

УДК 786.2+785.1 (477)

Цитування:

Афоніна О. С. Візуальне сприйняття звукообразів у фортепіанній та оркестровій музиці «Вій» українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 76–81.

Afonina O. (2023). Visual Perception of Sound Images in Piano and Orchestral Music of "Vii" by Ukrainian Composers. *Mystetstvoznachchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 76–81 [in Ukrainian].

*Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографії
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>
aolena7@gmail.com*

ВІЗУАЛЬНЕ СПРИЙНЯТТЯ ЗВУКООБРАЗІВ У ФОРТЕПІАННІЙ ТА ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ «ВІЙ» УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Мета статті полягає в аналізі візуального сприйняття звукообразів у фортепіанній та оркестровій музиці «Вій» українських композиторів (І. Алексійчук, В. Губаренко, О. Родін, С. Ярунський). **Методологія роботи** включає методи: аналітичний – для аналізу фортепіанної музики шляхом здійснення логічних абстракцій при вивченні робіт Р. Арнгейма; історичний – дав змогу провести паралелі з різним втіленням звукообразів Вія; узагальнюючий – для актуалізації і конкретизації основної інформації щодо фортепіанної та оркестрової музики «Вій». **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що аналіз фортепіанної та оркестрової музики «Вій» українських композиторів з погляду візуального сприйняття звукообразів здійснено вперше. **Висновки.** На основі визначень Р. Арнгейма про візуальність сприйняття щодо психології творчості зроблено аналіз фортепіанної сюїти за мотивами повісті М. Гоголя «Вій» Ірини Алексійчук у порівнянні з іншими однойменними творами: М. Вериківського, В. Губаренка, О. Родіна, С. Ярунського. Звернення до фрагментарного музикознавчого та порівняльного аналізу дало змогу констатувати, що композиторські рішення у втіленні образів повісті Гоголя «Вій» залежать від часу (М. Вериківський, В. Губаренко) і творчого осмислення попереднього досвіду, засобів музичної виразності. Ідея повісті Гоголя у всіх творах під цією назвою втілена схоже. Тому візуальне сприймання слухачів спрямовано назвою першоджерела і мотиви, трактування образів залежать від досвіду реципієнтів. Сюжет повісті в музично-театральних жанрах (М. Вериківський, В. Губаренко) досить чітко вкладається в лібрето. У балеті О. Родіна – Р. Поклітару події перенесено в позачасовий простір. У містерії-буф С. Ярунського передано події повісті та зроблено синтез музики й відеоряду однойменного фільму (1967). Засоби музичної виразності, використані для презентації образів за повістю Гоголя, у різних жанрах досить схожі. У сюїті І. Алексійчук переважають дисонуючі мелодико-гармонічні комплекси. Із назв твору можемо зробити припущення, що повість Гоголя відтворена в послідовності першоджерела. Близькість у використанні дисонуючих засобів виразності виявляють музичні твори Родіна, С. Ярунського. Оскільки твір М. Вериківського представлений виключно арією Панночки, то мелодико-гармонічні побудови тут класико-романтичні. Опера-балет В. Губаренка є унікальним поєднанням жанрів і втіленням образів: реалістичних – в оперних номерах, містично-фантастичних – балеті.

Ключові слова: фортепіанна музика, оркестрова музика, академічне музичне мистецтво, психологія візуального сприйняття в роботах Р. Арнгейма, програмна музика, ансамблеве виконавство, вій, звукообраз, українські композитори.

Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor, Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management

Visual Perception of Sound Images in Piano and Orchestral Music of "Vii" by Ukrainian Composers

The purpose of the article is to analyse the visual perception of sound images in the piano and orchestral music "Vii" by Ukrainian composers (I. Aleksiychuk, M. Verykovskiy, V. Hubarenko, A. Rodin, S. Yarunskiy). **The research methodology** is based on the use of the following methods: analytical – to analyse the piano music using logical abstractions in the study of R. Arnheim's works; historical – to draw parallels with different incarnations of "Vii's" sound images; generalising – to update and specify the basic information about piano and orchestral music "Vii". **The scientific novelty of the study** lies in the fact that the analysis of piano and orchestral music "Vii" by Ukrainian composers from the point of view of visual perception of sound images is conducted for the first time. **Conclusions.** Based on R. Arnheim's definitions of visual perception from the point of view of psychology of creativity, piano suite based on the novel "Viy" by Iryna Aleksiychuk is analysed in comparison with other works of the same name: M. Verykivskiy, V. Hubarenko, O. Rodin, S. Yarunskiy. The use of fragmentary musicological and comparative analysis allowed us to state that composers' decisions in embodying the images of Gogol's novel "Viy" depend on time (M. Verykivskiy, V. Hubarenko)

and creative comprehension, previous experience, and means of musical expression. The idea of Gogol's story is embodied in all works under this title in a similar way. Therefore, the visual perception of the audience is guided by the title of the source and the motifs, and the interpretation of the images depends on the experience of the recipients. The plot of the story in the musical and theatrical genres (M. Verykivskiy, V. Hubarenko) fits quite clearly into the libretto. In the ballet by O. Rodin – R. Poklitaru, the events are transferred to a timeless space. S. Yarunskiy's mystery-buff recounts the events of the story and synthesises the music and video sequences of the film of the same name (1967). The means of musical expression used to present images based on Gogol's story in different genres are quite similar. I. Aleksiychuk's suite is dominated by dissonant melodic and harmonic complexes. The titles of the pieces suggest that Gogol's story is reproduced in the sequence of the original source. Musical works by Rodin and S. Yarunskiy show similarity in the use of dissonant means of expression. Since M. Verykivskiy's work is represented exclusively by the aria of Pannochka, the melodic and harmonic constructions here are classical-romantic. V. Hubarenko's opera-ballet is a unique combination of genres and embodiment of images: realistic ones in the opera numbers, mystical and fantastic ones in the ballet.

Key words: piano music, orchestral music, academic musical art, psychology of visual perception in the works of R. Arnheim, programme music, ensemble performance, VII, sound image, Ukrainian composers.

Актуальність теми дослідження. Твори сучасного мистецтва є переважно візуальними. Це стосується абсолютно всіх видів мистецтва. Візуальність у різних проявах від красивого до жахливого в темах та образах, у засобах виразності передачі змістів, сперечаються за лідерство в нашому сприйнятті. Кожна балетна чи оперна вистава, експонування композицій образотворчого мистецтва, кіно-, теле-, відео-, ігрового мистецтва вражають новими підходами до передачі класики з романтичними чи модерновими текстами з візуальними акцентами. Але й інструментальне мистецтво не залишається поза цим процесом, приміром звернення до образу вія в інструментальній академічній музиці: сюїті для двох фортепіано І. Алексійчук «Вій» (2000); містерії-буф № 2 «Вій» (2009) для симфонічного оркестру С. Ярунського сюїті С. Ярунського «Вій»; музично-театральних жанрах – опері-балеті В. Губаренка «Вій» (1980); спочатку оркестровій сюїті (?), а згодом балеті О. Родіна «Вій» (2019).

Візуальність проникає на всі рівні творчості. Але часто перемагають символи чи знаки, які розкривають задуми митців. Як у прем'єрній виставі опери А. Дворжака «Арміда» (вистава – травень 2023) два світи Ізраїль і Сирія, зіткнення двох культур і релігій розкриваються крізь символіку. Так, газель – подвійний символ раптового неочікуваного кохання, що стає шляхом до зради й перемоги; дракон – символ влади, таємниці, непередбачуваності тощо. Епос епохи Відродження «Визволений Єрусалим» Торквата Тасса в сучасній інтерпретації не тільки є зверненням до минулого, а й залишається актуальною темою сьогодення у виборі вільного життя ціною життя.

З музично-театральним мистецтвом все ж більше зрозуміло: тут є лібрето, яке пропонує широкий спектр у сприйнятті музичного матеріалу. Більше складнощів виникає з інструментальною музикою, де візуальність часто залежить від

програмності, а програмність включена в назву твору. Твір під назвою «Вій» відкриє поле для візуальності, але саме знаковість і символи, засоби музичної виразності в передачі образів повісті Гоголя змагаються за лідерство.

Тому актуально та перспективно вивчати сучасне мистецтво, де на перший план виходить візуальність, де класика – чи то музика, чи то лібрето – отримує поштовх для реалізації з оригінальною концепцією і переважанням візуальної складової. Передумовами для цієї оригінальної візуальності стають багатомірність тексту, діалог вічних філософських категорій: від вивчення часопростору до життя і смерті, пристрасті та ненависті. Часто спостерігаються елементи гри в жанрі чи сюжеті, що інколи виходять за межі іронії, простягаючись до абсурду в семантичній уявній грі.

Аналіз досліджень і публікацій. Візуальність як безпосереднє зорове спостереження активно досліджують у різних видах мистецтва. Одним зі значних досліджень ХХ століття в галузі візуального та його сприйняття стали роботи Рудольфа Арнгейма «Мистецтво та візуальне сприйняття: психологія творчого ока» (1954); «Візуальне мислення» (1969) і «Сила центру: дослідження композиції в образотворчому мистецтві» (1982). З інтерв'ю з автором дізнаємося про його позицію щодо мистецтва як засобу сприйняття і пізнання: «Сприйняття дає змогу структурувати реальність і так отримувати знання. Мистецтво розкриває нам суть речей, суть нашого буття; це його функція» [7]. На думку автора, «сприйняття сильно ототожнюється з мисленням, і художнє вираження є іншим способом міркування» [7].

Тут доречно згадати, що «рецепція (лат. *geserigo* – прийняття) – сприймання ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів чи літератур і їх творче осмислення» [4, 319]. І для нас важливою є саме остання позиція «творче осмислення», яке сьогодні часто впливає на візуальну складову у творчості, коли рецепція

«читача, слухача зумовлена його попереднім досвідом, мовною компетенцією, естетичними смаками, навичками сприйняття художніх феноменів» [4, 319–320]. Скоріше за все і звернення до таких образів, як вій пов'язане з активністю сприйняття (перцептивністю), яке впливає на втілення художньої думки. Але наша зацікавленість стосується візуалізації образів у фортепіанній та оркестровій музиці українських композиторів.

Українські науковці активно досліджують фортепіанну музику в її композиторській та виконавській складових. Д. Андросова та Л. Шевченко розглядають теоретичні аспекти фортепіанного мистецтва в парадигмальних вимірах музичної культури. Фортепіанній музиці українських композиторів присвячені дисертації Л. Бучок, К. Івахової, О. Копелюка, К. Моцаренко, М. Рудик й ін.

У роботі Н. Посікіри-Омельчук порушено питання зв'язків живопису та музичного мистецтва в західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття. У дослідженні О. Фрайт проблематика мистецької інтермедіальності розкрита на прикладі кількох видів мистецтв, зокрема фортепіанного.

Мета статті полягає в аналізі візуального сприйняття звукообразів у фортепіанній та оркестровій музиці «Вій» українських композиторів (І. Алексійчук, М. Вериківський, В. Губаренко, О. Родін, С. Ярунський).

Виклад основного матеріалу. Зображення формують певну реальність, яка розкриває значення. Мистецтво інтерпретує, а може, й імітує навколишній світ через автентичні явища, які засвоюються як досвід. У мистецтві прямо не відображається реальність, у творі художне вираження думки, послідовності думок збігається з розкриттям образу. Приміром, образ вія. У нас вій асоціюється з ім'ям Миколи Гоголя. Хоча з історії мистецтв і літератури, з наукових припущень відомо, що демон ніби був використаний з українського фольклору. Але М. Гоголь був натхнений західною романтичною фантастикою Гофмана. Так сутність цього образу передається через наш досвід на візуальному рівні від втілення в українській міфології потойбічного персонажа з вибитими очима. Його очі зазвичай прикриті величезними повіками та віями. Рухати ними без сторонньої допомоги він не може. Від М. Гоголя нам переданий досвід про цю нечисту силу, яка має смертоносний і нищівний погляд. Але далі-то виявляється, що в слов'янському фольклорі немає персонажа з усіма рисами, притаманними вію з повісті М. Гоголя. Хоча персонажі зі схожими рисами є. Тобто образ вія зібрав риси різних міфологічних персонажів і потрапив до повісті М. Гоголя.

Тут і виявляється, що для нас зображення цього персонажа сформувало реальність зі значенням, а в різних видах мистецтва під впливом авторської фантазії образ отримав інтерпретації через мистецькі художні засоби. Міфологічний образ став усталеним концептуальним знаком зі своїми значеннями. Вій зі своїм оточенням – гномами, що нагадали алегоричних демонів з картин І. Босха, потрапив до літератури, став окремим мотивом повістей, приміром казки Божени Немцовой «Справедливий Богуміл». А в подальшому цей образ отримав нове життя в однойменній опері чеського композитора Карела Моора (1902). За цим сюжетом через майже століття з'явився і фільм *Spravedlivý Bohumil* (1998). У скіфській міфології образ Вія є втіленням смерті – авестійський бог смерті. У Тибетському зображенні це Янлуо (картина з Польового музею природної історії, Чикаго). Тут доречно згадати про містерію-буф № 2 «Вій» (2009) для симфонічного оркестру Сергія Ярунського. Композитор зробив синтез авторської музики і відеофрагмента з однойменного фільму (1967). У музиці яскраво відображені події фрагмента Хоми в церкві з Панночкою з домінуванням духових інструментів, електроакустичних ефектів тощо. Звичайно, оркестровими фарбами відобразити атмосферу жахів легше, ніж у фортепіанному варіанті. Тому й цікаво простежити розвиток таких подій у сюїті української композиторки.

Тим більше, що програмна музика, як правило, апелює до вдалих образів, які завдяки своїй чіткій організованій формі мають здатність донести візуальне повідомлення до свідомості [7].

Відомий український театрознавець Олександр Чепалов у статті «Фома Брут, або Польоти уві сні та наяву» акцентує на фольклорі, у якому багато русалок, чортів, вовкулаків, але «в центрі цієї чортівні знаходиться доля людини і її взаємодія із Всесвітом, а не така собі «Вальпургієва ніч» з українським забарвленням» [6]. Як приклад, автор згадує твір Віталія Губаренка «Вій» (1971), або мюзикл Євгена Лапейка, чи симфонічну партитуру О. Родіна з однойменною назвою.

Наше сприйняття при втіленні цього образу забезпечує візуальну концепцію: «Образи не імітують реальність, вони натякають на неї. Вони мають здатність робити суттєву частину видимою і тому є фундаментальним принципом розуміння світу. Бачення і сприйняття не є процесами, які пасивно реєструють або відтворюють те, що відбувається в дійсності. Бачення і сприйняття – активне, творче розуміння» [7].

Тому митці відчують, структурують і впорядковують інформацію, але вже за допомогою

тих засобів виразності, які притаманні кожному виду мистецтва. У цьому сенсі музичне мистецтво є унікальним. Тут образна сфера формується звуками, мотивами, ритмами. Сприйняття цих образів стає настільки індивідуальним, що не підкорюється жодним логічним поясненням – тільки програмно-словесним втіленням. Як приклад, фортепіанна сюїта за мотивами повісті Миколи Гоголя «Вій» української композиторки Ірини Алексійчук [1]. Частина сюїти з назвами: «Вступ. Семінаристи», «В дорозі», «Смерть Панночки», «Хома танцює», «У церкві», «Епілог» – визначають форму й навантажуються відповідним змістом. Тільки структурування і впорядкування фортепіанної сюїти частинами із цими назвами дають змогу працювати нашому емоційно-візуальному розумінню авторського змісту. Без цього порядку в нас узагалі не було б розуміння цього твору зі збірним міфологічним персонажем. Ось ця програмність відкрила шлях до візуальності твору.

Тепер уже засоби музичної виразності забезпечували наше сприйняття змісту. У «Вступі. Семінаристи» можна почути два елементи – тривожного сигналу й українського танцю. Вони доповнюють один одного, передаючи атмосферу активної підготовки подій або характеристику самих хлопців. Музичне мистецтво через засоби виразності інформує нас про деталі, змістовні характеристики, впливаючи на візуальність, яка своєю чергою динамізує весь процес сприйняття.

Якщо згадати музику Олександра Родіна «Вій» і номер із сюїти «Бурсаки», то можемо звернути увагу на танцювальність, яка стає домінуючою рисою в характеристиці образів семінаристів. Тож у композиторів віддалено за стилем, але за зверненням збігається трактування образів: в Алексійчук – це народна танцювальність, у Родіна – більше класикоромантична вальсовість [5].

Наступна п'єса «В дорозі» (4 хв 05 с) має характер найграшу, виникає багато алюзій на прості награвання музикантів, але виконавці переконливі у своїх рухах і не залишають фантазії щодо народності чи фольклорності мотивів та їх розвитку, навіть з використання народних ладів, руху паралельних квінт. Суто професійно-академічна гра з інтригою у фіналі п'єси. Але наш активний і творчий характер намагається відтворити події, зазначені в назві частини, у візуальній картинці.

Для нас такий процес візуалізації сприйняття має певну схожість із процесом інтелектуального пізнання, що збігається з думками Р. Арнгейма. Інтелектуальне знання має справу з логічними категоріями, а художнє сприйняття спирається

на певні структурні засади [7]. Тут такою структурною основою стає повість Гоголя і мистецьке втілення І. Алексійчук у частині з програмною назвою «В дорозі».

Початкові акорди третьої частини («Смерть Панночки») перегукуються зі Вступом. Але це зовсім короткий фрагмент. Далі звучать імпресіоністичні пасажи, які в партії одного рояля завмирають на секундових повторях, а в партії іншого виконавця – перериваються сплесками поступених послідовностей. Ніби потрапляємо до іншого твору композиторки – не інтонаційно, а емоційно.

Цей твір – містерія-дійство І. Алексійчук «Потойбічні ігри» (2008) на вірші Олени Степаненко. Твір у двох частинах для жіночого хору а'cappella, електронного запису, варгана, диджеріду та ударних. Особлива атмосфера авторської поезії, віршовані ритми набувають містичної сили, що перегукується із фортепіанною сюїтою. Містерія-дійство має вступ і два розділи. Вступ, Побудова вступу (за антифонним принципом) розпочинаються цитатою з народної пісні, плачу нареченої «Засвічу свічу проти сонечка, засвічу свічу проти місяця». Музика сповнена сумом. Трагічний початок першого розділу зі словами «Пані померла, померла» є певною констатацією трагедії, але й певного містицизму. Крім того, сама назва твору «Потойбічні ігри» («Гра про Панну») певним чином стосується старовинних вірувань. Так, напередодні весілля наречена перебуває між реальним і потойбічним світами. І ніби відроджується після весілля в новому житті.

Так, звичайно, це не протяжна, розспівна арія Панночки з опери М. Вериківського «Вій». Зовсім інші часи – й образ Панночки розкривається по-іншому. Лібрето за повістю М. Гоголя написав М. Вериківський, на жаль, опера не ставилася на сцені.

Образ Панночки в Алексійчук частково перегукується з відповідним образом в опері-балеті В. Губаренка «Вій», де роль Панночки балетна. Так і в Алексійчук – це інструментальний твір, тому можемо порівняти музичний тематизм, характерний для різних творів, але насичений хроматизмами, алюзіями на «дикі» танці, церковні дзвони. Сценічне оформлення в опері-балеті Губаренка, якщо не вникати в кольори, то своїм наповненням віддалено схоже на картини Босха. Як в оформленні, так і в кількості танцівників, виконавців домінує порушення природності, порядку речей, панування хаосу. Сцени в опері-балеті, особливо це стосується балетних композицій з Панночкою, насичені символічною панорамою алегорій [3].

Після прослуховування виникають паралелі з музикою Олександра Родіна до однойменного балету «Вій» Раду Поклітару. Панночка в балеті дуже оригінальна. Сюжетна канва повісті залишилася, але отримала постмодернове рішення: події перенесені в сучасні реалії або краще – поза будь-які реалії із сучасними засобами 3D-технологій. Тому й образ Панночки в музиці Родіна зовсім інший. Третя частина сюїти, на основі якої виникла балетна музика, має назву «Відьма. Нічний політ». Образ Панночки має кілька лейтмотивів, які розвиваються в різних сценах по-різному. Візуальний ряд у балеті не просто супроводжує виставу, а і є її складовою. Оригінальний та розширений склад оркестру передає тонкощі взаємодій між реальністю та фантазією, особливо це відчуваємо в сцені з Панночкою [5]. Домінування мідної групи в окремих номерах (Родін) суголосне із сюїтою С. Ярунського. А відгомін дзвонів характерний для всіх творів із цією назвою.

Четверта частина «Хома танцює» (10 хв 48 с) ритмічно передає ходу молодого людини в досить активному темпі. Але мелодично й гармонічно – це нагромадження дисонуючих акордів (І ч.). Алюзійно можемо згадати народні танці, але це досить умовно. Танець Хоми тематично продовжує попередні п'єси. Тут також чуємо відгомін дзвонів, як і в попередній п'єсі «Смерть Панночки». Закінчується середня частина танцю Хоми імпресіоністичними побудовами, що нагадує «Сон Хоми» з балету Олександра Родіна «Вій». Для формування образу Хоми композиторка кілька разів використовує *glissando*. Реприза п'єси (ІІІ ч.) скорочена, що досить органічно для загального розвитку, включаючи сюжетний.

П'ята частина «У церкві» (13-та хв) починається партією другого рояля – це короткий мотив, що нагадує набат. Але далі в партії другого рояля звучать улюблені авторкою секунди, форшлаги, формуючи тривожний, містичний образ, що панує в церкві. Репетиційні побудови в одній партії перериваються акордовими. У цей час у другій партії репетиції на двох сусідніх нотах чергуються з акордовими послідовностями. Загалом увесь розвиток призводить до кульмінації, що більше нагадує не церков, а шабаш.

Цікаво, що цей розділ перегукується з другим розділом з твору «Потойбічні ігри», який починається з хроматичної поспівки на *piano*. Там згадується поспівка першого розділу «Панна померла». Тільки тепер все це звучить в уповільненому темпі та в іншій гармонізації. Зміни регістрів, квінтово-терцові сполучення

звуків забезпечують кульмінаційні хвилі. Тільки цей хорорий твір і тут голоси виконавиць перериваються голосними звуками, а у фортепіанному виконанні відбуваються саме такі перетворення, що енергетично насичують звукообрази містикою.

Визначення візуального ряду, який би міг відповідати змісту назви, збігається з міркуванням Арнгейма «стосовно «істинності» нашого сприйняття або образів. Композиторка уявляє образ танцюючого Хоми або атмосферу церкви в активно дисонуючому музичному матеріалі. Арнгейм пише, що «ми завжди стикаємося з проблемою, що не існує безпосереднього “візуального світу”, з яким ми можемо порівняти наше сприйняття. Якщо бачення є таким самим продуктом досвіду та культурної детермінації, як і створення зображень, тоді те, з чим ми порівнюємо графічне відображення, не є реальністю; радше, це світ, уже одягнений у наші репрезентативні системи» [7]. Це автор трактує художні образи вже візуальні. Що тоді можемо говорити про образи музичні, аудіальні? Складний процес сприйняття звукоміжних образів може ніколи не збігатися з тим, що уявляв собі композитор, а далі й виконавець. Слухач, не знаючи назви твору, яка часто є програмою до візуального ряду, може уявляти абсолютно все, із цим був пов'язаний його попередній досвід. І тут підтверджується думка Арнгейма про відсутність певного стандарту, з яким ми можемо проводити порівняння.

У шостій частині «Епілог» дисонуючі та більш просвітлені, гармонічні побудови відмічені індивідуалізацією авторських підходів. Хоча неможливо це назвати множинністю стильових чи жанрових рішень. Усе ж всі п'єси сюїти досить одноманітні в композиторському рішенні. Принаймні після прослуховування всього циклу залишається саме таке враження. І тут згадується Арнгейм, який пише про візуальні образи, а ми апелюємо до звукообразів: «Різні спостерігачі однієї і тієї самої речі бачать різні речі, пов'язано з тим фактом, що сприйняття насправді не є механічним прийомом чуттєвих складових; скоріше, це формування структурованих образів, які природно залежать від особистого досвіду спостерігача. Спостереження за світом вимагає взаємодії між об'єктивними характеристиками, що надаються спостережуваною річчю, і природою суб'єкта спостереження. Крім того, я не заперечую проти ідеї, що існує історичність сприйняття і що культурні детермінації відіграють роль у баченні. Зокрема, проблема реалізму з'ясувала, що натуралістичний стиль зображення є культурною видимістю [7].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що аналіз фортепіанної та оркестрової музики «Вій» українських композиторів з погляду візуального сприйняття звукообразів здійснено вперше.

Висновки. На основі визначень Р. Арнгейма про візуальність сприйняття щодо психології творчості зроблено аналіз фортепіанної сюїти за мотивами повісті М. Гоголя «Вій» Ірини Алексійчук у порівнянні з іншими однойменними творами: М. Вериківського, В. Губаренка, О. Родіна, С. Ярунського. Звернення до фрагментарного музикознавчого та порівняльного аналізу дало змогу констатувати, що композиторські рішення у втіленні образів повісті Гоголя «Вій» залежать від часу (М. Вериківський, В. Губаренко) та творчого осмислення, попереднього досвіду, засобів музичної виразності.

Ідея повісті Гоголя у всіх творах під цією назвою втілена схоже. Тому візуальне сприймання слухачів спрямоване назвою першоджерела й мотиви, трактування образів залежать від досвіду реципієнтів. Сюжет повісті в музично-театральних жанрах (М. Вериківський, В. Губаренко) досить чітко вкладається в лібрето. У балеті О. Родіна – Р. Поклітару події перенесено в позачасовий простір. У містерії-буф С. Ярунського передано події повісті та зроблено синтез музики й відеоряду однойменного фільму (1967).

Засоби музичної виразності, використані для презентації образів за повістю Гоголя в різних жанрах досить схожі. У сюїті І. Алексійчук переважають дисонуючі мелодико-гармонічні комплекси. Із назв твору можемо зробити припущення, що повість Гоголя відтворена в послідовності першоджерела. Близькість у використанні дисонуючих засобів виразності виявляють музичні твори О. Родіна, С. Ярунського. Оскільки твір М. Вериківського представлений виключно арією Панночки, то мелодико-гармонічні побудови тут класико-романтичні. Опера-балет В. Губаренка є унікальним поєднанням жанрів і втілення образів: реалістичних – в оперних номерах, містично-фантастичних – балеті.

Література

1. Алексійчук І. Сюїта Вій для двох фортепіано: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MJzeH8BjalM&t=442s> (дата звернення: 10.04.2023).
2. Вериківський М. Арія Панночки з опери «Вій». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u51R2DIAVxI> (дата звернення: 10.04.2023).
3. Губаренко В. «Вій». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AZEnzb8PH5Q&t=96s>. (дата звернення: 10.04.2023).
4. Рецепт. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ, 2007. Т. 2 : М–Я. С. 319.
5. Родін О. Вій. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MxU2cpe3Maw> (дата звернення: 10.04.2023).
6. Чепалов О. Фома Брут, або Польоти уві сні та наяву. *День*. 26.06.2019.
7. Arnheim Rudolf. The development of perceptual terms. Uta Grundmann and Rudolf Arnheim. The intelligence of vision: an interview with Rudolf Arnheim. URL: https://www.cabinetmagazine.org/issues/2/grundmann_arnheim.php (дата звернення: 10.04.2023).

References

1. Alexiichuk, I. Suite Vii for two pianos. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=MJzeH8BjalM&t=442s> [in Ukrainian].
2. Verikivskyi, M. Pannochki's aria from the opera "Viy". Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=u51R2DIAVxI> [in Ukrainian].
3. Gubarenko, V. "Viy". Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=AZEnzb8PH5Q&t=96s> [in Ukrainian].
4. Reception. (2007). Literary encyclopedia: in 2 vol. / author-compiler Yu. I. Kovaliv. Kyiv, 2: M–Ya, 319 [in Ukrainian].
5. Rodin, O. Vii. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=MxU2cpe3Maw> [in Ukrainian].
6. Chepalov, O. (26.06.2019). Thomas Brutus, or Flights in dreams and waking life. Day [in Ukrainian].
7. Arnheim Rudolf. The development of perceptual terms. Uta Grundmann and Rudolf Arnheim. The intelligence of vision: an interview with Rudolf Arnheim. Retrieved from: https://www.cabinetmagazine.org/issues/2/grundmann_arnheim.php [in English].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 24.05.2023