme, the composer includes three units of an ascending sequence, but changes the intervallic step from a second to a fourth. In addition to these intervallic changes, he rhythmically compresses the musical text so that each unit occupies two quarter-notes instead of the three-quarter span found in the subject itself. The countersubject is not retained; hence all later counterpoints are free.

The next statement of the theme, in the soprano, is in B-flat major, but Rudnytsky places the cadence in G minor, the relative minor, thereby introducing a slight variant to the fugue subject. While the sound-world of B-flat major is preserved, there is a quartal upbeat and the absolute pitch-level of the whole subject is shifted down by a second; that is, the upbeat begins not on the first degree but on the leading tone. This version of the subject returns twice later in the development at dramaturgically important moments.

The alto statement of the subject enters in G minor and later shifts to the parallel major. The subject begins on the dominant and proceeds into a small interlude on the word *freedom / воля*, which is repeated five times, almost as a call. It is built on sequential ascent, with melismatic settings of the two syllables *vo-lia*, and presupposes a high level of professional skill on the part of the performer. Rhythmically, however, the musical text is set in deliberate contrast to the preceding material, all in equal eighth-notes.

After this interlude, a developmental section of the fugue emerges, marked above all by stretto entries, twofold and fourfold timbral densification of the theme, inverted variants of the subject, and a new tonal sphere: E-flat major—F minor—B-flat major—G minor—A-flat major. The stretto is written within a single bar and unfolds at the interval of a perfect fourth between bass and soprano. In the piano accompaniment, dense octaves and sixteenth-note passagework dominate. This stretto statement is shortened, since only two units of the sequence are employed, so that it effectively becomes a countersubject derived from the subject's material.

The subject next appears in the tenors in a Dorian mode on F, later transforming into F major. Here, elements of natural-modal sonority are distinctly audible. A later tenor statement in B-flat major presents the version with an upbeat on the seventh degree that would have been expected in the third statement of the exposition. This version acquires increased firmness through the altos, which join the tenors at the interval of a third.

The idea of thematic densification is developed further. Now all four voices move apart in mirror fashion, creating a new dramaturgical idea in the subject's development—its inverted transformation. In the harmony of this four-voice statement, the sonorous effect of the diminished seventh chord and the major ninth chord is especially striking.

The inverted subject in the soprano, written in F minor, enters in stretto against a statement of the principal theme in the piano accompaniment in A-flat major. The remaining choral voices fall silent. This is perceived as a new phase of development. In contrast to the exposition, where the order of entries ascended (bass—tenor—soprano—alto), here the voices enter in reverse order (soprano—alto—tenor—bass), creating a contrast in favor of a lighter, more transparent sonority.

The stretto linking soprano and alto gradually stabilizes A-flat major, while the tenor statement proceeds in inverted form. The principal version of the theme then returns, again with an upbeat on the seventh degree, in the bass and in the subdominant key of E-flat major, against the

background of free counterpoints in the remaining choral parts. This moment is perceived as the beginning of the reprise. It then grows into a large preparatory interlude extending over thirty-three bars before the final statement of the fugue subject. The interlude is marked by canonic imitation in the choir and by a broadening of durational values.

The active reprise-like statement in basses and tenors, expanded by additional sequential units, is combined with the entrance of soprano and alto. They enter in unison and then diverge to the interval of a third. The principal key is B-flat major, though the fugue as a whole closes in E-flat major.

Thus, the music of the choral fugue clearly reveals an orientation toward the intonational and harmonic style of Mykola Lysenko. A particular feature of Rudnytsky's harmonic language is the intensive major-minor substitution of chords. The unstable tonal plan at the opening of the fugue is compensated by a massive reinforcement of E-flat major at the close of the first movement. The piano postlude begins with a melodic quotation from Mykhailo Verbytsky's *Ukraine Has Not Yet Perished* («Ще не вмерла Україна») in 3/4 (E-flat major, G major), once again underscoring Rudnytsky's artistic commitment and patriotic intent.

Example 3. Cantata *Epistle*. First movement, fugue (mm. 97–102). In the postlude, the most characteristic harmonies are the diminished seventh chords and ninth chords already familiar from the choral fugue, though now in smaller formations. Tense harmonic wanderings lend the passage expressivity and eventually lead to an emotionally colored relaxation at the end. These impressionistic traits invite analogies with the late-Romantic experiments of Richard Wagner, Gustav Mahler, and Borys Liatoshynskyi.

The second, third, and fourth movements. The second movement, *Andante semplice*, on the words *There Is No Ukraine in This World, and There Is No Other Dnipro* («Нема на світі України, немає другого Дніпра!»), is relatively small in scale compared with the others. Its tonal plan is A minor—A-flat major—E major—A minor. The movement begins with a soprano solo; the remaining voices gradually join at the interval of a third, achieving the character of agitated recollection by means of simple chordal structures (T5/3, T6, T6/4). An ascending leap of a sixth with gradual scalar filling-in and then sequential repetition forms the principal theme of the second movement; this gesture is also characteristic of the composition as a whole. The meter alternates between 6/8 and 9/8, evoking the rapid and roaring flow of the Dnipro. The choral part is almost always doubled by the piano, except for several short linking passages between the principal dramaturgical nodes of the form.

Example 4. Cantata *Epistle*. Second movement (mm. 1–8). From its very first sounds, one senses the composer's deep longing for his native land. The first section is in A minor, with a deviation to A-flat major and a return to A minor. In character, it is rather calm and poignant, barcarolle-like, built upon very simple material, and monothematic. The second section begins with choral whispering on a closed-mouth humming. In this movement, the original conception continues to unfold; it is no coincidence that all the components—both words and music—work together to create the image of the homeland.

The third movement is the culmination of the work's dramaturgy. It recreates Shevchenko's prophetic warnings in the words *Ukraine Has Struggled to the End* («Доборолась Україна»). The tonal plan of the movement as a whole is C minor—F major—F minor—A-flat minor. Its form is ternary. The first section is itself binary and includes two contrasting structures of unequal scale: a period of repeated construction (mm. 1–18) and a developmental period (mm. 19–36). The second sentence of the period is instrumentally presented and built on ostinato knock-like figures in the bass, as a forewarning of what will sound in the next section. The section closes on a sustained F with a fermata, affirming F major.

The second large unit, on the words *Soon the chained people will be unchained* («Розкуються незабаром заковані люде»), is written in F minor. Its form is binary: the first section is a period of single construction (mm. 37–52), while the second consists of two sentences (mm. 53–72) and closes in E-flat minor. The third section begins on the words *And blood shall flow in streams into the blue sea* («І потече сто ріками кров у синє море»). The melody is built on ostinato reiterated pitches, wave-like crescendos and diminuendos, and rhythmic, syncopated models. All these devices converge toward the climactic moment, which falls on the words *Come to your senses! Judgment is coming! («схаменіться! Настане суд!»)*. In the climactic zone, the piano part is strongly rhythmized but set in quarter-note values, whereas the choral part is cast in triplet rhythm, with gradual upward and downward motion and altered pitches, thereby intensifying the tension. Harmonic development proceeds by sequential motion through diminished triads ascending and descending. In the accompaniment, the composer uses a chain of diminished seventh chords.

Example 5. Cantata *Epistle*. Third movement (mm. 85–86, climax). Here the composer neutralizes tonal centers by using unstable chords and seventh chords, a procedure most likely connected with the verbal text, with anxiety, and with warning. Up to the climactic point, Rudnytsky employs a B Locrian mode in the choral writing of movements II–IV. Although the piano part is secondary, its role by no means diminishes; on the contrary, it complements the vocal parts and thus stands on an equal artistic footing with them.

If in the first bar of Example 5 one may approximately determine tonal centers (C major—F major—E minor), in the next two bars this becomes difficult. Most likely, the chordal structures should be understood as an acoustic phenomenon. For that reason, only chordal structures themselves are marked there. In bar 86, the seventh chords employed are identical in structure; if one looks not at the bass line but at the voice-leading, they are arranged by semitone. The first and fourth seventh chords are inversionally related, and motion toward them proceeds through the second and third diminished seventh chords. The third movement closes with a dramatized instrumental interlude, the largest in scale and the richest in thematic reminiscences from the various parts of *Epistle*.

The final movement, on the words *Learn, My Brothers* («Учітеся, брати мої»), provides the resolution of the conflict and affirms the work's principal dramaturgical ideas. It is built on themes from the interlude. Its form is binary. The first section is measured and cast in long note-values (halves and wholes), imitating the delivery of an admonition to the Ukrainian people. C major and C-sharp major may be regarded as its tonal centers. The second section begins on the words *Embrace, then, my brothers* («Обніміте ж, брати мої»).

Conclusion. The study has shown that Antin Rudnytsky's cantata *Epistle* («Посланіє») is one of the most representative works of his American period and a significant phenomenon of the twentieth-century Ukrainian musical Shevchenkiana. A reconstruction of the circumstances of its creation and performance history has made it possible to establish that the work arose within the environment of the Ukrainian diaspora as an artistic embodiment of Shevchenko's poem and as a form of cultural consolidation among Ukrainians living beyond the homeland. The selection and arrangement of the poetic text were carried out in a conscious and conceptually coherent way: the libretto is built as an integral dramaturgical line unfolding from images of national pain, inner rupture, and anxious prophecy toward moral instruction, fraternity, and affirmation of faith in Ukraine's future. In this way, Shevchenko's poetic word acquires in the cantata a nation-building function.

A detailed analysis of the musical material, above all of the first movement, has shown that Rudnytsky's treatment of the poetic text is not illustrative but meaning-generating. The syntactic

organization of the word—the division into phrases and syntagms, the identification of accent-bearing words—directly affects the shaping of the vocal line, the rhythmic-intonational profile, the character of the texture, the modal-harmonic development, and the dramaturgical nodes of the form. Particularly revealing are the contrasts between homophonic-harmonic and polyphonic writing, the intonational highlighting of key verbal formulae, the thematic concentration around the ideas of truth, strength, and freedom, and the national-symbolic allusions, especially the quotation from *Ukraine Has Not Yet Perished* («Ще не вмерла Україна»). All this makes it possible to regard *Epistle* as an important document of the cultural memory of the Ukrainian diaspora and, at the same time, as a significant work of the composer's late style, in which national tradition, neoclassical orderliness, and late-Romantic harmonic color are brought together.

Prospects for Further Research. It would be productive to pursue further comprehensive work on *Epistle* in several interrelated directions. First of all, the source-based study of the work requires special attention: the systematization of autographs, concert programs, archival materials, and testimonies of contemporaries, as well as the preparation of a scholarly critical edition of the piano-vocal score. No less important is the problem of reconstructing the orchestral version originally conceived by the composer, which would make it possible to imagine the initial scale of the authorial design more precisely and restore the work to active performance.

A separate direction for future study may involve a more in-depth comparison of *Epistle* with Rudnytsky's other Shevchenko-based works and with compositions by other artists of the Ukrainian diaspora, as well as investigation of this cantata's reception in émigré cultural life. Equally promising is the expansion of the interdisciplinary methodology that combines musicological, poetological, and linguistic approaches to the analysis of vocal-choral genres. Such work would allow for a deeper understanding of the mechanisms of interaction between word and music in settings of Shevchenko's texts and would contribute to the further reintegration of Antin Rudnytsky's heritage into contemporary scholarship and performance.

References

1. Varshavska, A. (2021). "І mertvym, i zhyvym…": prorochi ideyi Tarasa Shevchenka v kantati "Poslaniye" Antina Rudnytskoho ["To the Dead, the Living…": Prophetic Ideas of Taras Shevchenko in the Cantata "Epistle" by Antin Rudnytsky]. *Ukrainian Musicology, 47*, 149–159. https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256746 [in Ukrainian].

2. Drach, I. (2019). *Ukrainska diaspora* [Ukrainian Diaspora]. Kharkiv : Folio [in Ukrainian].

3. Ilnytsky, R. (1965). *Pryznachennya ukrayintsiv v Amerytsi* [The Mission of Ukrainians in America]. New York [in Ukrainian].

4. Zastavny, F. (1991). Ukrainska diaspora: rozselennia ukraintsiv u zarubizhnykh krainakh [The Ukrainian Diaspora: The Settlement of Ukrainians in Foreign Countries]. Lviv: Svit [in Ukrainian].

5. Zubyk, A. (2019). *Ukrayinska diaspora: suspilno-heohrafichne doslidzhennya* [The Ukrainian Diaspora: A Socio-Geographical Study]. Lviv: Prostir-M [in Ukrainian].

6. Karas, H. (2012). *Muzychna kultura ukrayinskoyi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittya* [Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the Global Spatio-Temporal Dimension of the 20th Century]. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].

7. Kochergan, M. (2006). Zahalne movoznavstvo [General Linguistics] (2nd ed., rev.). Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].

8. Nakhlik, Y. (2014). "І mertvym, i zhyvym, i nenarodzhennym," i samomu sobi: Shevchenkove oslovlennya mynuloho, suchasnoho y maybutnoho ta vlasnoyi ekzystentsiyi ["To the Dead, the Living and the Unborn" and to Oneself: Shevchenko's Interpretation of the Past, Present, Future, and Personal Existence]. Lviv: Ivan Franko Institute, NAS of Ukraine [in Ukrainian].

9. Rudnytsky, A. (1980). *Pro muzyku i muzyk* [On Music and Musicians]. New York : Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].

10. Rudnytsky, A. (1963). *Ukrayinska muzyka: istorychno-krytychnyy ohlyad* [Ukrainian Music: A Historical-Critical Survey]. Munich: Dniprova Khvylia [in Ukrainian].

11. Smilianska, V. & Chamata, N. (2000). *Struktura i smysl: sproba naukovoyi interpretatsiyi poetychnykh tekstiv Tarasa Shevchenka* [Structure and Meaning: An Attempt at a Scholarly Interpretation of Taras Shevchenko's Poetic Texts]. Kyiv: Vyshcha Shkola [in Ukrainian].

12. Suvorova, I. (2024). Opera Antina Rudnytskoho "Anna Yaroslavna — koroleva Frantsiyi": porivnyalnyy analiz amerykanskoho i ukrayinskoho formativ utilennia [Antin Rudnytsky's Opera "Anna Yaroslavna—Queen of France": A Comparative Analysis of American and Ukrainian Performance Formats]. *Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2*(63), 116–135. https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(63).2024.310295 [in Ukrainian].

13. Filonenko, L. & Bartkiv, S. (2022). Muzykoznavcha i fortepianna tvorchist Antina Rudnytskoho v konteksti rozvytku ukrayinskoho muzychnoho mystetstva [Musicological and Piano Creative Work of Antin Rudnytskyi in the Context of the Development of Ukrainian Musical Art]. *Youth & Market, 6*(204), 105–110. https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.265800 [in Ukrainian].

14. Chamata, N. (2016). *Doslidzhennya z poetyky: virsh, zhanr, kompozytsiya* [Studies in Poetics: Verse, Genre, Composition]. Kyiv: KMA [in Ukrainian].

Література

1. Варшавська А. «І мертвим, і живим…»: пророчі ідеї Тараса Шевченка в кантаті «Посланіє» Антіна Рудницького. *Українське музикознавство.* 2021. Вип. 47. С. 149–159. DOI : https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256746

2. Драч І. Українська діаспора. Харків : Фоліо, 2019. 288 с.

3. Ільницький Р. Призначення українців в Америці. Нью-Йорк : [б.в.], 1965. 126 с.

4. Заставний Ф. Українська діаспора: розселення українців у зарубіжних країнах. Львів : Світ, 1991. 120 с.

5. Зубик А. Українська діаспора: суспільно-географічне дослідження. Львів : Простір-М, 2019. 438 с.

6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

7. Кочерган М. Загальне мовознавство. Вид. 2, випр. і доп. Київ : Академія, 2006. 463 с.

8. Нахлік Є. «І мертвим, і живим, і ненародженним», і самому собі: Шевченкове осмислення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції / НАН України, Ін-т Івана Франка. Львів : [б. в.], 2014. 471 с.

9. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк : НТШ, 1980. 336 с.

10. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

11. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. Київ : Вища школа, 2000. 207 с.

12. Суворова І. Опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції»: порівняльний аналіз американського і українського форматів утілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2024. № 2 (63). С. 116–135. DOI : https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(63).2024.310295

13. Філоненко Л., Бартків С. Музикознавча і фортепіанна творчість Антіна Рудницького в контексті розвитку українського музичного мистецтва. *Молодь і ринок.* 2022. № 6 (204). С. 105–110. DOI : https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.265800

14. Чамата Н. Дослідження з поетики: вірш, жанр, композиція. Київ : КМА, 2016. 499 с.

Аліна Варшавська

ШЕВЧЕНКОВЕ СЛОВО У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО: КАНТАТА «ПОСЛАНІЄ» НА ТЕКСТ ПОЕМИ «І МЕРТВИМ, І ЖИВИМ…»

Анотація. У статті розглянуто кантату Антіна Рудницького «Посланіє» (1960), написану на текст поеми Тараса Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим…», як один із найрепрезентативніших творів української музичної шевченкіани ХХ століття та важливе культурне явище української діаспори у США. Мета дослідження полягає у з'ясуванні специфіки втілення Шевченкового поетичного слова в кантаті, визначенні її основних ідейно-смислових домінант і виявленні головних засобів музичного прочитання поетичного тексту з боку композитора. У статті реконструйовано обставини створення твору та історію його концертного життя, а також окреслено ширший історико-культурний контекст українського еміграційного мистецького середовища. Особливу увагу приділено добору й організації поетичного тексту, що формує цілісну драматургічну лінію від образів національного болю, внутрішнього розламу й тривожного пророцтва до морального повчання, братерства та утвердження надії. Аналітичне ядро статті становить докладний розгляд першої частини кантати з урахуванням синтаксичної будови тексту, його поділу на фрази й синтагми, смислових наголосів, мелодики, фактури, гармонії та форми. Доведено, що музичне трактування слова у А. Рудницького виконує смислотворчу функцію: синтаксична організація поетичного тексту безпосередньо впливає на побудову вокальної лінії та музичної драматургії. Кантата постає як документ культурної пам'яті, національного самозбереження та діаспорної ідентичності.

Ключові слова: творчість Антіна Рудницького, поезія Тараса Шевченка, «Посланіє», українська музична шевченкіана, українська діаспора, кантата, слово і музика, музична драматургія.

Стаття надійшла до редакції 18.07.2025.
Стаття прийнята до друку 21.08.2025.
Дата публікації: 20.12.2025.

© Аліна Варшавська 2025

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ХУДОЖНІ ПРОЦЕСИ У ГЛОБАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ 7

Галина Скляренко
ЖИВОПИС «НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХВИЛІ»
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ РЯБЧЕНКА) 9

Аліса Зіненко (Редько)
НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ НЕЗАЛЕЖНОЇ
УКРАЇНИ: СТАНОВЛЕННЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ (1991–2010-ті) 31

Олена Голуб
УКРАЇНСЬКИЙ НЕОКОНСТРУКТИВІЗМ ЯК АКТУАЛЬНИЙ НАПРЯМ
У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ 41

Дмитро Чистяк, Інна Казімірова
ТВОРЧА І ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НІКОЛЬ ЛЕМЕР Д'АҐАДЖІО
У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРНІЙ ДИПЛОМАТІЇ 57

Марина Протас
ДОБА ТУРБУЛЕНТНОСТІ ТА ГЛОБАЛЬНІ ВИКЛИКИ
В ОПТИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ 69

Любов Дрофань
МИСТЕЦТВО В КООРДИНАТАХ ВТРАТИ І ПРИСУТНОСТІ:
УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД ВІЙНИ ТА ВИМУШЕНОЇ МОБІЛЬНОСТІ 103

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА: ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА РЕКОНСТРУКЦІЇ 119

Ольга Петрова
КОБАЛЬТИ ІРИНИ ВЕШТАК-ОСТРОМЕНСЬКОЇ 121

Наталія Булавіна, Іван Пилипенко
СТУДІЯ ВІКТОРА ЗАРЕЦЬКОГО 129

Ігор Савчук, Чжан Хань
ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІР КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ
КОМПОЗИЦІЙ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО 135

Тетяна Зіненко
КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ІДЕЙ
НА СИМПОЗІУМАХ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ У СЛОВ'ЯНСЬКУ (2001–2010) 149

Ольга Сіткарьова
ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ ВІДТВОРЕННЯ ПАМ'ЯТНИКА КНЯЗЮ КОСТЯНТИНУ ІВАНОВИЧУ ОСТРОЗЬКОМУ В УСПЕНСЬКОМУ СОБОРІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ 157

Ірина Дружга, Чжан Цзицзін
УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ВЕКТОРИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ 199

Аліна Варшавська
ШЕВЧЕНКОВЕ СЛОВО У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО: КАНТАТА «ПОСЛАНІЄ» НА ТЕКСТ ПОЕМИ «І МЕРТВИМ, І ЖИВИМ…» 221

CONTENTS

CONTEMPORARY ARTISTIC PROCESSES IN A GLOBAL CONTEXT 7

Galyna Sklyarenko
PAINTING OF THE "NEW UKRAINIAN WAVE"
(AS EXEMPLIFIED BY THE WORK OF VASYL RYABCHENKO) 9

Alisa Zinenko (Redko)
NATIONAL IDENTITY IN THE VISUAL ART OF INDEPENDENT UKRAINE:
FORMATION AND TRANSFORMATION (1991–2010s) 31

Olena Golub
UKRAINIAN NEO-CONSTRUCTIVISM AS A RELEVANT TREND
IN CONTEMPORARY ART 41

Dmytro Chystiak, Inna Kazimirova
ARTISTIC AND SOCIAL ACTIVITY OF NICOLE LEMAIRE D'AGAGGIO
IN EUROPEAN CULTURAL DIPLOMACY 57

Maryna Protas
THE AGE OF TURBULENCE AND GLOBAL CHALLENGES
IN THE OPTICS OF UKRAINIAN CULTURE 69

Lubov Drofan
ART IN THE COORDINATES OF LOSS AND PRESENCE:
THE UKRAINIAN EXPERIENCE OF WAR AND FORCED MOBILITY 103

ART HISTORY: INTERPRETATIONS AND RECONSTRUCTIONS 119

Olga Petrova
COBALTS BY IRYNA VESHTAK-OSTROMENSKA 121

Nataliia Bulavina, Ivan Pylypenko
VICTOR ZARETSKY'S STUDIO 129

Igor Savchuk, Zhang Han
THE ARTISTIC AND PERFORMANCE DIMENSION
OF BORYS LIATOSHYNSKY'S CHAMBER INSTRUMENTAL WORKS 135

Tetiana Zinenko
CONCEPTUAL APPROACHES TO THE CREATIVE REALIZATION
OF IDEAS AT ART CERAMICS SYMPOSIA IN SLOVIANSK (2001–2010) 149

Olha Sitkariova
HISTORICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE RECONSTRUCTION OF THE MONUMENT TO PRINCE KOSTIANTYN IVANOVYCH OSTROZKYI IN THE DORMITION CATHEDRAL OF THE KYIV-PECHERSK LAVRA 157

Iryna Druzhha, Zhang Zijing
UKRAINIAN CHAMBER VOCAL CYCLE IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH AND EARLY TWENTY-FIRST CENTURIES: TRENDS IN GENRE AND STYLE EVOLUTION 199

Alina Varshavska
SHEVCHENKO'S POETRY IN THE MUSIC OF ANTIN RUDNYTSKY: THE CANTATA *EPISTLE* BASED ON THE POEM "TO THE DEAD, THE LIVING AND THE UNBORN…" 221

Збірник наукових праць
МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія

Щорічне наукове видання

Випуск двадцять перший

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ
КВ № 25223-15163П від 31.08.2022

Українською, англійською та польською мовами

Редактори:
Марина Полякова,
Юлія Бентя,
Ірина Ковальчук,
Павло Шопін

Дизайн, верстка:
Ігор Савчук,
Андрій Шалигін

В оформленні обкладинки
використано репродукцію картини Василя Рябченка
«Берег невиявлених персонажів», 1989

Формат А4 (60 х 84 1/8). Ум. др. арк. 14,2.

Офіційний сайт видання
«Збірник наукових праць МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія»:
https://mist.mari.kyiv.ua/

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт Інституту:
www.mari.kyiv.ua
01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д