

10. Конон В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века /Конон В. Дж. – М.: Музыка, 1994.
11. Конончук В. О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства. – Львівська держ. музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2006.
12. Матвійчук А. М. Історична еволюція поезики української пісні (кінець XIX – початок XX ст.): Автореф. дис... канд. іст. наук. – Київський національний ун-т культури та мистецтв. – К., 2006.
13. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: Автореф. дис. . . д-ра искусствоведения. – М.: Моск. гос. конс., 1991.

Mykola Mozgoviy

THE FACTORS OF THE DEVELOPMENT OF THE UKRAINIAN VARIETY MUSIC

The problem of the interaction of the folklore and modern directions of the development of the Ukrainian variety song is investigated in the article.

Key words: mass culture, mass music, folklore, style democracy, variety song, jazz music.

Оксана Гнатишин

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЕСТЕТИКИ ІВАНА ФРАНКА І МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ

Дослідження поетом і науковцем процесу художньої творчості, врахування при цьому активності реципієнта творів мистецтва, складність і особливості процесу сприймання. Роздуми І. Франка про природу мистецтва, особистість митця, двояку природу художнього твору, його зміст, композицію, ідейність, образність.

Ключові слова: естетика, реципієнт, зміст, композиція, ідейність, образи, творчість, художність.

До висвітлення доробку І. Франка у галузі психології, педагогіки, естетики зверталися чимало українських дослідників. Однак його погляди на теорію художньої творчості, методологічний підхід до розуміння процесу сприйняття творів мистецтва музикознавцями досі не досліджений. Це у контексті розкриття І. Франком закономірностей зв'язку між творчістю та її адресатом, висвітлення ним особливостей функціонування продукту творчості як важливої ланки художнього процесу мало велике значення для сучасного поетові життя і не втратило свого значення до сьогодні, і є *метою* пропонованого дослідження.

Однією з важливих особливостей сучасної української музичної науки є усвідомлення нею процесу творення наукових концепцій, серед яких як музично-психологічну вирізняємо концепцію рецептивної естетики – різновиду естетичної теорії, яка зосереджується на проблемі сприймання музичних творів, їх впливу на публіку. До сьогодні музикознавці вже неабияк долучилися до її розвитку, але усвідомлення неможливості обійтися в цій справі без врахування поглядів на цю проблему І. Франка визначає *актуальність* звернення до них, оскільки він першим з українських дослідників художньої творчості довів необхідність у процесі цієї художньої творчості враховувати активність реципієнта творів мистецтва, поставив питання про особливості сприймання, які у нього виникають, підходячи до висвітлення проблеми і як учений, і як творець. *Предметом* вивчення виступає взаємодія художнього (мистецького) твору зі слухачем, тобто «художній процес», котрий в останні роки набув права громадянства. Питання такого роду безпосередньо і найглибше розглядалися вчепним у його праці «Із секретів поетичної творчості» (більше про музику йдеться лише в одному розділі – третьому)¹, а також принагідно згадувалися у деяких інших статтях, присвячених літературі та

¹ Стаття під такою назвою вперше з'явилася у «Літературно-науковому Віснику» у 1898 р. (т. I, кн. I, с. 17-70)

мистецтву. Вони й становитимуть *об'єкт* пропонованого дослідження. Естетичне дослідження І. Франка, присвячене поетичній творчості, повинно увійти до наукового обігу музикознавців з огляду ще й на поетове переконання, що музика «первісно була в нерозривному зв'язку з поезією... і, мабуть, ніколи вповні не відділиться від неї» [6, 91].

Естетичні питання, розглянуті І. Франком, загалом були актуальні для мистецтва тих часів. Проте нові завдання, що постали перед естетикою на межі століть, диктували прагнення поета визначити найзагальніші закони поетичної (художньої) творчості в невідомому для його попередників і сучасників аспекті. Зауважимо, що, як спостерегли дослідники феноменології естетики І. Франка, «сам Франко не раз «переформатовував, переакцентував» свій «естетичний кодекс» [3, 224]. В результаті йому багато чого вдалося. Так, заперечуючи «всякі правила чи то диктовані давніше, чи такі, які можна б було продиктувати коли-небудь» [6, 114], що їх постулювали дедуктивна і догматична естетика, І. Франко відстоював повну свободу розвитку «штуки», виводячи мистецтво за суворі межі краси як мети. «Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право до штуки» [6, 118]. Звичайно, сама по собі теза не була новою для часів написання трактату, однак позиція письменника полягала не тільки в запереченні головного твердження старої естетики, а й «аксіоматичного принципу взагалі, на якому будувалась або могла будуватися система будь-яких естетичних диктатів» [1, 18].

І. Франко віддавав перевагу індуктивній естетиці, котра не диктує закони артистичному розвитку людства, а «докладно аналізує кожду поодинокую штуку» з метою «зрозуміти процес і виплоди артистичної творчості» [6, 118] з метою удосконалити саму творчість і «оживити» можливості осягнення її результатів («виплодів»).

Радянські дослідження проблем естетики в музиці розглядали такого роду мистецький процес переважно як систему «композитор — твір — виконавець — слухач». Сьогодні з урахуванням новіших поглядів ланцюг все частіше виглядає так: композитор + процес творчості (компонування) → твір → виконавець + процес творчості (трактування) → реципієнт + процес сприйняття (розуміння).

І. Франко не користувався поняттям «художній процес», проте вперше «пов'язав у цілісну систему виникнення, існування і функціонування твору мистецтва та сприймаючого цей твір реципієнта» [4, 8]. Він підкреслював, що лише при умові врахування органічного зв'язку між процесом творчості, талантом автора, твором і його сприйняттям можливо розглядати науку про мистецтво і літературу справді на науковій основі. Ця позиція І. Франка позначилася на його методі дослідження літературно-художньої творчості, застосованому ним до багатостороннього аналізу проблеми сприйняття творів мистецтва. Він довів необхідність врахування митцем логіки сприйняття його доробку реципієнтом, орієнтації творця на особливості цього сприйняття [4, 9].

Складність сприйняття художнього твору зумовлена, на думку І. Франка, специфічною особливістю кожного виду творчості, котра полягає у їх чіткому розподіленні за певними органами чуття. Відповідно певні «відділи штуки» (види мистецтва) користуються своїми відчуттями: музика – слухом, малярство – зором, література ж відтворює дійсність за допомогою слова. Тому «техніка одної штуки» зв'язана лише з одним «зміслом», коли тимчасом поезія, «дає можливість апелювати до всіх зміслів» [6, 108].

У роздумах про природу поезії І. Франко близько підійшов до найістотніших проблем творчого мислення, в рівній мірі актуальних і для науки, і для мистецтва. Йдеться про роль, яку відіграє підсвідомість у творчих процесах. Віддавна письменники, художники, композитори, а в останні роки й вчені дійшли висновку, що у творчому процесі крім логічного мислення діють і інші, непідлеглі безпосередньому контролю свідомості, компоненти, без яких неможливі різні способи відтворення дійсності. «Майже кождий чоловік має в собі величезне багатство ідей і почувань, хоча мало хто може і вміє користуватися ними. Бо все, що чоловік у своєму житті думав і читав, що ворушилось у його душі і розбуджувало його чуття, все те не пропадає, а робиться ... скритим набутком його ду-

ші» [6, 62]. Переведення цих скарбів (думок, вражень) із свідомого в несвідоме — необхідне явище для нормального функціонування психічної діяльності людини і є результатом великої праці самого поета.

І. Франко приходиться до *визначення митця* як особистості «окремого психічного типу» (основною прикметою котрого є «здібність час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо...») і до *визначення натхнення*, котре І. Франко називає «душевним зворушенням». «Тільки той поет годен зватися правдивим поетом, хто малюючи нам конкретні і яркі образи, рівночасно вміє торкати таємні струни нашої душі...», — писав він. І продовжував: «він [правдивий поет] має ключ до скарбниці наших найглибших зворушень, він розбуджує в нашій душі такі сили і такі пориви, що без нього, може, й довіку дрімали би на дні...» [7, 272]. Розібрати «за якими творами стоїть правдивий поетичний талант, правдиве «вітхнення», а де є холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм» — справа реципієнта. «Певна річ, зміст і композиція поетичного твору, його, так сказати, скелет в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сього нема, там і найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості» [6, 65].

І. Франко не випадково зупиняється на *змісті і композиції* твору, іншими словами — на тому, *що відбирає* митець із піднятих на поверхню матеріалів підсвідомості, *як розташовує* він їх у своєму задумі і «*яке враження* він викличе при їх допомозі в нашій душі» [6, 118]. Отже, він довів, що секрет поетичної творчості якраз і полягає в умінні митця поєднати власний творчий акт зі сприйняттям його результату (твору) реципієнтом у вигляді «моделі резонансу».

Від того як поет чи артист використовує і представить певні «речі, явища, ідеї» залежить передусім цілісність майбутнього твору, яка також народжується не стихійно, а в результаті суворого розрахунку, тобто при безпосередній участі мислення [1, 27]. Іншими словами, якщо композиція і зміст твору — діло розуму, тобто цілковито належить верхній свідомості, то ідеї, асоціації, фантастичні образи в творі ґрунтуються на утаєних функціях нижньої свідомості. Так І. Франко підводить до одного з найважливіших своїх висновків про «повну гармонію... еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування» [6, 65]. Рівень талановитості поета, художника (митця) прямо залежить від затраченої ним роботи по збиранню досвіду. Щоправда, при цьому І. Франко ставить поезію на вищий щабель «нашого душевного інструменту», ніж музику, бо тільки у ній, на його думку, «чуття» межує з думкою і «не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці» [6, 86].

Як видно, досліджуючи процес творчості, І. Франко виходив із *двоєї природи* літературного, мистецького твору: *як відображення* митцем дійсності і *як об'єкт пізнання* для читача, слухача. При цьому він зазначав, що сприйняття художнього твору не можна отожднювати з перцепцією дійсності, бо твір мистецтва, на відміну від безпосереднього контакту людини з навколишнім світом, відтворює цю дійсність, як згадувалося, за допомогою певних органів чуття. Незаперечним є факт, що зображена у творі мистецтва дійсність неминуче викликає потребу порівняти зображене з його «прототипом» у самій дійсності, що породжує цікавість до *засобів*, якими користується митець.

І. Франко також дійшов висновку, що ідеї, які несуть художні твори, стають доступними і зрозумілими, а також дієвими лише тоді, коли між митцем і слухачем відбувається своєрідний *діалог*, зрозуміло, на глибинному рівні — відчуття, сприймання і, врешті, розуміння. І хоча поет не розвиває тему діалогічності в сенсі словесного комунікату, однак його міркування слід розглядати в контексті лінгво-психологічної теорії О. Потебні, основні постулати котрої той виклав ще за понад 35 років до І. Франка в праці «Мысль и язык» (1862). Як вважав О. Потебня, мистецтво є мова художника, і тому говорити — означає не передавати свою думку другому, а лише розбуджувати в другій людині її власну думку, тобто зв'язувати своє індивідуальне мислення із загальним мисленням народу. Той, що слухає, може значно краще від того, хто говорить, розуміти, що приховано за словом, і читач може краще від самого поета досягати ідею його твору [5, 153].

Загалом І. Франко надавав великого значення *ідейності* поетичного твору. Так, аналізуючи «писання» Лесі Українки, головною умовою ідейності він вважав наявність у основі поетичного

твору певного «образу, факту, враження, чуття автора», котрі він «по змозі» викликає «в такій самій формі, в такій самій силі, в такім самім колориті в душі читача» [7, 272], виключивши все випадкове і виявивши все типове. Цього найкраще досягається завдяки такій поетичній техніці, яка являє собою «комбінації конкретних образів», але так упорядковані, «щоб вони, мов знехотя, торкали найтайніші струни нашої душі...» [7, 272].

І. Франко стверджував, що «спосіб, як в'яжуться одні з одними ідеї, репродуковані в певнім поетичнім творі, надає тому творові головну часть його колориту. От тим-то досвід над асоціацією ідей у поета може нам докинути дуже важний причинок до його характеристики» [6, 65]. На думку І. Франка, «чим ясніше і докладніше репродукуються ідеї в людській душі, тим ясніше мислення...» [1, 65]. Таким чином, поняття ідейності він поєднував з органічністю внутрішньої структури твору і органічністю духовного життя самого митця. Ідейність, говорив дослідник, не можна «вложити до твору», вона є «впливом такого, а не іншого способу думання, бачення і почування автора, впливом і маніфестацією його душі, образом його індивідуальності» [7, 273]¹.

Отже, збудження словесним матеріалом художнього твору живих *образів* залежить як від письменника, так і від читача. Так і в музиці. Освоєння читачем (слухачем) художнього твору, зокрема музичного, залежить від його вміння, здатності переробляти враження, розкодовувати художні образи, котрі в музиці закодовані певними знаками, символами. Вони [образи] викликають у душі читача, як каже І. Франко, тривалі вібрації, потік власних асоціативних уявлень. Поет (композитор), сколихнувши їх, використовує спорідненість свого і чужого переживання, вводить у свідомість читача (слухача) зерно його ж життєвого досвіду. Інакше кажучи, справжній поет (митець) «має ключ до скарбниці наших найглибших зворушень» [7, 272]. Власне здатність викликати при цьому активність розумової діяльності читача, слухача І. Франко вважав критерієм талановитости мистецького твору. Таким чином він розглядав твір мистецтва не тільки як джерело інформації, приемних (не-) відчуттів тощо, а й як збудник активності мислення реципієнта, «як фактор мобілізації інформаційного потенціалу сприймаючого» [4, 12].

І. Франко приходив також до думки й про особливу психологічну (поряд з естетичною) *функцію слова* у процесі відтворення певного життєвого враження і в процесі його розуміння.

Поетичне слово І. Франко визначає як *сигнал*, що викликає «в нашій душі враження в обсягу всіх змислів» [6, 95]. Уже за самою своєю природою – це переважно *звуковий* сигнал, а тому, яких би відчуттів він не стосувався, він вносить у них деякий додатковий акустичний елемент, що служить додатковим імпульсом для виникнення слухових асоціацій. Однак у тлумаченні естетичної природи слова І. Франко виходив, насамперед, з його *значення* і негативно ставився до будь-яких спроб ігнорувати це значення. Будувати поетичний образ на основі тільки музичних елементів слова – означало б, на його думку, добиватися чисто *зовнішніх* версифікаційних ефектів ціною втрати *пластики* і *змістовності* цілого.

Крізь усі міркування Франка про поетичну творчість проходить думка про *цілісність художнього образу*; він виникає з одного душевного поруху, і його не можна звести до звичайної суми окремих частин і часток, з яких він складається. Водночас не вивчивши ці частини і частки, ми не зможемо пізнати внутрішні секрети цілісного поетичного утворення, структури твору. Важливо, що «нагромадження якихось нібито естетичних образів», як і «комбінація гучних слів» «тільки тоді творять дійсну красу, коли є частями вищої цілості – духовної краси, ідейної гармонії».

Виявляючи різницю між поезією і музикою, І. Франко розрізняв дві групи музичних творів, спорідненість котрих з поезією неоднакова. Найприроднішою функцією музики є змальовування нею «тільки конкретних звукових явищ (шуму бурі, свисту вітру, реву води, голосів звірів)». Друга функція музики, до того ж «безмірно старша від першої – символічна музика, музика людського чуття і людських настроїв. Ця група музичних творів набагато ближча до поезії, однак для неї, за І. Франком, недоступним «*є ціле царство думок і рефлексії, абстрактів, крайобразів, руху і діланя...*» [курсив наш. – О. Г.] [6, 90]. Тут спостерігаємо деяку нечіткість у висловлюванні автора.

¹ У зв'язку з цим варто згадати хоча б відчутий галичанами і відзначений І. Франком у 1903 р. «якийсь інший, новий і свіжий... дух...» Лисенкової музики [8, 84].

По-перше: попередньо і дещо пізніше у тій же праці він визнає музику (поряд з поезією) «ще одною артистичною діяльністю людського духу» [6, 85], тобто не тільки надає їй виразних ознак духовності (поряд із звукообразальністю лише «*претензією*» на «внутрішню боротьбу різних сил нашої душі» [6, 95]), а й природним *виявом* душевної роботи. Тим більше, що «побудження крові до живішого або повільнішого бігу», «легка дрож» або те, що у нас «пробігають мурашки за плечима» під час слухання музики, на нашу думку, заперечують Франкову тезу про *неможливість* музики *торкнутися* «спеціально *ніякої духової струни*» [6, 90]. Сумнівним видається й таке сприйняття музики, коли б насправді під час її звучання «вищі духові сили звичайно спочивали» [6, 90]. Тим більше, що музика, як пише сам І. Франко, викликає «в нашій душі такі ефекти, яких не може викликати говорене слово» [6, 90].

По-друге. Така ж неоднозначність помітна й у Франковому твердженні про «недоступність» для музики «царства думок». Чи мав при цьому поет на увазі неможливість змальовувати у музичному творі конкретні думки, чи може відстоював відсутність думки (мислення) у процесі його створення або сприйняття – до кінця незрозуміло. Однак уважний аналіз його часто нечітких висловлювань у названому трактаті дозволяє схилитися на користь першого, бо І. Франко, якщо розглядати окремо суто музичний твір (без його ототожнення з поетичним у контексті загальнохудожнього) крізь призму мелодії як «певного *симетричного згрупування* музикальних фраз, котре вже само собою, своїм *пов'язанням тонів* викликає в нашій душі напруження, зацікавлення...» [6, 91], явно передбачає участь конкретного цілеспрямованого *думання* про ті ж «симетричні згрупування», «пов'язання тонів» як у творця музики (композитора), так і у слухача, не кажучи вже про їх виконавця (інтерпретатора). Тому, зважаючи на безумовну присутність інтелектуального начала у кожному творі мистецтва з одного боку та неможливості існування чуттєвої сфери поза раціональною з іншого, слід усвідомлювати *різницю* між інтелектуальним навантаженням, що його отримуємо від філософського твору і музичної композиції.

Для музикознавців особливо важливим є переконання І. Франка в тому, що музика може досягти своєї мети при двох умовах: «не виходячи з границь артизму», і «не роблячися клоунською еквілібристикою» [6, 91]. Маємо на увазі, що мистецтво треба вивчати як цілісну систему. Саме І. Франко «проклав перші стежки до вироблення системно-типологічного методу мистецтвознавчого дослідження» [3, 17]. При тому «завжди прагнув виявити насамперед внутрішню структуру того чи того виду мистецтва, його природу, взаємодію з різними суспільними явищами, а вже тоді аналізувати твір чи твори...» [3, 17].

Підсумовуючи, слід визнати, що філологічний трактат «Із секретів поетичної творчості» – свідчення напружених пошуків автора у царині художньої творчості. І хоча праця виявилася незакінченою, все ж явила майбутнім дослідникам, зокрема музикознавцям, чимало різного роду питань і проблем¹, деякі з них сьогодні вже успішно досліджені науковцями. Інші – поки що в процесі вивчення, а є й такі, котрі свідчать про неможливість охоплення «безмежності штуки» і «незглибиме творче ремесло», про які говорив І. Франко у своїй поезії «*Semper tiro*».

ЛІТЕРАТУРА

1. Адельгейм С. Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості // Іван Франко. Із секретів поетичної творчості. – К.: Рад. письменник, 1969. – С. 3–62.
2. Грінченко М. Історія української музики. – К., 1922.

¹ Окремі з них вперше у науковому музикознавстві заакцентував М. Грінченко (Історія української музики. – К., 1922), котрий – стосовно питання про природу мистецтва – продовжив Франкову тезу, вважаючи, що початок мистецтва треба вбачати у перетворенні митцем «форм його внутрішнього життя в конкретну форму твору чи то науки, чи то штуки, зматеріалізувати, зконкретизувати свій внутрішній, поки що нікому невідомий світ» [2, 9]. У цьому ж контексті музикознавець розглядає й саму історію музики, котра, на його думку, є еволюцією її форм, тобто «не лише зовнішньою оболочкою твору», а самим твором, «в якому живе душа художника, його творча думка, для котрої він знайшов відповідне реальне виявлення» [2, 27].

3. Гром'як Р. Феноменологія естетики Івана Франка // Записки НТШ. – Львів, 2005. – Том 250: Праці Філологічної секції. – С. 224–240.
4. Кубланов Б. Г., О. І. Франко. Іван Франко про проблему сприймання творів мистецтва // Українське літературознавство. Випуск 40. Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1983. – С. 7–14.
5. Потебня А. Мысль и язык. 3-е изд. – Харьков, 1913.
6. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Іван Франко. Збір. тв. у 50-ти тт. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 45–119.
7. Франко І. Леся Українка // Іван Франко. Збір. тв. у 50-ти тт. Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 254–274.
8. Франко І. Лисенкове свято в Австрії // Іван Франко про музику / Упор. Т. Коноварт. – Львів, 2006. – С. 81–86.

Oksana Hnatyshyn

PHENOMENOLOGY OF AESTHETICS BY I. FRANKO AND MUSIC CREFTIVE WORK

The investigation by poetry Ivan Franko of the process of artistic creative work, the activity of a recipient of works of art, the complexity and peculiarities of their perception are considered. His thoughts on the nature of art, the personality of an artist, the dual nature of a work of art, its content, composition, ideological content and imagery are analyzed.

Key words: aesthetics, recipient, contents, composition, ideological content, images, creative work.

Петро Довгань

ТИПОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СЮЇТИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються шляхи оновлення камерно-інструментальної сюїти в практиці українських композиторів ХХ століття, типологізується спектр індивідуально-авторських моделей інтерпретації жанру, обґрунтовуються декілька критеріїв їх диференціації.

Ключові слова: жанр, стиль, типологія, національна традиція, фольклоризм.

Актуальність дослідження жанрового феномену камерно-інструментальної сюїти у контексті інноваційних пошуків українських композиторів ХХ століття визначається низкою історико-культурологічних, естетико-філософських та мистецьких чинників. Інструментальна сюїта – один з найдавніших циклічних жанрів, перші зразки якого сформувалися у ренесансну добу. Пройшовши достатньо тривалий еволюційний шлях, у XVIII-XIX століттях, поруч з циклічною симфонією, сюїта очолила провідні вектори розвитку європейської інструментальної традиції. У ХХ столітті симфонічний варіант досліджуваного жанру опинився на маргінесі, натомість камерно-інструментальний варіант вступив у фазу піднесення і розбудови. Деякі аспекти цього процесу досліджуються в дисертаціях М. П. Калашник «Інтерпретація жанрів сюїти і партити у творчій практиці ХХ ст. (на прикладі фортепіанних циклів українських композиторів)» (К., 1991), О. М. Берегової «Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя» (Київ, 2000); О. В. Фрайт «Особливості втілення програмності в українській фортепіанній музиці» (К., 2000); Н. О. Дикої «Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.)» (К., 2001); І. Г. Тукової «Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.» (К., 2002); І. І. Польської «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти» (К., 2003). Однак брак системних досліджень новітніх здобутків сучасних українських композиторів саме в ділянці оригінальних принципів сюїтної циклізації крізь багатогранний спектр індивідуально-авторських стильових рішень викликав необхідність часткового заповнення цієї наукової прогалини.