

Лаконізм і переконливість знайдених Л. Дичко прийомів, сполучення “духовної економії” зі стилістичною винахідливістю і глибиною проникнення в кожний з емоційних станів надають музиці “Урочистої Літургії” нових фідеїстичних функцій і дозволяють розглядати її музичну семантику як наближену до храмового призначення жанру, прямим вираженням літургійної символіки.

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – С.-Пб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
2. Аверинцев С. Символ / С. Аверинцев // Софія–Логос : словник. – К. : Дух і Літера, 1999. – 464 с.
3. Кирилук А. Универсали культуры и семиотика дискурса. Миф / А. Кирилук. – Одесса : Изд. дом “Рось”, 1996. – 144 с.
4. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. ... доктора искусствоведения / А. Самойленко. – Одесса, 2003. – 437 с.
5. Флоренский П. Иконостас / П. Флоренский // Христианство и культура. – М. : Аст, 2001. – С. 521–627.
6. Шабага А. Ноосфера / А. Шабага // Культурология XX век : словарь. – С.-Пб. : Университетская книга, 1997. – С. 317–320.

Стаття посвящена вопросам литургической символики в творчестве Л. Дичко. Явление литургической культуры рассматривается в связи с явлениями ноосферы, канона в историческом жанровом, текстологическом и стилевом контекстах.

Ключевые слова: символ, литургия, литургическая символика, ноосфера, канон, традиция.

The article is dedicated to the issues of the liturgical symbolism in works of L. Dychko. The concept of the liturgical culture is of noosphere, in the scope of historical, genre, textual and interpretation of the canon.

Key words: symbol, liturgy, liturgical symbols, noosphere, canon, tradition.

УДК 7.071 (477):78.07

ББК 85.310.2

Роксолана Гавалюк

КОНВЕРГЕНЦІЯ ВІЗУАЛЬНОГО ТА МУЗИЧНОГО ПЕРВНІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО)

Статтю присвячено комплексному аналізу, систематизації та класифікації закономірностей втілення візуального ряду засобами музичного мистецтва в доробку Лесі Дичко з позицій психологічної структури індивідуального творчого процесу. Виявлено передумови та причини мотивації відтворення композиторкою візуальних образів музично-мистецькими засобами, класифіковано жанрово-видову систему візуальних мистецтв, що інспірує музичну творчість Лесі Дичко та моделі її проєкції на музичну творчість. Здійснено порівняння графічних, живописних технік і засобів народного малярства й ужиткового мистецтва з відповідними їм виразовими засобами музики в доробку Лесі Дичко.

Ключові слова: візуальні мистецтва, творчий психотип, синопсія.

Візуальні мистецтва в музиці послідовно фігурують від середини XIX століття, оскільки саме історичний стиль романтизму серед характерних ознак мав синтез і взаємопроникнення мистецтв, відображення засобами одного виду мистецтва питомих властивостей іншого.

Музика часто ставала своєрідною призою зору, крізь яку сприймалося все навколишнє. Музика тлумачилася ранніми романтиками як таємна мова природи, як потаємна суть мистецтва, релігії, любові, мови. Отже, вона перестала бути тільки музикою, але розчинилася у філософських системах, естетиці, літературі і живопису.

Звідси – театралізація симфонії, оркестральне трактування фортепіано, розширення сфери програмності до розгорненої літературної та візуальної, поява жанрів симфонічної картини, картинки для оркестру, етюда-картини, а згодом жанрово-програмних визначень “Естампи”, “Пастелі”, “Пейзажі”, “Портрети” тощо. В історії музичного мистецтва добре відомі приклади композицій, навіяних образотворчим мистецтвом і пластикою. Серед них симфонічна поема

“Битва гунів” і значний перелік творів з фортепіанного циклу “Роки мандрівок” Ф.Ліста, “Картинки з виставки” М.Мусоргського, опера й одноіменна симфонія П.Гіндеміта “Художник Матіс”, цикл симфонічних поем “Tondichtungen” М.Регера, “Острів мертвих” С.Рахманінова, ряд фортепіанних композицій К.Дебюссі.

Мислення візуальними та кольоровими категоріями було притаманне творчості М.Римського-Корсакова, О.Скрябіна, Б.Асаф'єва, К.Чюрльоніса, А.Шенберга, В.Кандінського, М.Рославця.

Серед українських мистців сучасності в цьому аспекті перш за все звертає на себе увагу творчість Лесі Дичко, оскільки взаємозв'язок її музичного доробку з візуальними мистецтвами реалізується особливо багатопланово й на різних рівнях опосередкування. Живописність, візуальні алюзії, аналогії музичних засобів композиторки з категоріями образотворчих, пластичних мистецтв та архітектури неодноразово акцентувалися численними дослідниками в контексті іншої проблематики: вияву композиторської індивідуальності (І.Драч), художньо-світоглядної традиції (М.Севринова), методів осмислення фольклорного первня (Любов Серганюк [14], Богдан Сюта, Єлизавета Дзюпина), специфіки програмності (О.Фрайт), пейзажності (Олена Ущадівська), пленеру в музиці (Інна Довжинець [2]), театралізації хорових композицій (Ю.Мостова) та ін. Однак принагідно заакцентовані закономірності втілення візуального ряду засобами музичного мистецтва в доробку композиторки не отримали комплексного аналізу, систематизації та класифікації з позицій психологічної структури індивідуального творчого процесу, що є метою нашого дослідження. У його контексті вирішуються завдання:

- виявити передумови та причини мотивації відтворення композиторкою візуальних образів музично-мистецькими засобами;
- класифікувати жанрово-видову систему візуальних мистецтв, що інспірує музичну творчість Лесі Дичко та моделі її проєкції на музичну творчість;
- виявити аналогії музичних композицій до жанрів образотворчого й ужиткового мистецтва, архітектури та пластики в їх фольклорних та професійних формах;
- здійснити порівняння графічних, живописних технік та засобів народного малярства й ужиткового мистецтва з відповідними їм виразовими засобами музики в доробку Лесі Дичко.

Насамперед при аналізі рис творчого психотипу авторки звертає на себе увагу синопсія – тісна взаємозумовленість візуального та музичного рядів у сприйнятті й осмисленні, що опирається на потужну ерудицію та розвинену інтелектуальну систему й моделюється за участю притаманної композиторці багатой уяви, фантазії та емоційності. З висловлювань Лесі Дичко в інтерв'ю: “Будинки відразу уявляю в певній музичній формі. А будь-який музичний образ, навпаки, – у вигляді кольорового архітектурного зображення” [6]. Серед рис власного композиторського стилю сама Леся Дичко виділила “...бачення музичних образів у колірному й архітектурному переосмисленні, а саме: всі свої твори та опуси інших композиторів бачу в колірному різнобарв'ї і як архітектурний макет” [7, с.6]. Доречним тут могло б бути порівняння з творчістю В.Кандінського, у доробку якого фігурували “імпресії” (інспіровані прямими враженнями від зовнішньої природи), “імпровізації” (несвідоме вираження процесів внутрішнього світу) і “композиції” як цілі стрункі світи-системи. Другим важливим аспектом творчої мотивації є актуальність розробки названого образно-виразового пласта в доробку композиторів 1960–1970-х років (М.Скорика, Б.Фільц, Г.Саська та ін.), якій притаманна інтелектуалізація трактування програмного начала з переважанням у ній символічно-картинного та театральнорекоративного контексту (за О.Фрайт). Вагомою причиною значимості окресленого напряму творчості стала освіта та педагогічна діяльність композиторки, яка опанувала мистецтвознавство під проводом Л.Міляєвої, П.Говді, Ю.Асєєва, О.Тищенко, П.Білецького, сама викладала курс історії музики в Київському художньому інституті (1972–1994) (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури).

При розгляді доробку композиторки очевидна питома притаманна їй творчості картинність, яку О.Єндуткіна в працях, присвячених проблемі музичної картини та картинності в музиці, визначала, як “... ознака особливого роду музики, що належить до розряду зображальної, тобто тієї, змістом творів котрої є втілення за допомогою звуків конкретних предметних образів” [3, с.151].

Образність зображуваних категорій зумовлюють значимість аналогії до технічних прийомів візуальних мистецтв: рисунка, під яким у живописі мається на увазі контур живописного

втілення, і тональність кольорової гами, що уособлюється через контур мелодії, гармонічний колорит і градація напруженості, графічності, яка в музиці втілюється через лапідарність пластів, інтервальні дублювання енергійних мелодичних ліній, лаконізм фактурної організації, жорсткість і спрощеність тембральної палітри, насиченість та інтенсивність, просторовість, перспективу, динаміку розвитку. Так, наприклад, оперування технічними засобами насиченості від прозорих до максимально концентрованих тонів проектується на гармонічно-тембральний колорит “Фресок за картинами Катерини Білокур”, що необхідно, виходячи з прагнення створити психологічний портрет художниці через характеристику багатства палітри її барв.

Цілком іншими є завдання насиченості та колориту у вокальному циклі “Пастелі” на слова П. Тичини, де чотири поезії, що наділені символікою етапів добового циклу (ранок, день, вечір, ніч), характеризуються відповідними тембральними, регістровими, динамічними, темповими та фактурними засобами. На макрорівні цим засобом композиторка послуговується для досягнення ефекту внутрішньої напруги та розвитку емоційного образу сприйняття сходу сонця в № 1 “Біг зайчик”.

Графічність, притаманна “Капрічос” із циклу “Алькасар... Дзвони Арагону”, виражається через токатність викладу й ударність трактування фортепіанного тембру, ті ж засоби, доповнені масивністю та унісонністю присутні в четвертій варіації “Писанок”.

На особливу увагу в музичному переосмисленні Лесі Дичко заслуговує ритмічність, яка в графіці фігурує як повторність форм і ліній, у живописі – як чергування кольорових плям. Натомість у музичному мистецтві вона постає на мікро- та макрорівнях як метрична пульсація, точне чи варіантне чергування ритмоінтонаційних формул, структурних побудов форми, наявність смислових акцентів і періодичності інтонаційного та гармонічного рельєфу). Ритмічність окремих елементів – украй важливий чинник у композиціях, пов’язаних з орнаментальністю, притаманною засобам художньо-декоративного розпису чи ткацтва (як, наприклад, варіаційний цикл “Писанки”, Партита для флейти соло чи п’єса “Килимок”), де повторність схематичних символічних багатозначних елементів набуває рівня архітекtonіки, драматургії та семантики.

Ритмічність повторності є складовою засобів орнаментальності в її образотворчому, а не музично-мелізматичному ключі. Дослідник еволюції українських розписів О.Найден стверджує: “Відбиття традиційним народним мистецтвом основних закономірностей буття людини здійснювалося шляхом варіативного відтворення традиційних умовних форм як життєвих реалій, і водночас як певних моделей світобудови ... Саме такі властивості народного мистецтва, як орнаментальна (геометрична і рослинна) умовність, симетрія і ритмічна повторюваність форм, лінійно-силуетний характер зображення належать до найбільш загальних і усталених критеріїв традиції” [8, с.29].

Однак особливо цікавими постають чинники ритмічності на композиційному рівні, за допомогою оперування якими символічно витворюється форма: симетрія, коло, спіраль, еліпс, сфера та ін. Так, у варіаційному циклі “Писанки” засоби симетрії втілюються на рівні дзеркального співвіднесення тексту 3-ї та 5-ї варіацій у протилежних інтенсивностях динаміки (f-pp), інтонаційно-фактурної спорідненості обрамлення – теми й коди з притаманною їм орнаментальністю стилізованого в гуцульському стилі матеріалу. Статика, низький регістр, двоголосся контрастно мелодичного викладу зумовлюють візуалізацію форми як неправильного еліпса. Натомість рельєфність варіантно повторюваного ритмоінтонаційного комплексу з поступовим дробленням моделює форму спіралі.

Візуалізація форми, що набуває драматургічного та семантично-символьного рівня, розглядається Л.Серганюк на прикладі аналізу архітекtonіки композиції хорової акапельної опери “Золотослов”: «Специфічний розвиток початкових мотивів та ситуацій, що відбувається за законами варіантного повторення і укрупнення[і], у поєднанні з прийомами розширення образно-просторових кіл, створюють ознаки композиції сферичного типу. Виразною ілюстрацією цього є використання різних варіантів “центру” сюжетно-ситуативного, зміна котрих створює ефект постійної напруги. Внаслідок цього сюжетне розгортання викликає аналогії зі спіраллю, а розвиток вихідної теми позначений процесуальністю. Завдяки цьому композиторка досягає значного результату: концентричні образно-просторові кола замкнуті, але місце “суми” подій набуло містеріального значення – “весь світ”» [14, с.132].

Наступним рівнем відтворення візуальних мистецтв музичними засобами в доробку Лесі Дичко є жанрова семантика образотворчого рівня. Досить широкою є жанрова система аналогій видів образотворчого мистецтва: живопис (П'ять фантазій за картинами російських художників для хору й симфонічного оркестру, "Лісові далі" для мішаного хору, численні цикли "Фресок", П'ять прелюдій у стилі "шань-шуй" на вірші японських поетів для жіночого хору, вокальний цикл "Пейзажі" для сопрано й камерного оркестру), графіка (№ 5 із циклу фресок для фортепіано "Алькасар... Дзвони Арагону" у 6-ти частинах: Presto. Франсіско Гойя. Серія "Капрічос" (танець), камерно-вокальний цикл "Пастелі" на слова П.Тичини для мецо-сопрано та фортепіано), народне примітивне малярство (балет "Катерина Білокур" та одноіменний цикл фресок, "Різдвяне дійство", інспіроване народним іконописом на склі), декоративно-ужиткове мистецтво, художній декоративний розпис (поліфонічні варіації для фортепіано "Писанки"), ткацтво (оркестрова п'єса "Килимок").

У цьому переліку наймасштабніше представлений музичний вид трансформації фрески: "Карпатські фрески" для органа (1985), "Закарпатські фрески" для органа (1986), "Фрески за картинами Катерини Білокур" у 2-х зошитах для скрипки й органа (1986), "Іспанські фрески" для хору та ударних (1996–2000); "Іспанські фрески" – хоровий концерт для хору та перкусії (1996, однойменна сценічна версія для мішаного хору, гітари та перкусії, 1999), "Французькі фрески", хоровий концерт (1995, однойменна сценічна версія – балет для читця, мішаного хору, органа, духових і перкусії, 2001–2002), "Швейцарські фрески", концерт на духовні вірші (німецькою, французькою, італійською та ретороманською мовами) у 6-ти частинах для мецо-сопрано, дитячого й мішаного хорів, органа, читця та перкусії.

Виняткова множинність версій виконавських складів, численні переосмислення та редакції вказують на те, що для авторки вагомим є не стільки потенціал картинності названої техніки образотворчого мистецтва, скільки сутнісні ознаки існуючих взірців: масштабність, глибина ідеї, високий рівень узагальнення, поліхромність у статиці, драматургічна багаторівневність. Звідси домінанта хорового начала – утілення людської спільноти та виразно акцентоване діяльно-ритмічне спрямування інструментального складу, нерідко зведене до кількох інструментів. Згідно з твердженням авторки, свої музичні фрески (особливо це стосується останніх опусів) вона розглядає в наближенні до живописно-архітектурних форм, де чільне місце належить лінії та кольору.

З огляду на специфіку синопсії індивідуального творчого психотипу композиторки, відтворення в музиці архітектурних творів мистецтва має виокремлену знаковість. Аналізуючи взаємозв'язок і символіку міжвидових зв'язків мистецтв, їх дослідник В.Ольшевський стверджує: "Якщо архітектоніку музичного твору порівняти з архітектурними конструкціями, то музика – це звукова архітектура. Але в русі, у динаміці, у процесі формотворення. Архітектурна тривимірність плюс рух добре виявляють взаємозв'язки та взаємозумовленість елементів образності трьох сфер – Духа, Душі та Тіла" [9, с.22]. Образність цього плану присутня у фортепіанному циклі "Замки Луари" і, частково, у циклі "Алькасар... Дзвони Арагону" та їх подальших трансформаціях в "Іспанські" і "Французькі фрески" для різних виконавських складів.

Окремого аналізу потребує багатозначна образна символіка, що має "ключі" до розшифрування своєї системи не лише в музичному ряді, але й в інших видах мистецтва, синтезованих у цьому творі. Так, наприклад, В.Щур акцентує увагу на зазначеному аспекті у "Фресках за картинами К.Білокур": "Цьому варіаційно-поліфонічному твору притаманна багатозначність композиції, семантичних ознак, символів, пов'язаних із Космосом, Сонцем, Квіткою, що посідає важливе місце як у рідному природному середовищі, так і в творчості героїні – самобутньої художниці й непересічної особистості. Формою другого плану тут виступає рондальність, що теж набуває символічного значення, стає символом кола, пов'язаного з річним циклом (починається твір з веснянок, а закінчується ритмами шедрівок). Програмність твору (як створеного спочатку балету, так і інструментальної версії) має узагальнений характер і втілює "співставлення двох начал: загального і конкретного, або Всесвіту і Людини, макрокосмосу і мікркосмосу".

Таким чином, художній сенс "Фресок" полягає в трактуванні індивідуального стилю художника через музичне мистецтво. Глибина й актуальність ідеї викликали множинність переосмислень: одноактний балет за мотивами творчості художниці "Катерина Білокур, або

Натхнення” (1983), “Фрески за картинами Катерини Білокур” у 2-х зошитах для скрипки й органа (1986) і Сюїта № 1 з балету “Катерина Білокур” для великого симфонічного оркестру (2002). Подібне завдання переслідується й у № 5 з “Алькасар... Дзвони Арагону”, де композиторка прагне розкрити образ іспанського мистця Ф.Гойї через цикл гравюр національно-філософського змісту.

Однак іще на більш високий рівень мистецького узагальнення виводять спроби через візуальні мистецтва музичними засобами осмислити принципово відмінний за ментальністю, світоглядною системою історичний стиль чи іншої культури.

До цього переліку віднесемо “Іспанські”, “Швейцарські”, “Французькі фрески”, ораторію “Індія–Лакшмі” на тексти індійських поетів для солістів, хору, симфонічного оркестру (1989), хоровий твір “П’ять прелюдій у стилі «шань-шуй»” на слова японських поетів для жіночого хору а cappella (1989), хоровий твір “Диптих” на тексти Охара Токо та Басьо для мішаного хору а cappella (1972). Національний, стильовий колорити демонструються на рівні семантики, символічної системи знаків, через яку формується авторська концепція власного їх сприйняття в культурологічному концепті. Так, композиторка стверджує: “...я враховую традиції минулого. Наприклад, при написанні твору із чіткою установкою на певний стиль (зокрема, бароково-віртуозний формат партесного концерту) маю на увазі його знакові формули” [6].

Натомість у циклі “Алькасар... Дзвони Арагону” як символи національної історії і культури з різних регіонів країни фігурують романський замок Торрелобатон XV століття, ренесансні дзвіниці Ла Хіральда із Севільї (колишній мінарет із золотистими кахлями й обертовою фігурою ангела на вершині) і Дзеркальна вежа в Утево, а також графічний цикл Ф.Гойї, що належить скоріше до унікальних ніж типових проявів його мистецького стилю. Друга п’єса супроводжується посвятою її Величності Королеві Іспанії Софії, а інтонаційно єднальним чинником слугують дзвоніві інтонації, що символізують музичний портрет палацу Алькасар X століття. Таким чином створюється філософськи узагальнений образ іншої нації через її менталітет, історію та культуру в їх поліхромному контексті.

Універсалізм мистецьких та історичних реалій виводить авторку на рівень наднаціональної культурологічної концепції: “Стародавні українські ритуали й звичаї я переосмислюю через аграрно-архаїчні старовинні обряди, через єгипетські й грецькі містерії, прадавню трипільську культуру. Для того, щоб мати уявлення про те, яка була трипільська культура, я повинна мати уявлення про шумерську, вавилонську, сирійську культури, тому що всі мною перераховані цивілізації й народності існували в синхронічний історичний період. Вивчаючи історію, культуру й мистецтво цих цивілізацій, я роблю проєкції на українську культуру, тим самим підкреслюючи її індивідуальність. Вивчення культур різних країн дає можливість краще зрозуміти свою національну культуру” [7, с.6].

Підсумовуючи перелік аспектів конвергенції музичного та візуальних мистецтв у творчому доробку Лесі Дичко, приходимо до висновків, що неповторність та оригінальність авторської позиції зумовлені єдністю суспільно-культурної ситуації, у якій формувались основи її мистецької позиції, освіти та власної педагогічної діяльності й та природна схильність до конкретних форм синопсії. Композиторка широко застосовує жанрові моделі візуальних мистецтв та їх технічно-виразові засоби, трансформовані через виразову систему музичного мистецтва, завдяки чому досягає цікавих, оригінальних творчих результатів на рівні філософського узагальнення історично-стильових, інонаціональних, архаїчно-обрядових, індивідуально-образних систем, які стають засобом самопізнання і національного самоусвідомлення.

1. Ахмадуліна Б. Психологічний вплив кольору на людину / Б. Ахмадуліна. – Режим доступу : http://koloristika.info/t_pvk.php.
2. Довжинець І. Г. Відтворення плернерних ефектів у фортепіанній музиці : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Довжинець Інна Георгіївна. – Одеса, 2006. – 191 с.
3. Ендуткіна О. Ф. Жанр музикальної картини в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 // Ендуткіна Ольга Федоровна. – Новосибирск, 2004. – 181 с.
4. Костюк Н. До проблеми жанрової типології сучасної духовно-музичної творчості / Н. Костюк // Матеріали до Українського музикознавства. – К., 2003. – С. 48–54.

5. Костюк Н. “Фрески” за мотивами іспанського мистецтва: міжвидові паралелі та алюзії / Н. Костюк // Леся Дичко: грані творчості : зб. статей. – Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К. : НМАУ, 2002. – Вип. 19. – Кн. 3. – С. 121–127.
6. Луніна Г. Архітектура музики Лесі Дичко / Ганна Луніна // Культура і життя. – 2009. – № 43. – 1–8 листопада.
7. Луніна Г. Магнетизм червоної калини... / Ганна Луніна // Українська музична газета. – 2009. – № 3 (73). – Липень–вересень. – С. 6.
8. Найден О. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція / О. Найден. – К. : Наукова думка, 1989. – 162 с.
9. Ольшевський В. Ключ до слухання музики. Досвід зору. Графічні зображення в музиці / Володимир Ольшевський // Опис досвіду вчителя музичного мистецтва Ольшевського В. І. – Львів : ЛОППО, 2010. – 42 с.
10. Панькевич Ю. Проблеми інтерпретації творів сучасних українських композиторів в контексті європейського виконавства / Юлія Панькевич. – Режим доступу : <http://www.tspu.edu.ua/php1/include/pauka/conferenc/online/global/mystectvo/pankevych.pdf>.
11. Перетрухина (Лысюк) Т. Звучание живописи (В. В. Кандинский) / Татьяна Перетрухина (Лысюк). – Режим доступа : <http://lamp.semiotics.ru/cand.htm>.
12. Рыбак Н. Я. Картинность и картинные образы музыки: история и типология : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Н. Я. Рыбак. – Магнитогорск, 2008. – 228 с.
13. Саввина Л. В. Музыка и живопись первой половины XX века: параллели и взаимодействия / Людмила Владимировна Саввина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. – Майкоп : Адыгейский гос. ун-т, 2009. – № 2. – С. 245–249.
14. Серганюк Л. І. Стилiстика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Серганюк Любов Іванівна. – К., 2004. – 233 с.
15. Стасюк С. Музичні асоціації поезій Ліни Костенко й Бєли Ахмадуліної / Софія Стасюк // Волинь філологічна : текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі : зб. наук. <SPAN lang=UK style="FONT-SIZE: 14 pt; LINE-HEIGHT: 150%; mso-ansi-language: UK.

Стаття посвячена комплексному аналізу, систематизації і класифікації закономірностей втілення візуального ряду засобами музичного мистецтва в активі Лесі Дичко з позицій психологічної структури індивідуального творчого процесу. Виявлені передумови і причини мотивації воспроизведення композитором візуальних образів музично-художественними засобами, класифіковано жанрово-видову систему візуальних мистецтв, котора інспірує музичальне творчество Лесі Дичко і моделі її проєкції на музичальне творчество. Осуществлено сравнение графических, живописных техник и средств народной живописи и прикладного искусства с соответствующими им выразительными средствами музыки в наследии Лесі Дичко.

Ключевые слова: *візуальні мистецтва, творчий психотип, синопсія.*

The article deals with complex analysis, systematization and classification laws implementing some means of visual music art works from the position of L.Dychko psychological structure of individual creative process. Preconditions and the reasons motivating play music composer visual images and art facilities, classified genre aspectual system of visual arts, music that inspires creativity and L.Dychko model of its projection on musical creativity. Comparison of graphics, paintings and techniques of folk art and crafts from their respective means expressional music in the works of L.Dychko.

Key words: *visual arts, creative psycho type, synopsis.*