

ISSN 2226-3209 (Print)
ISSN 2409-0506 (Online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE AND STRATEGIC COMMUNICATIONS OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ

АКАДЕМІЇ

КЕРІВНИХ

КАДРІВ

КУЛЬТУРИ

І МИСТЕЦТВ

NATIONAL

ACADEMY OF

MANAGERIAL

STAFF OF

CULTURE

AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

4'2024

Київ – 2024

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2024. № 4. 465 с.

У щоквартальнику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюють актуальні питання мистецтвознавства та культурології. Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне набути ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

Редакційна колегія

Денисюк Ж. З., д. культ. (головний редактор); *Литвин С. Х.*, д. і. н., професор (заст. головного редактора); *Афоніна О. С.*, д. мист., професор (відповідальний секретар); *Бітаєв В. А.*, д. філос. н., професор, член-кор. НАМ України; *Волков С. М.*, д. культ., професор; *Донченко Н. П.*, засл. діяч мистецтв України, професор; *Езкуерро А.*, д. філос. (Іспанія); *Жуковін О. В.*, к. мист.; *Зосім О. Л.*, д. мист., професор; *Каппелліні В.*, д. філос., професор (Італія); *Каталінік В.*, д. філос. (Хорватія); *Кайл К.*, д. філос. (Німеччина); *Кнаут М.*, д. філос., професор (Німеччина); *Льоос Х.*, д. філос., професор (Німеччина); *Овчарук О. В.*, д. культ., професор; *Пастерняк В.*, д. габілітований, професор (Польща); *Ростіролла Д.*, д. філос. (Італія); *Сапенко Р.*, д. габілітований, професор (Польща); *Хемслі Д.*, д. філос. (Великобританія); *Чернець В. Г.*, д. філос., професор; *Шванднер Г.*, д. філос., професор (Німеччина); *Штанке Г.*, д. філос., професор (Німеччина); *Юренісне В.*, д., професор (Литва), *Яковлев О. В.*, д. культ., професор

Статті, подані до редакції журналу, рецензують члени редакційної колегії

Журнал включено до **Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)** зі спеціальностей: 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація; 024 Хореографія; 025 Музичне мистецтво; 026 Сценічне мистецтво; 034 Культурологія відповідно до Наказу МОН України від 02.07.2020 № 886 (додаток 4).

Науковий журнал "Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" індексується в міжнародних наукометричних базах даних: EBSCO; International Impact Factor Services; Research Bible; Open Academic Journals Index; CiteFactor; Google Scholar; Directory of Open Access Scholarly Resources; CEEOL (Central and Eastern European Online Library); Index Copernicus

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 6 від 25.11.2024)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 392:316.7

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322794

Цитування:

Денисюк Ж. З. Традиційна етнокультура як маркер ідентичності та ціннісних орієнтирів в умовах кризового стану суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 3–9.

Denysiyuk Zh. (2024). Traditional Ethnoculture as a Marker of Identity in the Conditions of a Crisis State of Society. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 3–9 [in Ukrainian].

Денисюк Жанна Захарівна,
доктор культурології, доцент,
проректор з наукової та виховної роботи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0833-2993>
ResearcherID: <http://www.researcherid.com/rid/G-9549-2019>
jdenesuk@dakkkim.edu.ua

ТРАДИЦІЙНА ЕТНОКУЛЬТУРА ЯК МАРКЕР ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ЦІННІСНИХ ОРІЄНТИРІВ В УМОВАХ КРИЗОВОГО СТАНУ СУСПІЛЬСТВА

Мета статті – розглянути традиційну етнокультуру, що виступає маркером національної ідентичності в умовах кризового стану суспільств. **Методологія** дослідження ґрунтується на системному та ціннісному підходах, а також на застосуванні аналітичного методу, синтетичного, культурологічного, що дало змогу комплексно розглянути означену проблематику й отримати відповідні результати дослідження. **Наукова новизна** полягає в теоретичному осмисленні та актуалізації питань формування механізму традиції в межах етнічної культури суспільства та виявленні їх сутнісних характеристик, що слугують визначниками ідентичності (приналежності) до певної культури, особливо в умовах кризового стану суспільства, зумовленого як внутрішніми, так і зовнішніми чинниками. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження з'ясовано, що традиційна етнокультура є не лише важливим історичним феноменом, а й інструментом адаптації суспільства до кризових викликів. Вона слугує ядром культурної системи, яке зберігає унікальність народу, взаємодіючи з іншими рівнями культури, збагачуючи їх своїми символами, традиціями й цінностями. Традиційна етнокультура є важливим ресурсом, який допомагає суспільствам долати кризи, зберігати свою унікальність та інтегруватися у світовий культурний простір, не лише виступаючи маркером національно-культурної ідентичності, а й формуючи духовну основу для подальшого розвитку.

Ключові слова: традиційна етнокультурна, етнокультурні цінності, етнокультурна традиція, етнос, ідентичність, культурна ідентичність, духовна сфера, кризові стани суспільства, етнокультурне ядро, ціннісно-смісловий універсум.

Denysiyuk Zhanna, D.Sc. in Cultural Studies, D.Sc. in Cultural Studies, Vice-Rector for Scientific and Educational Work, National Academy of Culture and Arts Management

Traditional Ethnoculture as a Marker of Identity in the Conditions of a Crisis State of Society

The purpose of the article is to consider traditional ethnoculture, which acts as a marker of national identity in the conditions of a crooked state of societies. **The research methodology** is based on systemic and value approaches, as well as on the application of an analytical method, synthetic, culturological, which will allow a comprehensive consideration of the specified issues and obtain the corresponding research results. **The scientific novelty** lies in the theoretical understanding and updating of the issues of forming the mechanism of tradition within the ethnic culture of society and the identification of their essential characteristics, which serve as determinants of identity (attunement) to a certain culture, especially in the conditions of a crooked state of society, caused by both internal and external factors. **Conclusions.** As a result of the research, it was found that traditional ethnoculture is not only an important historical phenomenon, but also a tool for adapting society to crisis challenges. It serves as the core of the cultural system, which preserves the uniqueness of the people, interacting with other levels of culture, enriching them with its symbols, traditions and values. Traditional ethnoculture is an important resource that helps societies overcome crises, preserve their uniqueness and integrate into the world cultural space, acting not only as a marker of national and cultural identity, but also forms the spiritual basis for further development.

Keywords: traditional ethnocultural, ethnocultural values, ethnocultural tradition, ethnicity, identity, cultural identity, spiritual sphere, crisis states of society, ethnocultural core, value-semantic universe.

Актуальність теми дослідження. Традиційна етнокультура є вагомим маркером національної та культурної ідентичності, особливо в умовах кризового стану суспільства, коли в спільноті посилюється потреба в стабільності, єдності та самоусвідомленні. Етнокультурні елементи, такі як мова, традиції, звичаї, музика, танці, народні ремесла та символіка, виконують функцію суспільного об'єднання та забезпечення його духовної стійкості. У часи криз національні й етнічні спільноти прагнуть звертатися до своїх коренів, щоб знайти опору у власній історії та культурі, що дозволяє консолідувати цю спільноту та протистояти зовнішнім викликам. Традиційні звичаї та обряди часто містять у собі важливі моральні принципи, які допомагають підтримувати суспільний порядок у складні часи екзистенційних потрясінь. Також у глобалізованому світі, де поширюється уніфікація культур, традиційна етнокультура стає захистом від втрати національної самобутності. В умовах соціальних, політичних або економічних криз або, як у випадку українського суспільства, в умовах повномасштабної війни, що триває, етнокультура набуває особливого значення, адже стає основою для пошуку самоідентифікації та збереження єдності народу, перетворюючись і на символ опору, і протистояння агресору.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика досліджень української етнокультури та ідентичності має значний корпус наукових праць, серед яких варто виокремити праці таких дослідників, як Л. Аза [1], О. Башкеєєва [2], Н. Глебова [3], В. Желанова [4], В. Куєвда [5], О. Матвієнко [4], Т. Лугуценко [6], Ю. Нікішенко [7], М. Оксютович [8], Р. Поліщук [9], Н. Столярчук [10], С. Харченко [12], Р. Шульга [13], М. Шутова [14] та ін.

Мета роботи – розглянути традиційну етнокультуру, що виступає маркером національної ідентичності в умовах кризового стану суспільств.

Виклад основного матеріалу. Характерними рисами будь-якої культури є її етнічна складова, що підкреслює унікальність та неповторність серед інших культур. Етнічне начало формувалося протягом значного відрізка часу та конкретно-історичних умов життя того чи іншого народу, сполучаючи між собою чинники природного, культурного та психосоціального порядку, які фактично й відтворювали окремішність народу. Все те важливе, що було притаманне етносу протягом історичного часу його буття, акумулювалося в певних моделях соціальної та політичної

організації, поведінки, способу мислення, самоусвідомлення, культуротворення та комунікування, що було властивим етносу та згодом перетворилося в ментально-ціннісні установки, орієнтири, ідеали. Традиційна етнокультура є частиною загальної системи культури, яка відображає особливості життєдіяльності, світогляду, звичаїв і традицій певної етнічної групи. Вона є основою ідентичності народу та зберігає культурні коди, передані з покоління в покоління. Етнокультура посідає особливе місце, адже вона зберігає архетипи й уявлення, що становлять основу національної ідентичності. Її елементи – мова, народна творчість, обряди, ремесла, фольклор – є відображенням колективного досвіду та історії. Характерними рисами традиційної етнокультури є її автентичність, що засвідчує унікальність кожного народу; історична тяглість, колективний спосіб творення та відтворення, що здійснюється через спільну участь; символізм в обрядодіях, світоглядних настановах, віруваннях тощо. Етнічна традиція, на думку вчених, «формується у період молодості етносу, коли він активно виробляє навички пристосування до навколишнього середовища, і може бути віднесена до періоду традиційного суспільства. Етнічну традицію визначають як певну сукупність стандартів поведінки, що передаються через механізм умовного рефлексу, сигнальної спадковості. Тобто це ієрархія стереотипів і правил поведінки, культурних канонів, політичних та господарських форм, світоглядних настанов, характерних для даного етносу, яка, по суті, визначає своєрідність кожного етносу, його місце серед інших народів» [7].

Отже, етнічність формується та існує в контексті того соціального досвіду, з яким ідентифікують себе самі представники етносу або ж його ідентифікують як окреме утворення члени іншої етнічної групи. Простір буття будь-якого етносу є соціоприродним утворенням, специфіка якого знаходить відображення у формах та модусах національної культури. Середовище етнокультурних спільнот виступає не тільки як своєрідний контекст, у взаємодії з яким формується культура, але і як її власна невід'ємна складова частина [3, 31]. Відповідно, в часі формування і буття етносу зароджуються і формуються його цінності, що й визначають соціокультурну організацію, аксіосферу етносу. Етнокультурні цінності формувалися у визначених хронотопно-географічних межах та на певних етапах цивілізаційного розвитку етнічних спільнот. Протягом тривалого періоду існування та життєдіяльності традиційних суспільств такі

цінності в їхніх культурах виконували домінуючу роль регуляторів суспільного буття, унормовуючи світоглядні позиції, моделі поведінки, моральний вибір тощо. Тобто етнокультурні цінності творили смислове середовище, що знаходило відображення в матеріальній і духовній культурі та формувало базові основи буття етнічної спільноти, її ціннісно-смиловий універсум (ЦСУ). Відтак у процесі етногенезу народів базові цінності, як відзначає дослідниця Л. Аза, створюючи культурну основу, визначають правила взаємовідносин, розставляють пріоритети, дають оцінки, окреслюють цілі. Відповідно, етнічність являє собою усвідомлений простір комунікації і взаємодії, що завжди ґрунтується на ідентифікації себе на протигагу іншим [1, 18]. Отже, етнокультурні цінності у своїй сутнісній основі містять певну культурну автентичність, що становить також підґрунтя ідентифікаційної моделі. Етнокультурні цінності включають у себе світоглядні установки (ідеї, поняття, смисли), які визначає традиційна культура і які поділяють усі індивіди, що належать до культурного поля певної національної спільноти / народу. Вони формуються в процесі життєдіяльності етнічної спільноти, визначаються рівнем культурного розвитку та являють собою певну смислову парадигму впорядкованості соціального життя за шкалою значущості / преференційності різних його сторін та аспектів. Як на макрорівні (соціуму), так і на мікрорівні (індивідів) етнокультурні цінності, ЦСУ, визначають систему взаємовідношень у соціумі, впливаючи загалом на суспільне буття, розвиток культури, діяльність і мотивацію людини. Етнокультурні цінності як певні життєві орієнтири формує та утворює культура етносу, що в процесі своєї еволюції здійснює відбір і «кристалізацію» певних вартостей, які мають першорядне значення в бутті спільноти. Отже, «етнічність» як суспільний феномен виступає одним з обов'язкових, системоутворювальних факторів, що включає етнокультурні особливості мови, матеріальну та духовну культуру, обряди, звичаї, традиції тощо. Етнічність й етнічна культура тісно пов'язані з традицією як єдино доцільним і відомим способом накопичення і трансляції як соціокультурного досвіду загалом, так само й цінностей етнічної спільноти, які повинні відтворюватися в часопросторі буття інших поколінь. Під традицією найперше розуміється закон, закономірність, «що визначає і забезпечує суспільно-психологічну, етнокультурну спадкоємність і свідомо підтримується народом задля забезпечення своєї життєдіяльності, збереження

етнокультурної, ментальної самості» [5, 9–10]. Тож традиції за допомоги цінностей та соціокультурної спадщини, що передається від поколіннями до покоління протягом тривалого часу, утворюють «колективну пам'ять» суспільства, забезпечуючи його самототожність і спадкоємність розвитку.

З погляду акумулювання соціального досвіду етнокультура містить у собі найсуттєвіші результати комунікації етнічних спільнот щодо освоєння суспільного буття і постає сукупністю матеріальних та духовних цінностей, які водночас виступають регуляторами цього буття, ЦСУ суспільства. З огляду на те, що етнічне становить основоположну сутність національного, саме в етнокультурних цінностях акумульовано екзистенційний, психологічно-культурний, ментальний досвід етносів. Протягом значного часу він залишався сталим, використовуючи міжпоколінну трансмісію для подальшого свого збереження та відтворення в просторі й часі. Повною мірою такі цінності стали визначальними в подальшому розвитку як культури загалом, так і в духовних константах, що знайшло відбиття та певну кодифікацію у звичаєво-обрядових практиках, фольклорі та мистецтві, етично-релігійних нормах, соціально-повсякденних правилах поведінки тощо. Включеність «етнічного» в національне буття дозволяє останньому й соціуму загалом зберігати свою самобутність та унікальність, слугуючи при цьому «ідентифікаційним маркером» національно-культурної ідентичності. Етнічне як частина існує і проявляє себе в межах загальнолюдського (єдиного цілого). Як зазначено вище, етнічне відчуває на собі вплив цінностей інших народів. Своєю чергою, етнічне істотно впливає на функціонування і розвиток загальнолюдського. Іншими словами, загальнолюдське (ціле) виступає як єдність етнічних цінностей (частин) у діалогічному різноманітті їх взаємозв'язків. Такий принцип цілісності дає змогу зробити висновок: загальнолюдське, з одного боку, зберігає і захищає етнічні цінності, все позитивне, досягнуте народами в процесі їх історичного розвитку; з іншого боку, воно містить у собі можливість консенсусу між етнічними спільнотами. Загалом цінності кожної етнічної культури утворюють своєрідну сенсожиттєву вісь, яка є магістральною для буття етносу та в процесі динаміки може зазнавати певних змін і трансформацій, коли на зміну вичерпаному потенціалу одних цінностей приходять інші, більш необхідні.

Визначаючись автентичними сенсами, будь-яка етнічна культура завдяки певним

нормам, цінностям, ідеалам формує свій особливий культурний соціум, свою форму соціокультурного спілкування, свої морально-етичні засади суспільного життя, включно із власними типами мислення, почуваннями, ціннісними орієнтаціями, які спираються на притаманне конкретному етносу самобутнє світосприйняття [1, 14]. Цінності, утворені певною етнічною культурою, становлять її головну сутність, що дозволяє розглядати культуру того чи іншого народу як систему його духовно-моральних цінностей та ідеалів, втілених як в артефактах народної творчості, так і в різних сферах буття – звичаях, святах, обрядах, побутових традиціях тощо. Етнокультурні цінності, сформовані в культурі, постійно знаходять відображення в людській життєдіяльності. З одного боку, символічне означення цінностей етнокультури визначає її певні межі, а з іншого – ці межі розширюються в процесі міжкультурної та міжетнічної взаємодії, які й визначають розвиток етнічних культур. Етнічну культуру необхідно також розуміти як соціокультурний феномен, який детермінується територіальною спільністю, наявністю схожих культурних рис, самодостатніх для етносу з однорідною соціальною структурою, певною замкненістю і локалізованістю в просторі. Позаяк національна культура характеризується потужністю, поширенням через системи комунікації, у цьому просторі етноси, етнокультури розвиваються в тісній взаємодії, утворюючи при тому своєрідну етнокультурну матрицю соціокультурного простору. Соціокультурний простір постає як «важливий аспект формування моделі світу, що має такі характеристики, як протяжність, структурність, співіснування та взаємодія, координація елементів культури» [12, 66]. У відображенні основи культурної матриці загалом, так й етнокультурних цінностей зокрема, особливу роль відіграють архетипи етнічної культури, які є найбільш фундаментальними структурами в складі культури. У кожній культурі домінують свої етнокультурні архетипи, що визначають особливості світогляду, національного характеру, способів культуротворення та шляху історичного розвитку народу. Етнокультурні архетипи являють собою константи національної духовності, що виражають і закріплюють сутнісні особливості етносу та його культурних цінностей. В етнокультурних архетипах у стислому вигляді представлений колективний досвід народу, його система цінностей, які трансформовані та закодовані в базові моделі соціокультурного етнічного досвіду, що знаходять відображення в ЦСУ культури. Саме в них містяться глибинні

онтологічні засади буття етносу, втілені в архетипних образах, культурних практиках, мовному коді. У процесі цивілізаційного розвитку суспільств етнокультурні цінності ввійшли в основу національних цінностей, успадковуючись національними культурами, становлячи її ядро або культурну матрицю. Тобто в цьому разі вони мислимі як сталі й незмінні сенси, що пройшли чималі випробування часом та існують у довершеній формі і своїм універсальним змістом все ж здатні задовольняти потреби представників етнічної та національної спільноти. Передусім до такого ядра належать способи світовідчуження, мислення, соціальні регулятори поведінки, характер культуротворення. Оскільки кожен етнос здійснює освоєння навколишнього світу в процесі свого розвитку через культуру, то, відповідно, формуються ті конфігурації духовності, які в певних межах увиразнюють її самобутність й окремішність.

Слід також зазначити, що етнокультурні цінності мають амбівалентну природу, оскільки, з одного боку, вони універсальні, а з іншого – мають унікальні особливості, що притаманні тільки конкретному етносу. Так, у різних етнокультурах фактично наявна одна й та сама структура системи цінностей, але яка по-різному сконцентрована та втілена. Сюди відносяться такі відомі цінності, що мають статус загальнолюдських універсальних, а саме: краси, добра, істини, свободи, цінності рідної землі, природи, матері, традицій. Таким чином, через етнічну культуру стає можливим долучитися до загальнолюдських цінностей та культурних універсалій. Об'єктивні умови загальноцивілізаційного розвитку суспільств, що супроводжувався змінами в економічній, політичній, соціальній та інших сферах, нарощення технологій та збільшення їх присутності в повсякденному бутті, інформаційно-комунікативні засоби й канали накопичення та поширення інформації стали чинниками світоглядних зрушень, що, звісно, мали наслідки й в аксіологічній системі ЦСУ. Етапно такі зміни пов'язані з переходами (а фактично тривалими процесами трансформацій) від традиційного суспільства до індустріального, від індустріального – до постіндустріального та інформаційно-глобального. Найбільш значимими цінностями індустріального суспільства є універсалізм та утилітаризм. Установка універсалізму сприяла формуванню суспільного уявлення про універсальність способу життя, яка спиралася на віру в прогрес. Відтак пріоритетом була зміна старого новим, яке апіорі видавалося кращим і позитивнішим. У нових умовах, як

відзначає Р. Поліщук, культура стає творінням процесу соціокультурного змагання, економічних та політичних перегонів. Як наслідок, одночасно з процесом уніфікації відбувається посилення реакції локального на глобальне, яке часто складається з вкрай нестабільних частин, таких, що суперечать традиційному контексту [9, 10].

Культура постіндустріального суспільства, на відміну від культури індустріального, стала розвиватися ще більш динамічно, опосередковуючись здебільшого технологічними чинниками економічного та суспільного розвитку. Перехід від прискореного технологічного розвитку до передових технологій зумовив перерозподіл трудових ресурсів та їх нову організацію, що позначилося на формуванні нових цінностей, які спрямовували нові можливі напрями розвитку суспільства та сучасного типу особистості.

Цінності формуються певним історичним часом та культурним середовищем, де й виконують свої функції. Відповідно, окремі базові універсальні або загальнолюдські цінності, а також етнокультурні цінності є майже незмінними протягом всіх часів, решта ж – визначаються і наповнюються тими змістами, які відображають загальний стан світовідчуження, мислення та вартісно-значеннєвих переваг як на рівні загальносвітових тенденцій, так і конкретних суспільств. Кожна доба, стан суспільного розвитку, технічний прогрес впливають на процес творення смислів, особливо на етапі їхнього поширення. Але, на думку Р. Шульги, можна говорити також про те, що незмінним залишається іманентне наповнення культурних смислів – спрямованість на інтеграцію суспільства, на консолідацію дій його членів [13, 385]. Особливо гостро питання ціннісних пріоритетів та визначень постало в добу Постмодерну, для якої характерним є глобальне переосмислення всіх цінностей культури, її сенсів, уникнення будь-яких ціннісних ієрархій та авторитетів. У цій ситуації етнокультурні цінності підпали водночас як під нівеляцію і забуття, так й отримали реактуалізацію, зумовлену тотальним глобалізмом та пошуками усталеного оперття в ціннісно-екзистенційному вимірі. Загалом суспільство постмодерну характеризується занепадом ієрархічних інститутів і жорстких соціальних норм, а також розширенням сфери індивідуального вибору й участі.

Серед тенденцій ціннісної трансформації в сучасному світі називають як підвищений запит на свободу, справедливість, гуманність і толерантність, так і переміщення уваги на

матеріальну сферу, панування філософії споживацтва, підкріплене надлишковим прагматизмом та утилітаризмом, віртуалізацію суспільних відносин. Будь-яке порушення сталості суспільного ладу, його ціннісно-сміслових норм, зумовлюване як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками, пов'язане з процесами трансформації та переосмислення, що супроводжуються певними негативними наслідками. Так, глобалізаційні процеси ставлять під сумнів традиційні цінності, моральні норми та етичні ідеали, які були притаманні суспільствам і культурам на попередніх етапах розвитку. Розуміння феномену трансформації цінностей людини в процесі історичного розвитку суспільства, при переході від одного його типу до іншого, полягає в тому, що цінності, які сформувалися та домінували на певному етапі суспільного розвитку, у подальшому виявилися неадекватними у зв'язку з новими суспільними вимогами. Це саме можна зазначити й щодо етнокультурних цінностей. Їх основна місія в умовах цивілізаційного розвитку суспільств змінилася, поступившись місцем спочатку іншим цінностям технологічно-інформаційної доби, а потім набула нового осмислення в парадигмі буттєвого сенсовизначення. На відміну від індустріального типу суспільства, у якому домінували матеріальні цінності, а соціалізацію здійснювали традиційні інститути (сім'я, освіта, трудовий колектив) за допомогою передачі досвіду від покоління до покоління, в інформаційному суспільстві виникають нові цінності, які стають орієнтирами для більшості громадян [6, 35]. Глобалізаційні перетворення, що супроводжуються тенденціями культурної уніфікації, актуалізували також національно-етнічну складову в дихотомії глобального та національно-специфічного. Глобальні цінності, що формуються, на думку дослідників, утворюють надзвичайно динамічну систему, у якій перманентно відбуваються істотні перетворення з постійним виникненням нових цінностей та руйнуванням старих, звичних цінностей та ідентичностей. Антитезою глобальності став етноцентризм (або локальність). Глокалізм породив явище етноренесансу, яке, однак, мало різні кути свого заломлення та різні наслідки (інколи негативні) в історії народів протягом XX та на початку XXI ст. Потреби, які задовольняються цінностями як глобального характеру, так й етнокультурними, утворили певні суперечності, що позначилося на функціонуванні аксіосфери суспільства загалом. На думку М. Оксютювич, така ситуація є характерним показником перехідного періоду

світової спільноти до нових етнополітичних цінностей. Перспективою розвитку в цьому напрямі є використання культурної багатоманітності, що полягає в утвердженні суверенітету держав, відродженні культури національних меншин та етнічних груп, збереження окремішності їх світоглядного континууму і ЦСУ [8, 11].

Сплеск суспільного інтересу, затребуваності етнічного компоненту культури як екзистенційно-ціннісного опертя зумовлений насамперед такими кризовими станами буття соціуму, коли світоглядно-культурні, ціннісні імперативи етносу і його культури, що пройшли різні етапи свого становлення і розвитку, постають єдино прийнятними й зрозумілими та допомагають «згладжувати» деструктивний стан соціуму. За таких умов етнічна складова, що утворює культурне ядро етносу та формує філософсько-світоглядні, ментально-психологічні засади буттєвого визначення спільноти в просторово-часовому континуумі, виступає тим регулятором, що здатен унормовувати різні соціокультурні колізії та відновлювати й забезпечувати цілісність існування в соціумі. Дослідники відзначають, що в періоди глобальних змін, коли змінюються практично всі елементи ментального простору, сталими залишаються глибинні, архетипові елементи, втілені в базових символах [2, 264].

Загальний аналіз динаміки соціокультурного та суспільно-політичного розвитку засвідчує, що періоди актуалізації підвищеного інтересу до етнічної культури та її цінностей в українському суспільстві спостерігаються якраз у часи кризового загострення, пов'язані із політичними протестними рухами проти подекуди узурпаторських і неправомірних дій владних структур та наявної системи цінностей. Аналізуючи динаміку актуалізації національної ідентичності, дослідники відзначають, що в попередні роки війни, з 2014-го і навіть раніше, за часів Незалежності, великій частині українського суспільства була притаманна розмита, неоплачена або відстрочена ідентичність. Лише після повномасштабного вторгнення українці усвідомлено переходять до «досягнутої ідентичності», з рефлексією над своїми фундаментальними цінностями. Конструювання української ідентичності ж у сучасних умовах вимагає уваги до особливостей її трансформації як всередині країни так, і за кордоном [15, 110]. Відтак «домінуючі смисли української національно-громадянської ідентичності та належності стали одним із важливих чинників солідаризації, масового опору та стійкості

українського суспільства російській агресії, як у вертикальному вимірі (відносини громадян до держави) так і в горизонтальному (відносини між самими громадянами) [11, 151–152], що в умовах кризового періоду сприяють об'єднанню, зміцнюють почуття спільності та підтримують моральний дух суспільства.

Наукова новизна полягає в теоретичному осмисленні та актуалізації питань формування механізму традиції в межах етнічної культури суспільства та виявленні їх сутнісних характеристик, що слугують визначниками ідентичності (приналежності) до певної культури, особливо в умовах кризового стану суспільства, зумовленого як внутрішніми, так і зовнішніми чинниками.

Висновки. Етнокультура є не лише важливим історичним феноменом, а й інструментом адаптації суспільства до кризових викликів. Вона слугує ядром культурної системи, яке зберігає унікальність народу, взаємодіючи з іншими рівнями культури, збагачуючи їх своїми символами, традиціями й цінностями. Традиційна етнокультура є важливим ресурсом, який допомагає суспільствам долати кризи, зберігати свою унікальність та інтегруватися у світовий культурний простір, не лише виступаючи маркером національно-культурної ідентичності, а й формуючи духовну основу для подальшого розвитку.

Література

1. Аза Л. О. Етнічність у сучасному контексті. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2013. №3 (20). С. 13–20.
2. Башкеева О. М. Особливості функціонування символів у період «ментальних революцій». *Гілея: науковий вісник*: зб. наук. праць. 2015. Вип. 96. С. 263–267.
3. Глебова Н. І. Концепція етнокультурного простору: теоретико-методологічні підходи. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. 2012. Вип. 15. С. 29–34.
4. Желанова В. В., Матвієнко О. В. Національно-культурна ідентичність особистості: сутність та структура. *Інноваційна педагогіка*. 2022. № 1 (49). С. 17–20.
5. Куєвда В. Т. Рефлексія етнокультурних домінант в українській психологічній думці: історико-психологічний вимір. *Історико-психологічна реконструкція психологічної думки в етнокультурному просторі України*: монографія. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2012. С. 5–33.
6. Лугуценко Т. В. Трансформація цінностей як фактор формування інформаційної цивілізації. *Філософські дослідження*: збірник наукових праць СНУ ім. В. Даля. Луганськ: Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2012. С. 33–41.

7. Нікішенко Ю. І. Поняття «етнічна культура» і «традиційна культура» в етнокультурології. *Наукові записки*. 2004. Т. 24: Теорія та історія культури. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/2362ad6b-d715-4d7d-80b6-439229a981c3/content> (дата звернення: жовтень 2024).

8. Оксютрович М. О. Етнокультура в контексті глобалізаційних процесів: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03 / Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка. Житомир, 2014. 17 с.

9. Поліщук Р. І. Культурна ідентичність як субстанційний чинник формування світогляду українського народу в епоху глобалізації : автореф. ... канд. філос. наук. Львів, 2017. 22 с.

10. Столярчук Н. М. Культурна ідентичність у полі культурологічної рефлексії. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/download/278/8616/19368-1?inline=1> (дата звернення: жовтень 2024).

11. Українське суспільство в умовах війни. Рік 2024 : колективна монографія / С. Дембіцький, О. Злобіна, Н. Костенко та ін. ; за ред. Є. Головахи, С. Дембіцького. Київ : Інститут соціології НАН України, 2024. 450 с.

12. Харченко С. П. Етнокультура і етнокультурна цивілізація: філософсько-історичний контекст. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Історія. Філософія. Політологія* : зб. наук. праць. Одеса : Фенікс, 2015. Вип. № 9. С. 63–67

13. Шульга Р. Культура як простори національного порозуміння. *Українське суспільство: моніторинг соціальних змін* : зб. наук. праць. Вип. 2 (16). Київ, 2015. С. 384–389.

14. Шутова М. О. Реконструкція фактів етнокультури від архетипів до стереотипів. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. Вип. 25. 2014. С. 508–521.

15. Яремчук С., Дияк В., Тушко К. Проблеми формування української культурної ідентичності в умовах війни. *Грані*. 2023. № 26 (1). С. 105–111.

References

1. Aza, L. O. (2013). Ethnicity in the Modern Context. *Current Problems of Sociology, Psychology, Pedagogy*, 3 (20), 13–20 [in Ukrainian].

2. Bashkeieva, O. M. (2015). Peculiarities of the Functioning of Symbols during the Period of "Mental Revolutions". *Hileia*, 96, 263–267 [in Ukrainian].

3. Hlebova, N. I. (2012). The Concept of Ethnocultural Space: Theoretical and Methodological Approaches. *Scientific Bulletin of the Lesya Ukrainka Volyn National University*, 15, 29–34 [in Ukrainian].

4. Zhelanova, V. V., & Matviienko, O. V. (2022). National and Cultural Identity of the Individual: Essence and Structure. *Innovative Pedagogy*, 1 (49), 17–20 [in Ukrainian].

5. Kuievda, V. T. (2012). Reflection of Ethnocultural Dominants in Ukrainian Psychological Thought: Historical and Psychological Dimension. *Historical and Psychological Reconstruction of Psychological Thought in the Ethnocultural Space of Ukraine*. Kirovohrad, 5–33 [in Ukrainian].

6. Luhutsenko, T. V. (2012). Transformation of Values as a Factor in the Formation of Information Civilization. *Philosophical Studies: Collection of Scientific Works of the V. Dahl SNU*. Luhansk, 33–41 [in Ukrainian].

7. Nikishenko, Y. I. (2004). The Concepts of "Ethnic Culture" and "Traditional Culture" in Ethnoculturology. *Scientific Notes. Theory and History of Culture*, 24. Retrieved from: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/2362ad6b-d715-4d7d-80b6-439229a981c3/content> [in Ukrainian].

8. Oksiutovych, M. O. (2014). Ethnoculture in the Context of Globalisation Processes: Social and Philosophical Analysis. *Abstract of Candidate of Sciences' Thesis*. Zhytomyr [in Ukrainian].

9. Polishchuk, R. I. (2017). Cultural Identity as a Substantial Factor in the Formation of the Worldview of the Ukrainian People in the Era of Globalisation. *Abstract of Candidate of Sciences' Thesis*. Lviv [in Ukrainian].

10. Stoliarchuk, N. M. (n.d.). Cultural Identity in the Field of Cultural Reflection. Retrieved from: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/download/278/8616/19368-1?inline=1> [in Ukrainian].

11. Dembitskyi, S., Zlobina, O., Kostenko, N. et al. (2024). *Ukrainian Society in War Conditions*. Year 2024. Kyiv [in Ukrainian].

12. Kharchenko, S. P. (2015). Ethnoculture and Ethnocultural Civilization: Philosophical and Historical Context. *Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Series: History. Philosophy. Political Science*, 9, 63–67 [in Ukrainian].

13. Shulha, R. (2015). Culture as a Space of National Understanding. *Ukrainian Society: Monitoring of Social Changes*, 2 (16), 384–389 [in Ukrainian].

14. Shutova, M. O. (2014). Reconstruction of Facts of Ethnoculture from Archetypes to Stereotypes. *Problems of Semantics, Pragmatics and Cognitive Linguistics*, 25, 508–521 [in Ukrainian].

15. Yaremchuk, S., Diak, V., & Tushko, K. (2023). Problems of Forming Ukrainian Cultural Identity in Wartime. *Hrani*, 26 (1), 105–111 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2024

Отримано після доопрацювання 14.11.2024

Прийнято до друку 22.11.2024

Цитування:

Кравченко А. І. Мистецтво ілюзіонізму як явище видовищної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 10–14.

Kravchenko A. (2024). Art of Illusionism as a Phenomenon of Spectacular Culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 10–14 [in Ukrainian].

Кравченко Анастасія Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-6706-7937>
akravchenko@dakkkim.edu.ua

МИСТЕЦТВО ІЛЮЗІОНІЗМУ ЯК ЯВИЩЕ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті – розглянути мистецтво ілюзіонізму як явище сучасної видовищної культури, у межах якої формується власна семантика й естетика та стає можливою реалізація професійного і творчого потенціалу особистості. **Методологія дослідження** ґрунтується на системному та ціннісному підходах, а також на застосуванні аналітичного, синтетичного, історичного, мистецтвознавчого та культурологічного методів, що дає змогу комплексно розглянути означену проблематику й отримати відповідні результати дослідження. **Наукова новизна** полягає в теоретичному осмисленні ілюзіонізму як синтетичного жанру сучасного мистецтва, що включає в себе як технічні й технологічні елементи, так і культурні та психологічні, будучи націленим на формування яскравого й незвичного видовища, при цьому ретранслюючи на публіку сенси й цінності, актуальні сучасному суспільству. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що сучасна видовищна культура є поліжанровим феноменом, що впливає на всі аспекти суспільного життя, сприяючи формуванню нових соціальних зв'язків, міжкультурному обміну, а також надає простір для самовираження і творчості, пропонуючи унікальні можливості для розваг, навчання та особистісної взаємодії. Ілюзіонізм як феномен видовищної культури та фокуси як естрадний жанр не лише виконують розважальну функцію, а й мають глибокий культурний сенс, стимулюючи креативність і формуючи унікальний культурний продукт, що певною мірою виходить за межі повсякденної культури, створюючи ефект магічного дійства. Завдяки унікальному поєднанню мистецтва, науки й технологій ілюзіонізм спонукає до творчого пошуку, що перебуває поза межами звичайного досвіду, формуючи нові виміри сприйняття сучасного видовища.

Ключові слова: видовищна культура, видовище, феномен, мистецтво ілюзіонізму, фокуси, естрада, креативність, технології, культурні індустрії.

Kravchenko Anastasiia, Doctor of Study of Arts, Associate Professor at the Department of Musical Art, National Academy of the Culture and Arts Management

Art of Illusionism as a Phenomenon of Spectacular Culture

The purpose of the article is to consider the art of illusionism as a phenomenon of modern spectacular culture, within which its own semantics and aesthetics are formed and the realisation of the professional and creative potential of the individual becomes possible. **The research methodology** is based on systemic and value-based approaches, as well as on the application of analytical methods, synthetic, historical, art history and cultural studies, which allow a comprehensive consideration of the specified issues and obtaining relevant research results. **The scientific novelty** lies in the theoretical understanding of illusionism as a synthetic genre of modern art, which includes both technical and technological elements, as well as cultural and psychological ones, aimed at forming a bright and unusual spectacle, while relaying to the public the meanings and values that are relevant to modern society. **Conclusions.** As a result of the research, it was found that modern entertainment culture is a multi-genre phenomenon that affects all aspects of social life, contributing to the formation of new social ties, intercultural exchange, and also provides space for self-expression and creativity, offering unique opportunities for entertainment, learning and personal interaction. Illusionism as a phenomenon of entertainment culture and magic tricks as a variety genre perform not only an entertainment function, but also have a deep cultural meaning, stimulating creativity and forming a unique cultural product, which to some extent goes beyond everyday culture, creating the effect of a magical performance. Due to the unique combination of art, science and technology, illusionism encourages creative searches that lie beyond the boundaries of ordinary experience, forming new dimensions of perception of modern entertainment.

Keywords: entertainment culture, entertainment, phenomenon, art of illusionism, magic tricks, variety, creativity, technology, cultural industries.

Актуальність теми дослідження. У сучасному світі видовищна культура стала одним із провідних напрямів культурної індустрії, об'єднуючи театр, кіно, телебачення, масові шоу, цифрове мистецтво та інтерактивні форми розваг. Фактично цей напрям формується такою мистецько-творчою діяльністю, що створює, розповсюджує та сприяє споживанню яскравих, емоційно насичених візуальних та аудіальних вражень. Сучасна видовищна культура набула значних трансформацій завдяки розвитку цифрових технологій, що має значний вплив на її нові форми, способи сприйняття та взаємодію з аудиторією. Цифрові інновації відкривають нові горизонти для створення, поширення та споживання таких видів мистецтва, як театр, кіно, музика, перформанси та інші жанри. До особливих і унікальних різновидів видовищної культури належить також мистецтво ілюзіонізму або мистецтво створення ілюзій, що є одним із складних і полісемантичних жанрів видовищної культури. Тривалий час в площині традиційної естрадної культури ілюзіонізм та фокуси вважалися різновидами «оригінального жанру», але в сучасних умовах розвитку креативних культурних індустрій мистецтво ілюзіонізму стає актуальною формою видовищної культури, що відображає культурні цінності та настрої суспільства, змінюючись та удосконалюючись під впливом технологічних інновацій, соціальних тенденцій та запитів аудиторії.

Аналіз досліджень і публікацій. В межах означеної проблематики роботи питанням дослідження видовищної культури, видовищності і візуальності як сутнісної характеристики сучасної культури, креативних індустрій загалом присвятили роботи: В. Берелет [1], Л. Берелет [1], К. Гайдукевич [2], О. Глушук [12], А. Дахновська [15], О. Зозуля [4], А. Касьяненко [6], О. Копієвська [7], Г. Погребняк [10], Т. Семенюк [12], К. Станіславська [13; 14], О. Поспелов [11], С. Шумакова [15]. Дослідження ілюзіонізму як мистецтва та окремого естрадного жанру знайшло відображення у працях М. Жаворонкова [3], В. Калужської [5], Я. Лисун [8], М. Мельник [9] та ін.

Мета роботи – розглянути мистецтво ілюзіонізму як явище сучасної видовищної культури, в межах якої формується власна семантика й естетика та стає можливою реалізація професійного і творчого потенціалу особистості.

Виклад основного матеріалу. Видовище в сучасній культурі – це багатогранне явище, яке

не лише відображає сучасні соціальні й технологічні тренди, але й активно впливає на формування суспільних смаків, цінностей та способів взаємодії з мистецтвом і реальністю. З погляду світоглядного розуміння видовища розглядаються як спосіб домінування образів і медіа в сучасному світі, що створюють спрощені, але емоційно насичені символи реальності, які можуть відволікати суспільство від певних проблем.

У сучасній культурі поняття видовища охоплює широкий спектр форм мистецтва та комунікації, які спрямовані на залучення уваги аудиторії через естетичне, емоційне чи сенсорне переживання. Так само видовище можна розглядати як синтез мистецьких, технологічних і соціокультурних практик, які створюють унікальний досвід для глядачів. Видовище в першу чергу апелює до зорового сприйняття, використовуючи масштабні візуальні ефекти, яскраві образи та динамічні сцени. Завдяки сучасним технологіям акцент робиться на створенні вражаючих візуальних ефектів, таким як віртуальна реальність, доповнена реальність, 3D-графіка, що робить видовища більш захопливими і реалістичними. За слушним твердженням К. Гайдукевич, видовище та видовищність характеризуються дуалістичним характером: з одного боку, вони є засобом вираження креативної культурної діяльності суспільства, а, з іншого, – відтворюють нереалізовані очікування й наявні конфлікти, що вирують у суспільстві; Видовище як універсальне явище культури, характеризуючись залежністю від соціально-культурних й політичних умов життя та високою адаптивністю до них, виконує численні функції (комунікативну, виховну, розважальну, естетичну, інші) [2, 114]. Стосовно функціональності видовищ в сучасній культурі і суспільстві видається аргументованою думка українських дослідниць С. Шумакової та А. Дахновської, що «видовищне мистецтво виявляє сутність своєї образності як приклад тотально-креативного візуально-слухового синтезу, що вибудовується з образної виразності й метафоричності, здатної зближувати далекі один від одного явища світу, та, нарешті, як прерогатива ефектних, зображально-виражальних технологій. Необхідно акцентувати, що видовищне, певною мірою виступаючи конотаціями духовного, засобом глибше зрозуміти й усвідомити навколишній світ, висловити невимовне, гармонізувати саме життя – це феноменальне, надзвичайно неординарне мистецтво, здатне здивувати та

приголомшити, “розцвічуючи” буденність» [15, 323].

Видовищна культура охоплює широку аудиторію завдяки медіа-технологіям і соціальним мережам. Масові заходи, зокрема концерти, фестивалі, спортивні шоу можуть об'єднувати мільйони людей у режимі реального часу. Так само глядач все частіше стає активним учасником видовищ, а інтерактивні шоу, комп'ютерні ігри, інтерактивне мистецтво та імерсивні театральні вистави надають можливість глядачам впливати на перебіг заходів. На думку К. Станіславської, «саме видовищність виступає чи не головним чинником, що привертає увагу людини-глядача до візуальних форм, – чинником візуальної привабливості. Зображально-виражальний інструментарій видовищності здатний не лише презентувати певну візуальність, а й повідомити художньо організовану інформацію, сформувати й донести певний образ – події, часу, простору, особи тощо. І цей видовищний образ зазвичай підкріплений свідомо організованим ідейно-смысловим контекстом, що в підсумку формує й обумовлює емоційно-інтелектуальне ставлення глядача [14, 122].

Завдяки інформаційним технологіям видовищна культура стала глобальним явищем, зокрема через поширення на таких платформах, як Netflix, YouTube, Twitch культурні продукти стають легкодоступними будь-якій аудиторії.

Як і в інших сферах творчої діяльності інновації відіграють вагомий роль у розвитку видовищної культури. Так, зокрема, за твердженням дослідників, «мистецтво і наука створюють унікальний симбіоз, прикладом якого є використання дрон-технологій у видовищній культурі. Сьогодні художники вже змінюють уявлення у широкій публіки про дрони, демонструючи простір та естетику безпілотників, можливість використовувати літальний апарат як матеріал чи засіб для мистецтва» [12, 167].

Ілюзіонізм як мистецтво в цілому, а також різні маніпуляції та фокуси протягом тривалого часу є унікальними формами естрадного мистецтва, які поєднують в собі розвагу, власну естетику, що ґрунтується на майстерності «візуального обману» та видовищності. Як жанр вони посідають особливе місце в естрадній культурі завдяки здатності дивувати, захоплювати та викликати емоційний відгук у глядачів. В цьому аспекті дослідниця В. Калужська говорить про естраду в широкому розумінні «як форму публічності й масового самоздійснення видовища, яка

включає в себе гострий монтаж атракціонів, короткі видовищні форми, буфонаду та експресивний тип показу номерів. Можна говорити про естраду власне в її вже специфічному вигляді. Тобто це естрада специфікована, яка вже має свою структуру, яка має вже свої установи або певні культурно-історичні доміанти» [5, 40]. В межах естради ілюзіонізм відносили до оригінальних жанрів, які включали «номери, побудовані на прийомах ексцентрики, буфонади, фокусів, такі як тантамореска, жонглювання, звукоімітація, акробатика, циркові та спортивні номери. Оскільки кожен жанр має свої ознаки та специфіку, їх синтез дає можливість створювати нові якісні й яскраві номери» [9, 102].

За твердженням сучасних дослідників, «ілюзіонізм – вид творчої діяльності, сутність якого полягає в тому, що актор за допомогою спеціальної апаратури, приладів та особливої спритності рук, швидкості й точності рухів викликає в глядачів оманливі зорові та слухові враження. Якщо розглядати це явище з погляду культури, то ілюзіонізм акумулює в собі концепт міфологічної інтерпретації світобуття за допомоги видовищно-театралізованих заходів. Розглядаючи синкретичні форми культури, зокрема релігію, можемо виявити важливий процес поєднання творчої діяльності в мистецтві ілюзіонізму зі світоглядними настановами» [3, 61].

Варто зазначити, що ілюзіонізм має глибоке коріння в різних культурах: перші згадки про магичні трюки датуються часами Стародавнього Єгипту та Греції, де жерці використовували ілюзії для посилення релігійних обрядів, створюючи відчуття надприродного. Фокуси як естрадний жанр виникли у Середньовіччі, коли мандрівні артисти демонстрували трюки на ярмарках. Проте сучасна форма ілюзіонізму розвивалася вже у XVIII–XIX століттях, коли фокусники почали виступати на театральних сценах (згадаємо таких майстрів, як Жан-Ежен Робер-Уден, Гаррі Гудіні, Урі Геллер, Девід Коперфілд та ін.).

Ілюзіонізм за своїми змістовими та стильовими ознаками передбачає шоу та видовище для показу на публіку, це мистецтво створення обману сприйняття, коли глядачі бачать те, чого насправді немає, або не помічають того, що є. Фокуси, зі свого боку, – це конкретні трюки, які демонструють ілюзіоністи. Основними видами ілюзіоністичних маніпуляцій є використання різних предметів (карти, монети, шовкові

хустинки тощо), спеціальних пристроїв (секретних механізмів, дзеркал, димових завіс) та здійснення психологічного впливу на аудиторію шляхом переключення та відволікання уваги, гра з певними очікуваннями глядачів та ін. Завдяки ефектним сценічним костюмам, відповідній сценографії та підготовленим спецефектам формується видовищність таких виступів. Також ілюзіоністи часто залучають аудиторію до участі у трюках, що робить виступ інтерактивним і захопливим.

Сьогодні ілюзіонізм активно інтегрується в сучасну культуру: телевізійні шоу, YouTube-канали та рілси в TikTok стали платформою для популяризації мистецтва і майстерності ілюзіоністів. Інтернет відкрив нові можливості для фокусників, які демонструють свої трюки на онлайн-платформах, залучаючи мільйони глядачів, оскільки «мова» таких шоу є зрозумілою аудиторії різних культур та мовної належності, що робить їх надзвичайно популярними.

Наукова новизна статті полягає в теоретичному осмисленні ілюзіонізму як синтетичного жанру сучасного мистецтва, що включає як технічні й технологічні елементи, так і культурні та психологічні, будучи націленим на формування яскравого й незвичного видовища, при цьому ретранслюючи на публіку сенси й цінності, актуальні сучасному суспільству.

Висновки. У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що сучасна видовищна культура є поліжанровим феноменом, що впливає на всі аспекти суспільного життя, сприяючи формуванню нових соціальних зв'язків, міжкультурному обміну, а також надає простір для самовираження і творчості, пропонуючи унікальні можливості для розваг, навчання та особистісної взаємодії. Ілюзіонізм як феномен видовищної культури та фокуси як естрадний жанр не лише виконують розважальну функцію, але й мають глибокий культурний сенс, стимулюючи креативність і формуючи унікальний культурний продукт, що певною мірою виходить за межі повсякденної культури, створюючи ефект магічного дійства. Завдяки унікальному поєднанню мистецтва, науки і технологій ілюзіонізм спонукає до творчого пошуку, що перебуває поза межами звичайного досвіду, формуючи нові виміри сприйняття сучасного видовища.

Література

1. Берелет В. І., Берелет Л. І. Феномен видовища як театрального явища в сценічному просторі. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/31899/1/%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%B8.pdf> (дата звернення: жовтень 2024).
2. Гайдукевич К. Видовище та видовищність в сучасній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 33. С. 110–116.
3. Жаворонков М. М. Витоки феномену ілюзіонізму в синкретичних формах культури. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 2. С. 60–65.
4. Зозуля О. До постановки проблеми вивчення нових видовищних форм. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали Міжнар. наук.-теорет. конф.* (20–21 квітн. 2023 р.). Харків: ХДАК, 2023. С. 77–78.
5. Калужська В. О. Еволюція естрадного мистецтва в контексті масової культури: філософсько-антропологічний аналіз : дис. ... канд. філос наук: 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури / Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. Київ, 2015. 186 с.
6. Касьяненко А. С. Загальнотеоретичні аспекти дослідження пародії як мистецько-видовищної форми у сучасній українській культурі. *Грааль науки : міжнародний науковий журнал*. 2023. № 34. С. 418–422.
7. Копієвська О. Р. Флешмоб як соціокультурне явище. *Культурологічний альманах*. 2015. Вип. 1: Ціннісні зміни молоді і сучасні форми культуротворчості. Вінниця, С. 70–72.
8. Лисун Я. Я. Ілюзіонізм у монументальному живописі епохи бароко. Прийоми та техніки «trompe-l'œil». *Modern scientific research: achievements, innovations and development prospects : Proceedings of the 5th International scientific and practical conference*. MDPC Publishing, Berlin, Germany. 2021. С. 456–463. URL: <https://sci-conf.com.ua/v-mezhdunarodnay-a-nauchnoprakticheskaya-konferentsiya-modern-scientific-research-achievements-innovationsand-development-prospects-24-26-oktyabrya-2021-goda-berlin-germaniya-arhiv/> (дата звернення: жовтень 2024).
9. Мельник М. М. Синтез жанрових різновидів концертної діяльності на естраді. *Вісник НАКККіМ*. 2012. № 4. С. 100–104.
10. Погребняк Г. П. Цирк як форпост національного спротиву. Авторський режисерський погляд. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. Київ, 2023. Вип. 32. С. 108–117. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281331>.
11. Поспелов О. Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII–XIX ст.). *Мистецтвознавство України*. 2019. Вип. 19. С. 158–168. URL: https://www.researchgate.net/publication/334664979_CIRKOVE_MISTECTVO

_U_NAUKOVOMU_DISKURSI_KINEC_XVIII_-
_HIH_ST (дата звернення: жовтень 2024).

12. Семенюк Т. М., Глушук О. Г. Застосування цифрових технологій як видовищного компоненту в організації культурно-дозвілєвих проєктів. *Інформаційні технології в соціокультурній сфері, освіті та економіці*: матеріали VI Міжнарод. наук.-практ. конф. студентів і молодих учених, м. Київ, 19–20 квітня 2022 р. / М-во освіти і науки України; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 166–168.

13. Станіславська К. І. Концепт видовищних форм у контексті сучасного мистецтвознавства. *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка*: колективна монографія / наук. ред. О. В. Безручко. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2024. Т. 10. С. 199–213.

14. Станіславська К. І. Мистецьке, художнє, візуальне, видовищне: до питання базової термінології в естетичній царині сучасної культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. Вип. 32. С. 118–123. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281332>.

15. Шумакова С., Дахновська А. Видовищні форми «світу сучасної культуріндустрії»: антропокративний потенціал. *Традиційна культура в умовах глобалізації: свята і святкування*: матеріали наук.-практ. конф. з міжнарод. участю (25–26 червня 2021 року). Харків: Друкарня Мадрид, 2021. С. 320–326.

References

1. Berelet, V. I., & Berelet, L. I. (n.d.). The Phenomenon of Spectacle as a Theatrical Phenomenon in Stage Space. Retrieved from: <http://eprints.zu.edu.ua/31899/1/%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%B8.pdf> [in Ukrainian].
2. Haidukevych, K. (2019). Spectacle and Spectacularity in Modern Culture of Ukraine. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 33, 110–116 [in Ukrainian].
3. Zhavoronkov, M. M. (2022). Origins of the Phenomenon of Illusionism in Syncretic Forms of Culture. *Culture and Modernity: Almanac*, 2, 60–65 [in Ukrainian].
4. Zozulia, O. (2023). To the Formulation of the Problem of Studying New Spectacular Forms. *Culture and Information Society of the 21st Century: Materials of the International Scientific-Theoretical Conference* (April 20–21, 2023). Kharkiv, 77–78 [in Ukrainian].
5. Kaluzhska, V. O. (2015). Evolution of Pop Art in the Context of Mass Culture: Philosophical and Anthropological Analysis. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Kasianenko, A. S. (2023). General Theoretical Aspects of the Study of Parody as an Artistic and Spectacular Form in Modern Ukrainian Culture. *Grail of Science*, 34, 418–422 [in Ukrainian].

7. Kopiievska, O. R. (2015). Flash Mob as a Socio-Cultural Phenomenon. *Culturological Almanac*, 1, 70–72 [in Ukrainian].

8. Lysun, Ya. Ya. (2021). Illusionism in Monumental Painting of the Baroque Era. *Trompe-l'oeil Techniques and Techniques. Modern Scientific Research: Achievements, Innovations and Development Prospects. Proceedings of the 5th International scientific and practical conference*. Berlin, 456–463. Retrieved from: <https://sci-conf.com.ua/v-mezhdunarodnaya-nauchnoprakticheskaya-konferentsiya-modern-scientific-research-achievements-innovationsand-development-prospects-24-26-oktyabrya-2021-goda-berlin-germaniya-arhiv/> [in Ukrainian].

9. Melnyk, M. M. (2012). Synthesis of Genre Varieties of Concert Activity on the Stage. *Bulletin of NAKKKiM*, 4, 100–104 [in Ukrainian].

10. Pohrebniak, H. P. (2023). Circus as an Outpost of National Resistance. *Author's Director View. Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 32, 108–117. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281331> [in Ukrainian].

11. Pospelov, O. (2019). Circus Art in Scientific Discourse (Late 18th–19th Centuries). *Art History of Ukraine*, 19, 158–168. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/334664979_CIRKOVE_MISTECTVO_U_NAUKOVOMU_DISKURSI_KINEC_XVIII_-HIH_ST [in Ukrainian].

12. Semeniuk, T. M., & Hlushchuk, O. H. (2022). Application of Digital Technologies as a Spectacular Component in the Organisation of Cultural and Leisure Projects. *Information Technologies in Socio-Cultural Sphere, Education and Economy: Materials of the VI International Scientific-Practical Conference of students and young scientists* (April 19–20, 2022), Kyiv, 166–168 [in Ukrainian].

13. Stanislavska, K. I. (2024). The Concept of Spectacular Forms in the Context of Modern Art Criticism. *Art Criticism. Social Communications. Media Pedagogy*. Kyiv, 10, 199–213 [in Ukrainian].

14. Stanislavska, K. I. (2023). Artistic, Imaginative, Visual, Spectacular: To the Issue of Basic Terminology in Aesthetic Sphere of Modern Culture. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 32, 118–123. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281332> [in Ukrainian].

15. Shumakova, S., & Dakhnovska, A. (2021). Spectacular Forms of the “World of Modern Culture Industry”: Anthropocreative Potential. *Traditional Culture in the Context of globalisation: Holidays and Celebrations: Materials of the scientific-practical conference with international participation* (June 25–26, 2021). Kharkiv, 320–326 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2024
Отримано після доопрацювання 06.11.2024
Прийнято до друку 14.11.2024

УДК 78.071.2

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322796

Цитування:

Овчарук О. В. Шляхи формування наукової школи теоретичної та практичної культурології Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 4. С. 15–22.

Ovcharuk O. (2024). Ways to Create a Scientific School of Theoretical and Practical Cultural Studies at the National Academy of Culture and Arts Management. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 15–22 [in Ukrainian].

Овчарук Ольга Володимирівна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри психології
та гуманітарних дисциплін

Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

<https://orcid.org/0000-0001-5540-3286>

Web of Science ResearcherID AAP-1604-2021

OvcharukOlga.19@gmail.com

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ НАУКОВОЇ ШКОЛИ ТЕОРЕТИЧНОЇ ТА ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Мета статті – здійснити реконструкцію процесу становлення наукової школи теоретичної та практичної культурології Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ) крізь призму освітньої, дослідницької та науково-практичної складових. **Методологія дослідження** полягає у використанні системного підходу для цілісного висвітлення процесу становлення наукової школи культурології НАКККіМ. Провідними методами дослідження стали: історичний – для вивчення процесів формування і розвитку наукової культурологічної школи в контексті загальних інституційних та освітніх процесів; джерелознавчий – для винайдення, вивчення та аналізу документальних джерел, що демонструють шляхи й етапи формування наукових шкіл НАКККіМ; герменевтичний – для інтерпретації та розкриття змісту наукового доробку вчених; теоретичного узагальнення – для підбиття підсумків дослідження. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше висвітлено процес становлення та формування наукової школи теоретичної і практичної культурології НАКККіМ, узагальнено науковий доробок вчених Академії, зусилля яких було спрямовано на розвиток спеціальності «Культурологія», уточнено поняття «культурологічна наукова школа». **Висновки.** Здійснений аналіз діяльності науково-творчого колективу вчених Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, що охопив період 2014–2024 рр. з розвитку спеціальності «Культурологія», дав змогу довести, що провадження освітньої, дослідницької та науково-практичної діяльності дало можливість сформувати наукову школу теоретичної та практичної культурології НАКККіМ, яка зробила вагомий внесок у розвиток вітчизняної культурологічної думки шляхом розробки термінологічного апарату теоретичної культурології та розв'язання актуальних проблем практичної культурології.

Ключові слова: культура, культурологія, культурологічна наукова школа, школа теоретичної та практичної культурології, вчені Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Ovcharuk Olga, Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Psychology and Humanities, National Academy of Culture and Arts Management

Ways to Create a Scientific School of Theoretical and Practical Cultural Studies at the National Academy of Culture and Arts Management

The purpose of this article is to reconstruct the process of formation of the scientific school of theoretical and practical cultural studies at the National Academy of Culture and Arts Management (NAKKKIM) through the prism of educational, research, scientific and practical components. **The methodology of the study** is to use a systematic approach to comprehensively cover the process of formation of the scientific school of Cultural Studies of the NAKKKIM; historical – to study the processes of formation and development of the scientific school of cultural studies in the context of general institutional and educational processes; source study – to find, study and analyse documentary sources that demonstrate the ways and stages of formation of the scientific schools of the NAKKKIM; hermeneutic – to interpret and reveal the content of the scientific work of scientists; theoretical generalisation – to summarise the results of the study. **The scientific novelty** lies in the fact that, for the first time, the process of formation and development of the scientific school of theoretical and practical cultural studies of the NAKKKIM is highlighted, the scientific achievements of the academicians whose efforts were aimed at the development of the speciality of 'Cultural Studies' are summarised, and the concept of the 'scientific school of Cultural Studies' is clarified. **Conclusions.** The analysis of the activities of the

scientific and creative team of scientists of the National Academy of Culture and Arts Management for the period 2014–2024 on the development of the speciality ‘Cultural Studies’ has proved that the implementation of educational, research and scientific and practical activities has allowed the formation of a scientific school of theoretical and practical Cultural Studies of the NAKKKIM, which has made a significant contribution to the development of national cultural thought by developing the terminological apparatus of theoretical Cultural Studies and solving topical problems of practical Cultural Studies.

Keywords: culture, culturology, culturological scientific school, school of theoretical and practical culturology, scientists of the National Academy of Culture and Arts Management.

Актуальність теми дослідження. Еволюційний процес розвитку гуманітарного знання на основі міждисциплінарного синтезу забезпечує широкі можливості для розв’язання актуальних проблем. Ця потреба виявилася особливо гострою в гуманітаристиці наприкінці ХХ – початку ХХІ століття, коли усвідомлення значущості ролі культури стало особливо очевидним та затребуваним у контексті загострення соціокультурних, політичних та суспільних процесів, пошуку новітніх способів пізнання інформаційного світу, шляхів відтворення суспільства як соціальної та культурної спільності. У цьому зв’язку процес розвитку культурологічного знання набув особливої інтенсивності. Це виявилось у створенні численних наукових центрів, дослідницьких інституцій, започаткуванні спеціальності «Культурологія» в багатьох закладах вищої освіти України, кожний з яких торував власні шляхи формування культурологічної науки. Результатом цих процесів стала поява наукових культурологічних шкіл з унікальними науковими традиціями.

Сьогодні назріла необхідність вивчення, аналізу доробку та досягнень вітчизняних науково-дослідницьких та освітніх інституцій, діяльність яких спрямована на розвиток культурологічного знання. Потребує оцінки та цілісного узагальнення шляхів їх розвитку визначення провідних напрямів наукових досліджень. У цьому контексті важливо систематизувати досягнення кожної із сучасних культурологічних наукових шкіл, що центрувалися, навколо закладів вищої освіти.

Заслужовують на увагу здобутки наукової школи теоретичної та практичної культурології Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ) – одного з провідних закладів у галузі культурно-мистецької освіти України. Вивчення історичних аспектів становлення культурологічної школи НАКККіМ, шляхів її розвитку та провідних напрямів наукового пошуку ще не отримали належного системного узагальнення та наукової оцінки.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема формування наукових

культурологічних шкіл знайшла своє висвітлення лише в поодиноких наукових розвідках. Так, у статті П. Герчанівської «Тотожність та відмінність культурологічних та антропологічних шкіл» висвітлено чинники формування культурології як науки, її предметне поле та архітектуру, визначено провідні вектори розвитку культурологічних й антропологічних національних шкіл [2]. Деякі публікації характеризують особливості наукових традицій культурологічних шкіл у навчальних закладах України. Цьому присвячена публікація сучасних вчених Т. Гуменюк і С. Тишка «Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20-річчя кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського)», у якій представлено аналіз формування музичної культурології як складової культурологічної науки [4]. Окремі аспекти становлення харківської наукової школи культурології висвітлено в колективній монографії, присвяченій 90-річчю заснування Харківської державної академії культури [22]. Важливими для дослідження вказаної проблематики є праці, які демонструють процес формування наукових шкіл видатних вчених України. У цьому контексті важливим є шеститомне видання «Науковці України – еліта держави», у якому зібрано чималий фактологічний матеріал, присвячений як науковим школам окремих особистостей, так і науковим школам вищих навчальних закладів [13].

Важливим джерелом вивчення шляхів формування наукової школи теоретичної та практичної культурології НАКККіМ є праці вчених, викладачів Академії, завдяки зусиллям яким був започаткований освітній процес за спеціальністю «Культурологія» та створювалася потужна навчальна та наукова база за напрямками – теоретична культурологія (П. Герчанівська, Ж. Денисюк, В. Личковах, С. Садовенко, В. Сіверс), історія культури (С. Литвин, Д. Веденєєв), практична культурологія (С. Дичковський, О. Копієвська).

Мета статті – здійснити реконструкцію процесу становлення наукової школи

теоретичної та практичної культурології Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв крізь призму освітньої, науково-дослідницької та науково-практичної складових.

Виклад основного матеріалу. Процес інституалізації культурології в українському гуманітарному просторі розпочався із прийняттям Кабінетом Міністрів України Постанови № 1183 від 13.12.2006 «Про доповнення переліку галузей науки, з яких може бути присуджений науковий ступінь» [16]. До вказаного документа було введено культурологію та соціальні комунікації, що започаткувало становлення культурології як науки та навчальної дисципліни, завданням якої було визначено: поширення в українському суспільстві систематизованих та об'єктивних знань про культуру шляхом осмислення процесів як історичних, так і сучасних, здатність толерантно ставитися до етнонаціональної та суспільної різноманітності культурних форм, розуміти взаємозв'язки та взаємозумовленість різних складових культурної системи.

Культурологічна проблематика, яка до 90-х рр. XX ст. була представлена в розробках лише деяких наукових центрів, зокрема: Національної академії наук України – Інституту мистецтвознавства, етнології та фольклористики імені М. Т. Рильського, Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка, Інституту історії України, увійшла до сфери наукових інтересів багатьох інституцій, серед яких – Інститут проблем сучасного мистецтва, Інститут культурології Академії мистецтв України (АМУ), а також центрів, підпорядкованих Міністерству культури України. Серед них – Український центр культурних досліджень, Науково-дослідний інститут пам'ятко-охоронних досліджень, Державний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса та ін.

Важливою тенденцією в становленні української культурологічної науки на початку XXI ст. стала її інтеграція в освітнє та наукове середовище університетів, закладів вищої освіти різного типу. Цей процес супроводжувався запровадженням спеціальності «Культурологія», формуванням наукових центрів культурологічних досліджень у навчальних закладах, передусім, культурно-мистецької освіти. Як результат – відбувалася структуризація предметного поля культурології, визначення її змісту як наукової дисципліни та системи соціального й гуманітарного знання про сутність, функції,

закономірності розвитку культури як способу існування людського буття. Осмислення цих фундаментальних проблем потребувало формування як освітнього, так і науково-дослідницького середовища, що стали основою для появи у вітчизняному науковому просторі новітніх культурологічних шкіл.

Серед закладів вищої культурно-мистецької освіти Національна академія керівних кадрів стала флагманом у розвитку культурологічної науки, чому сприяло органічне поєднання наукового пошуку та освітньої діяльності. Впровадження в освітній процес спеціальності «Культурологія» на кафедрі культурології та культурно-мистецьких проєктів сприяло формуванню засад наукової школи культурології НАКККиМ, пошуку новітніх ідей, їх теоретичної та практичної апробації.

У 2013 р. новоутворену кафедру культурології та культурно-мистецьких проєктів очолила докторка культурології, професорка Герчанівська Поліна Евальдівна. За її ініціативою було розпочато активні наукові дослідження кафедри, запропонована тема науково-дослідної роботи «Актуальні проблеми теоретичної та практичної культурології». У 2015 р. на кафедрі культурології та культурно-мистецьких проєктів було здійснено ліцензування освітньо-професійної програми «Культурологія» першого (бакалаврського) рівня освіти з метою підготовки майбутніх фахівців-культурологів [18]. Основною метою впровадження освітньо-професійної програми стала підготовка фахівців, здатних розв'язувати проблеми в галузі культурології, спроможних мобільно реагувати на потреби сучасної теорії та практики культури.

У 2019 р. на кафедрі культурології та інформаційних комунікацій було ліцензовано освітньо-професійну програму другого (магістерського) рівня освіти за спеціальністю «Культурологія» з присвоєнням кваліфікації «Культуролог, експерт-аналітик з міжкультурних комунікацій». Впровадження програми дало змогу забезпечити модель безперервної освіти в галузі гуманітаристики, водночас сприяло формуванню колективу вчених, дослідження яких заклали основи для розвитку наукової культурологічної школи Академії. Цей процес відбувався на основі напрацювань викладачів кафедри, обміну досвідом із колегами-культурологами, участі у різноманітних науково-комунікативних заходах, курсах підвищення кваліфікації, тренінгах, роботі в комісіях Міністерства

освіти і науки України. Безперечно, значущою для формування наукової культурологічної школи НАКККіМ стала підготовка фахівців третього (освітньо-наукового) рівня освіти за спеціальністю «Культурологія». У 2016 р. відповідно до Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у закладах вищої освіти (наукових установах), затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 23 березня 2016 р. № 261 [17], було здійснено перший набір аспірантів на третій (освітньо-науковий) рівень освіти. Цілі освітньо-наукової програми передбачали забезпечення розвитку фундаментальних досліджень як основи науково-освітньої діяльності Академії, здійснення організаційних заходів щодо активізації формування наукових шкіл Академії, системне проведення наукових симпозіумів, конференцій, розширення зв'язків з науковцями України та зарубіжних країн тощо.

Слід зазначити, що освітню діяльність зі спеціальності «Культурологія» здійснював високопрофесійний склад викладачів-науковців. Плідне співробітництво вчених – культурологів, філософів, істориків, мистецтвознавців забезпечила інтеграцію наукових знань, сприяла розвитку продуктивних для культурологічного знання ідей. Викладачі НАКККіМ підтримували контакти та обмінювалися науковим і викладацьким досвідом роботи з колегами-культурологами із багатьох закладів вищої освіти: Київським національним університетом культури і мистецтв, Українським державним педагогічним університетом імені М. П. Драгоманова, Рівненським гуманітарним університетом, Харківською державною академією культури, Маріупольським державним університетом, Національним університетом «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка та ін. Такі контакти забезпечували можливість дізнаватися про найновіші теоретичні, методичні та практичні досягнення у сфері культурології, оновлювати зміст науково-дослідної роботи, долучатися до обговорень найбільш актуальних проблем теорії та історії культурології, філософії культури, практичної культурології тощо.

Ключовою для формування наукової школи теоретичної та практичної культурології НАКККіМ стала потужна наукова діяльність викладацького колективу Академії, яка здійснювалася в напрямках: науково-дослідному, науково-творчому, науково-організаційному, науково-методичному.

У Положенні про наукові школи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв представлено класичне визначення поняття «наукова школа», трактоване як «творчий колектив висококваліфікованих дослідників у певному науковому напрямі, яких об'єднує спільність підходів до розв'язання наукових проблем, стиль роботи, спільне мислення, ідеї та методи їх реалізації, спірання та залучення досвіду декількох поколінь науковців» [15]. У контексті уточнення поняття «культурологічна наукова школа» слід враховувати широкий спектр культурних феноменів, на осмислення яких спрямоване сучасне культурологічне знання, що демонструє концептуальні зміни в розумінні сутності самої культури та потребує інтеграції багатьох галузей знань та різних наукових підходів.

У цьому зв'язку поняття «культурологічна наукова школа» набуває нових вимірів його інтерпретації та може бути визначено з урахуванням специфіки передусім міждисциплінарності культурологічного знання, а саме – як творчий колектив висококваліфікованих дослідників, об'єднаних науковим пошуком у проблемному полі культурології, діяльність якого спирається на множинність ідей, підходів, шляхів у дослідженні культури на основі залучення різних галузей знань та характеризується спільністю академічних принципів у досягненні науково значущого результату.

Сформовані наукові та організаційні засади наукової школи НАКККіМ дають можливість інтегрувати здобутки вчених, які представляли різні галузі знань: філософію, історію, мистецтвознавство, соціальні комунікації сприяли розширенню культурологічної проблематики, структуруванню її у таких головних напрямках – теоретичному, історичному, практичному. Цей процес забезпечили численні навчальні видання, монографії, статті науковців – представників культурологічної школи НАКККіМ. Серед них відзначимо: «Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.» П. Герчанівської [3], «Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі» Ж. Денисюк [5], «Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society)» С. Дичковського [7], «Естетика українського та польського авангарду» В. Личковаха [12], «Культурні практики в дискурсі Cultural Studies» О. Копієвської [9], «Симон Петлюра в боротьбі за самостійну Україну» С. Литвина [11], «Особистість у просторі культури»

О. Овчарук [14], «Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури» С. Садовенко [20], «Філософія науки» В. Сіверса [21] та ін.

Важливою науково-практичною складовою у формуванні наукової школи теоретичної та практичної культурології НАКККіМ можна вважати багаторічну діяльність спеціалізованої вченої ради, завдання якої – підготовка науково-педагогічних кадрів вищої кваліфікації. Спеціалізована вчена рада Д 26.850.01 за багато років функціонування стала важливою науковою платформою, де відбувалося об'єднання творчих пошуків вчених на ниві вітчизняної науки з метою розгляду та присудження наукового ступеня доктора та кандидата наук за спеціальністю 26.00.01 – «Теорія та історія культури». Ця діяльність сприяла формуванню наукової культурологічної школи не тільки в Академії, а й у багатьох закладах вищої освіти України.

Одним з перших докторських дисертаційних досліджень за напрямом «Культурологія» на тему «Гуманізм як феномен італійської культури: традиції та сучасний стан» було представлено Ю. Сабадаш на засіданні спеціалізованої вченої ради Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. Вагомим внеском для розвитку вітчизняної культурологічної думки стали докторські дисертації С. Волкова на тему: «Соціокультурна динаміка інституціоналізаційних, інтеграційних та регіоналізаційних процесів в мистецькій освіті України: культурологічний аспект», О. Колесник на тему «Художня інтерпретація як феномен культури». Актуальним проблемам полікультурного розвитку Криму присвячена докторська дисертація Ю. Сугробою на тему «Культуротворчість як фактор консолідації поліетнічного суспільства Криму в сучасних умовах України».

Не менш значущими для пошуку та розробки нових напрямів культурологічного знання стали дисертаційні праці відомих нині діячів культури та мистецької освіти України, захисти яких відбулися на засіданнях спеціалізованої вченої ради НАКККіМ. Відзначимо серед них дисертаційне дослідження М. Тимошенка «Міжнародні гуманітарні стратегії в сучасній Україні як системний культуротворчий феномен», В. Вовкуна «Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. XX століття)», В. Романчишина «Гуманітарне знання як

чинник становлення ціннісно-сміслових концептів української культурологічної думки 70–90-х років XX століття».

Вагомим внеском для розвитку культурологічної науки, так і для формування наукової культурологічної школи НАКККіМ стали підготовлені науковцями Академії дисертаційні праці, представленні на здобуття наукового ступеня доктора культурології. Це відкрило перспективи для концептуалізації термінологічного апарату, глибокого та всебічного аналізу теоретико-методологічних проблем та трансформаційних явищ у сучасних культуротворчих процесах. Так, у дисертації Ж. Денисюк «Постфольклор комунікативних інтернет практик у функціонуванні аксіосфери суспільства» представлено новий погляд на феномен постфольклору, здатного відображати мозаїчну соціокультурну дійсність і водночас транслювати ціннісні значення, ідеї та ідеали соціуму, виступаючи своєрідним стабілізуючим началом в осмисленні соціокультурних реалій. У концепції дослідження постфольклор постає як складний синкретичний культурний феномен, у якому знаходить відображення історична динаміка суспільних цінностей та значень – від архаїки до неомодерну [6].

Науковою проблемою докторської дисертаційної праці С. Садовенко «Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв'язок традицій та інновацій» є культурологічний вимір хронотопу української народної художньої культури крізь призму діалогу традиційних та інноваційних значущих смислів. Запропонована в дисертації авторська культурологічна концепція ґрунтується на синтезі феноменології, герменевтики, структуралізму, функціоналізму, семіотики та аксіології культури. Хронотоп постає як вияв зовнішніх структурних параметрів функціонування української народної художньої культури, внутрішнім семантичним змістом якої є цінності, осмислені в полі діалогу традицій та інновацій [19].

Метою дисертації С. Дичковського «Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society)» стала концептуалізація культурологічних вимірів туристичних практик і технологій у перспективі становлення глобальних трендів цифрового суспільства. У роботі доведено, що туризм є одним з найважливіших соціокультурних феноменів сучасного буття, якому властиві мобільність, візуалізація та експансія споживчих пріоритетів. Відтак різні

аспекти туристичної діяльності не лише трансформувалися у високоефективний сектор економіки, а й перетворилися у сферу соціально значущих послуг, механізм міжкультурних комунікацій, інструмент пізнання та самореалізації, засіб збереження унікальних культур і територій [7].

Слід відзначити, що вперше в галузі гуманітарного знання на здобуття наукового ступеня доктора культурології була представлена дисертація О. Копієвської «Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) зі спеціальності 26.00.06 – прикладна культурологія та культурні практики [10]. Це дозволило вперше в гуманітарному дискурсі розглянути культурні практики як феномен глобально-цивілізаційних процесів і тим самим відкрити нові аспекти розуміння проблем культуротворення.

Численні дисертаційні дослідження були представлені на розгляд спеціалізованої вченої ради НАКККиМ на здобуття наукового ступеня кандидата культурології, а саме: С. Панченко «Культуротворчий потенціал релігійного туризму: становлення українського досвіду», С. Соболевської «Культуротворча функція українського аматорського театру (кінець ХХ – початок ХХІ століття)», Т. Шершової «Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності: на прикладі народнописанного виконавства Полтавщини», М. Чернець «Культурна столиця в контексті розвитку національно бренду (на прикладі європейського досвіду)», Г. Файзуліної «Етнокультурологічні виміри сучасного українського філософського роману», О. Вернигоренко «Футуризм в українському культурному просторі першої половини ХХ століття» та ін.

З упровадженням нової процедури захисту, сформованої на основі освітньо-наукової програми за спеціальністю 034 «Культурологія» для здобувачів наукового ступеня «Доктор філософії», відбулися захисти дисертацій М. Бугайова «Соціокультурний феномен блогів: культурологічний вимір», О. Засядьков «Культуротворча місія івент-практик в Україні», Т. Горбула «Діджиталізація культурної спадщини в контексті соціокультурних трансформацій ХХІ століття».

Загалом багаторічна науково-практична діяльність вчених наукової школи теоретичної та практичної культурології НАКККиМ з підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації забезпечила збереження і тяглість традицій між

науковцями різних поколінь. Це сприятиме вихованню покоління молодих дослідників, які будуть визначати нові перспективні напрями, підходи у вивченні сучасних актуальних феноменів культури.

Висновки. Становлення наукової школи теоретичної та практичної культурології НАКККиМ відбулося на тлі процесів інституалізації культурологічного знання, формування освітніх центрів у закладах освіти культурно-мистецького спрямування на початку ХХІ століття. Базовими засадами для наукової школи культурології НАКККиМ стали освітня, науково-дослідницька та науково-практична діяльність. У контексті їх здійснення виокремилися два основних напрями науково-творчого пошуку – теоретичний та практичний. Розвиток кожного з них дав змогу сформувати належну теоретичну базу, виробити понятійний апарат та запропонувати практичні вектори розвитку культурологічного знання. За десять років роботи (2014–2024 рр.) науково-творчого колективу вчених Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв над розвитком спеціальності «Культурологія» в галузі знань «Гуманітарні науки» сформовано наукову школу теоретичної та практичної культурології НАКККиМ, розроблено її вагомі теоретичні та практичні засади, створено унікальний науковий доробок, наявність якого свідчить про успішність накопиченого освітнього досвіду, його перспективність для подальшого розвитку сучасного вітчизняного культурологічного знання в його нових вимірах.

Література

1. Веденєєв Д. В. Становлення культурної дипломатії України як соціокультурного інституту. *Зовнішні справи*. 2021. № 1–2. С. 15–21.
2. Герчанівська П. Тотожність та відмінність культурологічних та антропологічних шкіл. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 3–7.
3. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст. : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 378 с.
4. Гуменюк Т. К., Тишко С. В. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20-річчя кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 1(38). С. 128–139.
5. Денисюк Ж. З. Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 384 с.

6. Денисюк Ж. З. Постфольклор комунікативних інтернет практик у функціонуванні аксіосфери суспільства: дис. ... доктора культурології. Київ: НАКККиМ, 2018. 454 с.

7. Дичковський С. І. Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society): монографія. Київ: Ліра-К, 2020. 384 с.

8. Кваліфікаційна карта наукової школи теоретичної та практичної культурології Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/1_Naukova_chkola_Kulturologiya.pdf (дата звернення: 01.10.2024).

9. Копієвська О. Р. Культурні практики в дискурсі Cultural Studies. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2019. № 2. С. 49–53.

10. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний та локальні аспекти (кінець XX – початок XXI ст.): дис. ... доктора культурології: 26.00.06 – прикладна культурологія. Київ, 2018. 487 с.

11. Литвин С. Х. Симон Петлюра в боротьбі за самостійну Україну: монографія. Київ: Смолоскип, 2018. 675 с.

12. Личковах В. А. Естетика українського та польського авангарду: монографія. Київ: НАКККиМ, 2021. 288 с.

13. Науковці України – еліта держави. Київ: Логос-Україна, 2010. Т. 6: авт.-упор. Я. Білейчук; редкол.: Морозов А. О. та ін., 2020. 283 с.

14. Овчарук О. Особистість у просторі культури: навчальний посібник. Київ: НАКККиМ, 2019. 136 с.

15. Положення про наукові школи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/publ_m/osv_diialnist/Polozh_pro_nauk_shkoly_NAKKKiM.pdf (дата звернення: 01.10.2024).

16. Про доповнення переліку галузей науки, з яких може бути присуджений науковий ступінь: Постанова Кабінету Міністрів України № 1183 від 13.12.2006. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1718-2006-%D0%BF#Text> (дата звернення: 17.09.2024).

17. Про затвердження Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у закладах вищої освіти (наукових установах): Постанова Кабінету Міністрів України від 23.03.201 № 261. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/261-2016-%D0%BF#Text> (дата звернення: 01.10.2024).

18. Про особливості запровадження переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти: Постанова Кабінету Міністрів України від 29.04.2015 № 266. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1460-15#Text> (дата звернення: 01.10.2024).

19. Садовенко С. М. Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв'язок традицій та інновацій: автореф. дис. ... доктора культурології. Київ: НАКККиМ, 2021. 40 с.

20. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2019. 356 с.

21. Сіверс В. А. Філософія науки: підручник. Київ: НАКККиМ, 2017. 120 с.

22. Харківська державна академія культури: до 90-річчя з дня заснування / авт. кол.: В. Шейко, Н. Кушнаренко, Ю. Лошков, І. Сташевська, М. Скрицька та ін.. Мін-во культури України; Харк. держ. акад. культури. Харків, 2019. 253 с.

References

1. Viedienieiev, D. V. (2021). Establishment of Cultural Diplomacy of Ukraine as a Socio-Cultural Institution. *Foreign Affairs*, 1–2 [in Ukrainian].

2. Herchanivska, P. (2019). Identity and Difference of Cultural and Anthropological Schools. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 3–7 [in Ukrainian].

3. Herchanivska, P. (2017). Culture in the Paradigms of the XX-XXI Centuries. *Kyiv* [in Ukrainian].

4. Humeniuk, T., & Tyshko, S. (2018). Musical Cultural Studies in the Coordinates of Humanitarian Thinking (to the 20th Anniversary of the Department of Theory and History of Culture of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). *Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(38), 128–139 [in Ukrainian].

5. Denysiuk, Zh. (2017). Postfolklore of Internet Communication in the Axiological Dimension. *Kyiv* [in Ukrainian].

6. Denysiuk, Zh. (2018). Postfolklore of Communicative Internet Practices in the Functioning of the Axiosphere of Society: Doctoral Thesis in Cultural Studies. *Kyiv* [in Ukrainian].

7. Dychkovskiy, S. (2020). Global Transformations of Tourism Practices and Technologies in the Context of the Formation of a Digital Society. *Kyiv* [in Ukrainian].

8. Qualification Card of the Scientific School of Theoretical and Practical Cultural Studies of the National Academy of Culture and Arts Management (n.d.). Retrieved from: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/1_Naukova_chkola_Kulturologiya.pdf [in Ukrainian].

9. Kopiiyevska, O. (2019). Cultural Practices in the Discourse of Cultural Studies. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 49–53 [in Ukrainian].

10. Kopiiyevska, O. (2018). Transformation Processes in Cultural Practices of Ukraine: Global, Glocal and Local Aspects (Late XX – Early XXI Centuries): Doctoral Thesis. *Kyiv* [in Ukrainian].

11. Lytvyn, S. (2018). Symon Petliura in the Struggle for Independent Ukraine. *Kyiv* [in Ukrainian].

12. Lychkovakh, V. (2021). Aesthetics of the Ukrainian and Polish Avant-Garde. *Kyiv* [in Ukrainian].

13. Bileichuk, Y. (2020). Scientists of Ukraine Are the Elite of the State. Kyiv [in Ukrainian].
14. Ovcharuk, O. (2019). Personality in the Space of Culture. Kyiv [in Ukrainian].
15. Regulations on the Scientific Schools of the National Academy of Culture and Arts Management (n.d.). Retrieved from: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/Akademii/publ_m/osv_diialnist/Polozh_pro_nauk_shkoly_NAKKKiM.pdf [in Ukrainian].
16. Cabinet of Ministers of Ukraine. (13.12.2006). On Supplementing the List of Fields of Science in Which a Scientific Degree Can Be Conferred, 1183. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1718-2006-%D0%BF#Text> [in Ukrainian].
17. Cabinet of Ministers of Ukraine. (23.03.2016). On Approval of the Procedure for the Training of Higher Education Applicants for the Degree of Doctor of Philosophy and Doctor of Science in Higher Education Institutions (Scientific Institutions) 261. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/261-2016-%D0%BF#Text> [in Ukrainian].
18. Cabinet of Ministers of Ukraine. (29.04.2015). On the Specifics of Implementation of the List of Fields of Knowledge and Specialities for Training of Higher Education Applicants, 266. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1460-15#Text> [in Ukrainian].
19. Sadovenko, S. (2021). Chronotope of Ukrainian Folk Art Culture: Interrelation of Traditions and Innovations. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
20. Sadovenko, S. (2019). Chronotopes of the Axiosphere of Ukrainian Folk Art Culture. Kyiv [in Ukrainian].
21. Sivers, V. (2017). Philosophy of Science. Kyiv [in Ukrainian].
22. Sheiko, V., Kushnarenko, N., Loshkov, Y., Stashevskaya, I., Skrytska, M., et al. (2019). Kharkiv State Academy of Culture: to the 90th anniversary of its foundation. Kharkiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 20.11.2024*

УДК 7.097:791.31:792.82(477)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322797

Цитування:

Погребняк Г. П. Репрезентація кінокультури Нового Голлівуду в авторських моделях режисерської творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 23–30.

Pogrebniak G. (2024). Representation of Cinema Culture of New Hollywood in Author Models of Director's Creativity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 23–30 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КІНОКУЛЬТУРИ НОВОГО ГОЛЛІВУДУ В АВТОРСЬКИХ МОДЕЛЯХ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Метою статті є виявлення особливостей культури авторського кіно Нового Голлівуду, репрезентованої у світоглядних моделях режисерської творчості, та визначення її впливу на креативні екранні практики сучасних кінопостановників. **Методологія дослідження.** У розробці теми було задіяно культурологічний підхід для тлумачення специфіки унікального мистецького явища – кінематографу Нового Голлівуду – як потужної складової сучасної культури. Системний підхід уможливив розгляд кінокультури США як складної системи, що має розгалужену низку підсистем. Компаративний метод було використано задля аналізу та порівняння особливостей режисерської культури Нового Голлівуду з культурою творення інших Нових хвиль у кіно, вивчення взаємовпливу новаторських екранних культур. Крім того, у процесі дослідження застосовано міждисциплінарний підхід, підґрунтя котрого склали загальнонаукові теоретичні методи: індукція, дедукція, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез. Це дало змогу логічно й послідовно вивчити фактологічний матеріал кінотекстів Нового Голлівуду. Методи систематизації та узагальнення було задіяно задля обґрунтування самобутності екранної режисури Нового Голлівуду у відтворенні суспільних проблем і показу актуального до них образу героя. **Наукову новизну** статті становить дослідження кінематографу Нового Голлівуду, репрезентованого в авторських режисерських моделях, як суспільної цінності, скерованої і до загалу, і до індивідуального особистісного сприйняття. **Висновки.** Обґрунтовано, що авторські режисерські моделі кінематографу Нового Голлівуду сформувались під впливом творчості митців європейських Нових хвиль і нині позначаються на екранній діяльності режисерів-авторів у сучасному міжкультурному просторі.

Ключові слова: кінокультура США, режисура, авторський кінематограф, Голлівудський кінотекст, блокбастер, творча особистість, образ героя, національна ідентичність, мультикультурні наративи, культурологічне дослідження, телебачення.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management

Representation of Cinema Culture of New Hollywood in Author Models of Director's Creativity

The purpose of the article is to identify the features of the auteur cinema culture of New Hollywood, represented in the worldview models of directorial work, and to determine its influence on the creative screen practices of modern filmmakers. **Research methodology.** A cultural approach was used in the development of the topic to interpret the specifics of a unique artistic phenomenon – the cinematography of New Hollywood – as a powerful component of modern culture. The systemic approach made it possible to consider the film culture of the United States as a complex system with a branching number of subsystems. The comparative method was used to analyse and compare the features of the directing culture of New Hollywood with the culture of creation of other New Waves in cinema, to study the mutual influence of innovative screen cultures. In addition, during the research, an interdisciplinary approach was applied, the basis of which was general scientific theoretical methods: induction, deduction, complex art analysis, synthesis. This made it possible to logically and consistently study the factual material of New Hollywood film texts. The methodology of systematisation and generalisation was used in order to substantiate the originality of New Hollywood screen direction in the reproduction of social problems and showing the image of the hero relevant to them. **The scientific novelty** of the article is the study of the cinematography of New Hollywood, represented in the author's directorial models, as a social value directed both to the general public and to individual personal perception. **Conclusions.** It is substantiated that the authorial directorial models of New Hollywood cinematography were formed under the influence of the creativity of

European New Wave artists and are currently affecting the screen activity of auteur directors in the modern intercultural space.

Keywords: film culture of the USA, directing, author's cinematography, Hollywood film text, blockbuster, creative personality, image of a hero, national identity, multicultural narratives, cultural research, television.

Актуальність теми дослідження. Багатолітня проблема автора екранного твору (як викладеного в драматургічному кінотексті, так і технічно зафіксованого (у тонкому співвідношенні змісту і вишуканої форми на аудіовізуальному носії) є чи не найбільш актуальною в сучасному мистецтвознавстві й культурології. Адже оригінальне авторське бачення, авторська позиція, суб'єктивна авторська «інтерпретація моменту дійсності» [9, 190] (незалежно від різновиду мистецтва) уможливує виявлення в ньому нових сторін, граней якості, щоби якомога повніше розкрити єство певного феномену. Тоді як розквіт у 1950–1960-х рр. авторського кінематографу в європейському просторі, формування національно-ідентичних та індивідуально-авторських режисерських моделей передовсім у середовищі представників французької «Нової хвилі» (Ф. Трюффо, Ж.-Люк Годар, Е. Ромер, К. Шаброль, К. Лелюш, Ж. Ріветтін.), загострення суперечок навколо глибинних підоснов авторства, зрештою, виникнення «теорії авторства» (підґрунтя котрої заклав А. Базен) не оминуло й розмаїту кінокультуру США, де ключовими для режисерського цеху виявились мистецька спроможність оригінально виражати власну позицію через генерування мультикультурних наративів і творення новітнього (затребуваного і виробниками, і глядачами) формату кінотексту, зокрібна голлівудського. Отже, актуальність представленого дослідження зумовлена стрижневими тенденціями розвитку кінематографу Нового Голлівуду, що кардинально змінили сутність і магістральну скерованість як американського кіномистецтва другої половини ХХ ст., так і вплинули на змістове наповнення та зображально-виражальні засоби екранного продукту вже нинішнього століття і, ба більше, навіть тисячоліття.

Аналіз досліджень і публікацій. Актуальним проблемам авторського кінематографу присвячено чимало культурологічних і мистецтвознавчих досліджень вітчизняних та зарубіжних теоретиків і практиків культури й мистецтв. До прикладу, Т. Шак зазначає, що при виокремленні типових ознак авторського кіно варто зосереджувати увагу на підвищеній семіотичності кінотекстів, свідомому прагненні митців до примноження знаковості фільмового

продукту, концентрації уваги на стилістичних прийомах, зумисній орієнтації постановників на «новаторство форми, оригінальність мови, але головне значущість постаті режисера» [13, 82]. Тоді як в оцінці самої постаті автора Л. Копейцева пропонує розглядати її крізь призму реальної особи, творця твору, абстрактного автора, творчої інстанції, «чий задум – свідомий або несвідомий – здійснюється в цілому творі», причому образ автора має бути «локалізований у художній тканині твору як суб'єкт оповіді» [3]. Своєю чергою М. Фуко, розглядаючи авторську позицію того чи того митця, доходить думки, що вона не є підґрунтям значень, з яких вибудовується художній твір, а сам образ автора є своєрідною «функціональною засадою» [10, 169]. Розмислам про сутність авторства присвячено й роботи Е. Сарріса, котрий здійснив значний вклад у формування теорії авторського кіно. Підтримуючи та розвиваючи погляди кінотеоретиків журналу французького журналу *Cahiers du cinema*, він активно пропагував авторське кіномистецтво в США. Зокрібна, у 1962 р. в статті «Нотатки з приводу «авторської теорії» дослідник стверджував, що авторську теорію слід використовувати як критичний інструмент «для вивчення історії американського кіно – єдиного кінематографу у світі, що вартий дослідження на глибшому, ніж поверхневий рівень глазури у вигляді декількох великих режисерів нагорі». Крім того, на переконання Е. Сарріса, «сильний режисер вкладає свою особистість у фільм, а слабкий постановник дозволяє іншим творчим особистостям втекти від відповідальності перед глядачем» [25, 145].

Нагадаємо, що культурологічні й мистецтвознавчі дослідження Е. Сарріса започаткували поширення теорії та розвиток культурно-мистецьких практик авторського кіно в США й містили в собі три ключові ієрархічні постулати, відповідно до яких: режисер-автор має глибоко й всебічно володіти тонкощами технології «кіновиробництва, вміти виражати своє творче начало у фільмі, використовуючи специфічні режисерські прийоми та методи, надавати своїй роботі внутрішнього значення» [25, 149]. Слід нагадати, що Ендрю Сарріс у фундаментальній праці *The American cinema: Directors and directions*, вперше досліджуючи історію американського кінематографу, маніфестував її

зі своєрідної захисної позиції – царини моделей авторської режисури [24, 352].

Мета статті – виявити особливості культури авторського кіно Нового Голлівуду, репрезентованої у світоглядних моделях режисерської творчості, та визначити її вплив на креативні екранні практики сучасних кінопостановників.

Виклад основного матеріалу. У сучасну добу кінопродукція Голлівуду, зокрема великобюджетна, є чи не найбільш поширеною у світовому кінопрокаті, адже виступає безумовним лідером у сфері масового кінематографу. Визначаючи тренди, напрями, стилі, жанри, технології розвитку сучасного кіномистецтва, фільмова продукція, вироблена голлівудськими студіями, має значний вплив на кіноіндустрію багатьох країн світу. Не в останню чергу високий художньо-мистецький рівень та соціокультурну значимість голлівудських кінотекстів, слід пов'язувати з творчістю таких визначних творчих особистостей, як: А. Пенн, М. Скорсезе, П. Богданович, Р. Олтмен, В. Аллен, Ф.-Ф. Коппола, Б. Де Пальма, Д. Кассаветіс, Т. Малік, Б. Фосс, М. Форман, Р. Поланскі й ін. Діяльність вказаних режисерів тісно пов'язана з унікальним явищем як у художній культурі ХХ століття, так і, зокрібно, у кінокультурі США – кінематографом Нового Голлівуду, що, виникнувши на межі 1960–1970-х рр., був скерований на аудиторію, яка віддавала перевагу кіномистецтву «відчуження, аномії, анархії та абсурдизму» [25, 146] і мав усі ознаки авторського. Ми ж своєю чергою нагадаємо, що авторським кінематографом вважають такий, у якому «своєрідно репрезентована постать режисера-постановника, неповторна індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом, суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини (героя) в ній» [8, 36]. Водночас варто дослухатись до думки Д. Сейлса, переконаного в тому, що в авторському кіно на повну силу «реалізується вміння режисера перетворювати реальність відповідно до власного світовідчуття, тоді як незалежні митці або вірять у цю можливість, або заперечують її в сюжеті і змісті своїх стрічок, а крім того, не очікують від глядачів змін ані на краще, ані на гірше» [21, 76]. Д. Сейлз, будучи незалежним режисером, звертає увагу на те, що коли «постановник незалежної картини бачить перед собою конкретного глядача, то режисер-автор уявляє собі ідеального глядача, який зрозуміє його задум або цінує реалізацію ідеї, при цьому

голлівудський режисер мейнстрімового (популярного, розрахованого на широкий загал) кінопроєкту насамперед прагне до слави серед максимально можливого числа глядачів. Така позиція наближає незалежний кінематограф до групи закритих кінотекстів, оцінюючи його як частину елітарної культури» [21, 76].

З'ява в середині 1960-х конгломерату творів, названих кінематографом Нового Голлівуду (концепт котрого було введено у науковий обіг лишень у середині 70-х рр. ХХ ст.), виявилась не випадковим явищем у тогочасному культурно-мистецькому просторі США. Оскільки змістове й художньо-образне наповнення новоголлівудських стрічок, що по суті сформували Нову хвилю й стали частиною тогочасної бунтівної американської контркультури (як «сукупність критичних, культурних, соціально-політичних установок у середовищі американського (а згодом і європейського) суспільства у 50–70 роках ХХ століття» [14]), було зумовлене доволі жорсткими соціально-політичними потрясіннями (пов'язаними, зокрема, з обуренням воєнними діями у В'єтнамі, піднесенням расового руху афроамериканців за громадянські права, посиленням боротьби за свободу слова й справедливості (без винятку) у галузі правоохоронної системи, не баченим до того сплеском феміністичного та пацифістського рухів, різким зіткненням інтересів поколінь на шляху розвідин так званої «колективної душі»), що охопили найрізноманітніші верстви населення країни, зокрібно молодь. До того ж у той час свідомість молодіжної аудиторії вже доволі швидко захопило телебачення, котре, потужно розвиваючись у 1960-х рр., стало рішуче перебирати на себе функції формування художньо-естетичних смаків публіки та пропагування як загальнолюдських, так й американських цінностей.

У роботі «Останнє визначне американське кіношоу: Нове голлівудське кіно 1970-х років» (The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s) Т. Ельзессер, О. Горват і Н. Кінг зазначають, що «парадокс Нового Голлівуду полягав у тому, що він продемонстрував втрату довіри до нації, виникнення глибинних сумнівів щодо свободи та правосуддя для всіх, що відбивалося на роботах цілої низки кінематографістів» [19, 26]. Тоді як в авторських кінотекстах режисерів Нового Голлівуду (у яких навмисне, «через деконструкції сенсів» [16, 49] руйнувались академічні канони фільмотворення та активно

демонструвався радикальний скептицизм щодо американських чеснот), на переконання дослідників, митці виявляли сміливий інтерес до нетрадиційних і незручних тем, до експериментів стилістичного та формотворчого штибу й у нових культурно-мистецьких підходах «фіксувалося моральне невдоволення тогочасного суспільства, а на перший план висувалися безцільні, депресивні, саморуйнівні характери» [19, 27].

Кінематограф Нового Голлівуду як своєрідна Нова хвиля в американському кіномистецтві (а на думку Ж. Цаценко, «майже кожна країна має свою нову хвилю (Україна також) – деє вона відбулася ще в 1960-х, а деє почалась нещодавно і триває досі» [11]), звісно, маніфестувала свої особливості, проте так само, як і в інших кінокраїнах несла на собі певну національну ідентичність і була оригінальною та стрімкою реакцією на економічні, суспільно-політичні зміни в державі, презентувала авторське й артхаусне кіно, була чутливою до новітніх технологій, а, головню, її формували й розвивали переважно молоді режисери, котрі прагнули фільмувати незалежну аудіовізуальну продукцію. Адже в середині 1960-х голлівудські студії-мейджори, «всерйоз розгубившись перед змінами, шукали можливість вижити і давали велику свободу саме молодим американським режисерам» [1]. Так авторську творчість режисерів Нового Голлівуду В. Аллена, Д. Кассаветіса, Ф.-Ф. Копполи, Т. Маліка, Р. Олтмена, Б. Де Пальма, А. Пенна, Р. Поланскі, М. Скорсезе, Б. Фосса, М. Формана й ін., у якій було своєрідно зафіксовано моральне невдоволення американської нації, слід розглядати як «сукупність розмаїтих у філософському й художньо-естетичному, морально-етичному, національно-етнічному сенсі моделей, кожна з яких є певним образом світу, аналогом реальних або ймовірних фактів, фіксує елементи складних явищ і процесів та сформувалась у різний час і під впливом несхожих обставин» [8, 22].

Нагадаємо, що формування власних авторських моделей, відбувалось у названих вище режисерів (деякі з котрих мали креативні практики на радіо й телебаченні) не лише під доволі сильним впливом творчості таких знаних режисерів-авторів, як Лукіно Вісконті, Федеріко Фелліні, Мікеланджело Антоніоні, Бернардо Бертолуччі, Франсуа Трюффо, Клод Шаброль, Жан-Люк Годар, Клод Лелуш, Ерік Ромер, Жак Ріветт, Акіро Куросава, Інгар Бергман ін., але й через захоплення, ба навіть глибоке вивчення теоретичного доробку

представників французької Нової хвилі, зокрібна теорії інтелектуального авторського кіно Андре Базена. Це було не випадковим, адже більшість з них надобули фундаментальні знання в Нью-Йоркському, Каліфорнійському та інших університетах. Своєю чергою А. Базен активно вивчав і розробляв у системі досліджень тогочасної кінокультури проблему взаємодії автора й матеріалу, автора і кінотексту, яка була «природно пов'язана з проблемою взаємин автора і героя, а також автора і глядача. Модель авторського кіно Базена ґрунтувалась на усвідомленні творчого акту у світлі феноменології, бергсоніанства і персоналізму» [4, 9]. При цьому своєрідний «феноменологічний реалізм» в кіно дослідник визначав як «реальність, яку відтворює і організовує кіно» [4, 11].

У програмній статті «Про авторську теорію» (On the Auteur Theory) Андре Базен, солідаризуючись з концепцією камери-пера О. Астрюка, згідно з якою саме зображення «стає основним елементом авторського стилю» [15, 13] обґрунтовує своє переконання, що «візуальні ефекти, які використовує режисер, є тим єдиним надбанням кінематографу, де зберігається автор» [15, 14]. Крім того, дослідник стверджував, що «авторська теорія – це спосіб вибору особистого фактора як відправної точки в процесі режисури, який не завершується, але прогресує з одного фільму до іншого, формуючи індивідуальний підхід автора» [15, 15]. При цьому авторську теорію слід тлумачити як своєрідний спосіб вибору особистого чинника й певну відправну точку в процесі режисури [6, 5]), який «не завершується, але прогресує з одного фільму до іншого, формуючи індивідуальний підхід автора» [15, 13–15].

Г. Чміль артикулює слушну думку про те, що «А. Базен активно підтримував інтелектуальне кіно, яке виявилось початком авторського кінематографу, розглядав його як творчість, що акцентує особисті переживання і власне ставлення до світу режисера, однак першим на стежку авторського кіно ступив Роберто Росселіні, створивши фільм «Франциск менестрель божий» (1950), у якому, відмовившись від зображення конкретного суспільства, художник намалював свій, придуманий світ, до того ж, дуже правдоподібно» [12, 244]. Проводячи культурологічне дослідження базенівської авторської теорії (theorie d'auteur), культурологиня доводить, що його концепція «онтологічного» кіно спиралась не стільки на реалізм змісту чи реалізм зображення, скільки

на реалізм простору, максимально наближеного до дійсності. Тому теоретик закликав відмовитись від зйомки-розповіді, а радив замінити на неперервність зйомки «плану-епізоду», який надавав би нового смислу плинності подій» [12, 244].

Вкажемо, що учень і послідовник видатного теоретика Франсуа Трюффо (котрому, власне, і належить термін «авторське кіно»), відстоюючи на сторінках критичних видань так звану «політику авторства», опублікував у 1954 р. статтю «Деякі тенденції французького кінематографу» (*Une certaine tendance du cinema francais*). У ній він стверджував, що «фільм майбутнього буде яскравіше відображати особистість, аніж роман, буде більш інтимним й автобіографічним, як сповідь або щоденник» [26]. Режисер і теоретик вважав, що кінотекст автора має бути схожий на нього самого. Він зазначав, що «ще все одно, що його температура або відбитки пальців. Фільм може в більшій або меншій мірі нагадувати постановника, але саме його і нікого іншого» [26].

Для іншого представника французької нової хвилі Ж.-Л. Годара поняття «авторське кіно» означало не апофеоз самовираження художника, а якісні зміни в глядацькому сприйнятті, нову якість контакту між фільмом та аудиторією, автором і публікою. Митець прагнув підвести інтелект глядача до самостійного осмислення кінотвору, що згодом мало би сприяти народженню у свідомості публіки того ставлення до дійсності, того бачення світу, котре в традиційному кінематографі задано авторською моделлю світу, яка б сповіщала про себе вибором матеріалу, побудовою сюжету, логікою поведінки персонажів. Отже, ідеться не про відмову від авторської позиції, а про пошуки такої кіноформи, яка б примушувала аудиторію мислити самостійно. Авторський фільм Ж.-Л. Годара звернений не тільки до почуттів, а й до інтелекту [6, 16].

Сказати б, критично переосмисливши як теоретичний доробок, так і творчі практики режисерів-авторів Європи і світу, а ще мистецькі здобутки американського артхаусу (презентованого, до прикладу, хитромудрими кінотекстами К. Енгера, Е. Уорхола й ін.), представники авторських режисерських моделей Нового Голлівуду, намагаючись вмістити продукування кінопроектів в незначний бюджет, пропонують у своїх стрічках відтворення власних «ціннісних пріоритетів» [2, 31] і, демонстративно чинячи опір зображенню усталених мейнстримових

стереотипів, сприймали й презентували екранне авторство як маніфестування особистісної свободи творчості, власної індивідуальності, власного стилю, кіномови, а головню, потужного власного «голосу», у висвітленні незручних (однак таких, що несли в собі просвітницькі функції) тем, залучаючи глядачів до інтелектуальних роздумів про нагальні суспільні проблеми на рівні філософського узагальнення. При цьому вкажемо, що, до прикладу, Марія Дж. Ноуелл-Сміт вважає, що концепт «артхаусний кінематограф» став своєрідним терміном-валізою, що вміщує в себе різноманітні ідеї того, яким може бути кінематограф як у межах мейнстриму, так і поза ними» [23, 14], й у міжкультурній дистрибуції стрімко набув статусу унікального космополітичного явища, котре є доволі успішним намаганням протистояти «висхідній динаміці локалізації з її фокусуванням на етнічності та наступництві, а не на самій суті кінематографічного мистецтва та умовах творчої реалізації, що викликана тотальною глобалізацією» [18, 7].

З огляду на продюсерський диктат творення малобюджетних фільмів (що було зумовлено тогочасною економічною ситуацією, котра склалась на кіностудіях Голлівуду в конкуренції зі зростаючим рейтингом телебачення), американські автори-режисери, презентуючи такі кінотексти, як «Хто боїться Вірджинії Вулф?» (М. Ніколса); «Бонні і Клайд» (А. Пенна); «Безпечний їздець» (Д. Хоппера); «П'ять легких п'єс» (Б. Рейфелсон); «Люди дощу» (Ф.-Ф. Копполи); «Пугало» (Д. Шацберга) й ін., демонстрували надзвичайно високу художньо-мистецьку якість екранних робіт, що, як дійсно парадоксальний наслідок, приносили кінопідприємцям значні прибутки. Так, приміром, маючи бюджет 2,5 млн доларів, картина «Бонні і Клайд» А. Пенна збрала тільки в американському прокаті більше 50 млн доларів, а ще забезпечила собі захоплені відгуки, переважно молодих глядачів. Крім того, новачки-режисери вивели на екран ще й плеяду молодих тоді акторів Д. Ніколсона, Д. Кітон, Д. Хофмана, Р. Де Ніро, Ф. Данауей, А. Пачіно, котрі згодом склали цвіт кінокультури США.

Важливо, що представники авторських моделей нового голлівудського кінематографу (через відвертий страх продюсерів випустити авторські фільми у великий прокат), підтримуючи, зокрема, й альтернативні методи дистрибуції (як-то в спеціалізованих будинках та клубах кіно, університетських

кінотовариствах, кінопрокатних компаніях, що спеціалізуються на практиках демонстрації некомерційної кінопродукції, а не, приміром, блокбастерів) своїх фільмів, розрахованих передовсім на «глядацьку аудиторію, здатну до сприйняття складних кінематографічних форм» [17, 721] заклали підвалини й розвинули унікальну художню традицію, базовану як на високій візуальній, так і вербальній культурі [20, 66], коли кожна окремішня кінострічка певного режисера корелюється з мистецьким феноменом кіно Нового Голлівуду.

Виступаючи ключовою фігурою кінопостановки (не прогинаючись під канонічну студійну систему фільмотворення: від лінійності побудови сюжету до руху камери, освітлення, колірної гами, принципів звукового оформлення, монтажу тощо), новоголлівудські режисери сміливо презентували новаторські кінотексти (буквально нашпиговані актуальними авторськими меседжами), котрі, безсумнівно, за рівнем філософського узагальнення були зрозумілі не кожному глядачеві, проте, що важливо, насправді виявились скерованими мало не до кожного реципієнта. А крім того, руйнуючи базові ілюзії кіно й здійснюючи експериментальним шляхом сміливі пошуки нових зображально-виражальних засобів (приміром неklasичних ракурсів, багатозначної символіки, яку складно дешифрувати; альтернативної композиційної побудови стрічок, котра вступає в суперечку з послідовно-лінійною сюжетною структурою, природного освітлення, сміливого монтажу, тощо), такі режисери, як Л. Пірс, Р. Олдрич, Д. Кассаветіс, Х. Векслер, С. Пекінпа, Д. Р. Хілл, Д. Евідсен, А. Пенн відповідно у таких кінотекстах, як «Інцидент, або Випадок у метро», «Брудна дюжина», «Обличчя», «Холодним поглядом», «Дика банда», «Бутч Кессіді та Санденс Кід», «Джо», «Маленька велика людина» (значна частка яких, маючи високу історико-культурну й художньо-естетичну значимість, була внесена до Національного реєстру фільмів США), спромоглися уможливити в процесі перегляду вироблення саме глядачами багаторівневого каскаду сенсів, закладених кіноавтором, що згодом спровокувало з'яву нових трендів у кінематографі.

Прикметно, що в кінотекстах М. Скорсезе («Берта на прізвисько Товарний вагон», «Злі вулиці»), Б. Де Пальми («Вбивство а ля Мод», «Вітання», «Весільна вечірка»), Ф.-Ф. Копполи («Паттон», «Хрещений батько», «Розмова»), Р. Олтмана («Маккейб і місіс

Міллер», «Довге прощання», «Злодії, як ми») та С. Люмета («Справа самовбивці», «Довгий день іде у ніч», «Серпіко») у протагоністів не було, на переконання А. Дацюк, «вираженої мети та чіткої моральної позиції, і, як наслідок, їхні дії часто виявлялися спалахами ірраціонального насильства» [1], що справило помітний вплив на творчість сучасних режисерів-авторів, зокрема Квентіна Тарантіно, котрий з успіхом повернув моду на доволі жорсткий жанр вестерну та вміло поєднує «класичні» й комерційні підходи до творення авторського кіно, адже дистрибуція фільмового продукту – категорія економічна. У всі свої кінотексти (незалежно від тематики й жанру) режисеріві (починаючи від «Скажених псів», «Кримінального читива» і закінчуючи «Огидною вісімкою») вдається надивовижу органічно вживлювати «нереалістичні перестрілки, які починаються тоді, коли слова перестають важити хоча б щось, а крові завжди буде саме стільки, щоби шокувати вас, але не занадто. Насилля в Тарантіно завжди естетичне та «кіношне», за ним цікаво спостерігати і завжди хочеться ще» [5].

Наукова новизна статті полягає в тому, що за допомогою культурологічного підходу досліджено унікальну постать режисера-автора, здатного до глибоких філософських узагальнень, вивчено в контексті й новоголлівудського кіно, і кінокультури США загалом як ключову фігуру задуму й творення кінотексту. Крім того, автора-режисера розглянуто як самотню постать, що (будучи суб'єктом моделювання в галузі аудіовізуального мистецтва, виробництва й дистрибуції, демонструє своє світобачення, світовідношення, світовідчуття, світовідтворення у художньо-образній формі за допомогою екранної мови, основним культуротворчим елементом якої є кадр) відіграє вирішальну роль в остаточному формуванні візуальної культури екранного твору, а головне, несе особисту відповідальність за з'яву кінотексту як кінцевого художнього продукту, здатного впливати на соціально-культурні уявлення про призначення кінематографа і його роль у житті суспільства.

Висновки. У процесі дослідження встановлено, що кінотексти режисерів Нового Голлівуду (більшість з яких звинувачували в пропаганді насильства й відвертому глузуванні над американськими цінностями), вироблені в межах авторських світоглядних моделей, стали своєрідним «Голлівудським Ренесансом» [22, 264], тим особливим видом комунікації між

кіноавтором і публікою, яка спроможна була сприймати та, що надзвичайно важливо, обробляти художні образи-символи, пропонувані до розмислів. Показано, що постмодерний авторський кінематограф Нового Голлівуду (підґрунтя котрого склала контркультура) у розмаїтті індивідуальних світоглядних моделей «став потужним рупором національного невдоволення» [1], не в останню чергу завдяки розмитості жанрових меж і творенню таких образів героїв, які потужно вкарбовуються в глядацьку пам'ять, і «не важливо були вони на екрані дві години чи дві хвилини» [5].

Література

1. Дацюк А. Хроника кино: как возник Новый Голливуд. URL: <https://vertigo.com.ua/about-new-hollywood/> (дата звернення 10.10.2024).
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
3. Копейцева Л. П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві. URL: https://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1695/1/Nzl_2009_2%281%29_25.pdf (дата звернення: 10.10.2024).
4. Мусієнко О. «Нова хвиля» у французькому кінематографі: джерела, теоретичний ґрунт, майстри. Київ : Мистецтво, 1995. 195 с.
5. Панкрухін Б. За що ми всі полюбили Квентіна Тарантіно: 5 причин та 8 кращих стрічок. URL: <https://yabl.ua/2019/08/08/za-sho-mi-polyubili-kventina-tarantino> (дата звернення: 10.10.2024).
6. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 128 с.
7. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 448 с.
8. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... д-ра мист. Київ : НАКККіМ, 2021. 39 с.
9. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс. Київ : Парапан, 2007. 208 с.
10. Фуко Мишель. Що таке автор? Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 448–455.
11. Цаценко Ж. Нові хвилі в кіно. URL: <https://skvot.io/uk/blog/novi-hvili-v-kino> (дата звернення: 10.10.2024).
12. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової. Мистецтвознавство України : зб. ст. Київ : СПД Кравчук В.К., 2003. Вип.3. С. 341–349.
13. Шак Т. Музыка как компонент анимационного фильма. Культурно-мистецьке

середовище: творчість та технології : зб. матеріалів Сьомої Міжн. наук.-творчої конф. Київ : НАКККіМ, 2014. С. 82–84.

14. Шафраньш О. І. Криза в середовищі контркультури в США на початку 70-х років XX століття. Регіональні студії. 2018. №12. URL: <http://www.regionalstudies.uzhnu.uz.ua/archive/12/30.pdf> (дата звернення: 10.10.2024).

15. Bazin A. On the Auteur Theory. Cahier. 1957. №70. P. 12–17.

16. Berliner T. Hollywood aesthetic precis. Projections (New York). 2020. №14(2). P. 48–51.

17. Bordwell D., M. Cohen M., L. Braudy L. The Art Cinema as a Mode of Film Practice. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York. 1979. P. 716–724.

18. Cowie P. The International Film Guide. London, 1981. 512 p.

19. Elsaesser T., Horwath A., King N. The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam University Press. 2004. 400 p.

20. Elsaesser T., Hagener M. Film Theory. An Introduction Through the Senses. New York. 2009. 232 p.

21. Kanjere A. You and we're the same: Men and women outside the romance pact. Canadian Journal of Film Studies. 2021. №29 (2). P. 75–77.

22. Laugier S. Film as moral education. Journal of Philosophy of Education. 2021. № 55(1). С. 263–264.

23. Nowell-Smith G. The Oxford History of World Cinema. New York. 1996. 824 p.

24. Sarris A. The American cinema: Directors and directions. New York. 1968. 168p.

25. Sarris Andrew. Notes on the Autour theory in 1962. In Film Culture Reader : Edited by Sitrey. New York. 1970. P.134–156.

26. Truffaut François. Une certain tendance du cinema francais. URL: https://francearchives.gouv.fr/pages_histoire/38842 (дата звернення: 10.10.2024).

References

1. Datsiuk A. (n.d.). Cinema Chronicle: How New Hollywood Came to Be. Retrieved from: <https://vertigo.com.ua/about-new-hollywood/> [in Russian].
2. Zabuzhko, O. (2007). Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in the conflict of mythologies. Kyiv [in Ukrainian].
3. Kopieitseva, L. P. (2009). Problem of the Author and the Author's Position in Modern Literary Studies. Retrieved from: [http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1695/1/Nzl_2009_2\(1\)_25.pdf](http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1695/1/Nzl_2009_2(1)_25.pdf) [in Ukrainian].
4. Musiienko, O. (1995). "New Wave" in French Cinema: Sources, Theoretical Ground, Masters. Kyiv [in Ukrainian].
5. Pankrukhin, B. (2019). Why we all Fell in Love with Quentin Tarantino: 5 Reasons and 8 Best Films. Retrieved from: <https://yabl.ua/2019/08/08/za-sho-mi-polyubili-kventina-tarantino> [in Ukrainian].
6. Pohrebniak, H. P. (2012). Author's Cinematography through the Prism of the Artistic Personality. Kyiv [in Ukrainian].

7. Pohrebniak, H. P. (2020). Author's Cinematography in the Cultural Space of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. Kyiv [in Ukrainian].
8. Pohrebniak, H. P. (2021). Author's Cinematography in the Artistic Culture of the Second Half of the 20th – Early 21st Century]. Abstract of PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
9. Polishchuk, O. P. (2007). Artistic Thinking: Aesthetic and Cultural Discourse. Kyiv [in Ukrainian].
10. Fuko Myshel. (1996). What Is an Author? Word. Sign. Discourse. Anthology of World Literary and Critical Thought of the 20th Century. Lviv, 448–455 [in Ukrainian].
11. Tsatsenko, Zh. (n.d.). New Trends in Cinema. URL: <https://skvot.io/uk/blog/novi-hvili-v-kino> [in Ukrainian].
12. Chmil, H. (2003). Author's Cinema of Kira Muratova. Art History of Ukraine, 3, 341–349 [in Ukrainian].
13. Shak, T. (2014). Music as a Component of an Animated Film. Cultural and Artistic Environment: Creativity and Technology: Proceedings of the Seventh International Scientific and Creative Conference. Kyiv. 82–84 [in Russian].
14. Shafranosh, O. I. (2018). Crisis in the Environment of the Counterculture in the USA in Early 70s of the 20th Century. Regional Studies, 12. Retrieved from: <http://www.regionalstudies.uzhnu.uz.ua/archive/12/30.pdf> [in Ukrainian].
15. Bazin, A. (1957). On the Auteur Theory. Cahier, 70, 12–17 [in English].
16. Berliner, T. (2020) Hollywood Aesthetic Precip. Projections (New York), 14(2), 48–51 [in English].
17. Bordwell, D., M. Cohen M., L. & Braudy L. (1979). The Art Cinema as a Mode of Film Practice. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York, 716–724 [in English].
18. Cowie, P. (1981). The International Film Guide. London [in English].
19. Elsaesser, T., Horwath A., & King, N. (2004). The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam [in English].
20. Elsaesser, T., & Hagener, M. (2009). Film Theory. An Introduction Through the Senses. New York [in English].
21. Kanjere, A. (2021). You and we're the same: Men and women outside the romance pact. Canadian Journal of Film Studies, 29 (2), 75–77 [in English].
22. Laugier, S. (2021). Film as moral education. Journal of Philosophy of Education, 55 (1), 263–264 [in English].
23. Nowell-Smith, G. (1996). The Oxford History of World Cinema. New York [in English].
24. Sarris, A. (1968). The American cinema: Directors and directions. New York [in English].
25. Sarris, A. (1970) Notes on the Auteur theory in 1962. In Film Culture Reader. New York, 134–156 [in English].
26. Truffaut, F. (n.d.). Une certaine tendance du cinema francais. [A certain trend in French cinema]. URL: https://francearchives.gouv.fr/pages_histoire/38842 [in French].

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2024
Отримано після доопрацювання 14.11.2024
Прийнято до друку 21.11.2024*

УДК 316.472.4:39-048.67](477.44)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322798

Цитування:

Садовенко С. М. Туристичні дестинації України як домінуючі складові матеріальної й духовної культури в сучасних соціально-культурних умовах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 31–38.

*Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>
svetlanasadovenko@ukr.net*

Sadovenko S. (2024). Tourist Destinations of Ukraine as Dominant Components of Material and Spiritual Culture and Preservation of National Identity in Modern Socio-Cultural Conditions. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 31–38 [in Ukrainian].

ТУРИСТИЧНІ ДЕСТИНАЦІЇ УКРАЇНИ ЯК ДОМІНАНТНІ СКЛАДОВІ МАТЕРІАЛЬНОЇ Й ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНИХ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ УМОВАХ

Метою роботи є розгляд туристичних дестинацій України як домінуючих складових матеріальної й духовної культури; надання пропозицій щодо покращення інфраструктури, маркетингових стратегій у контексті визначення внутрішнього потенціалу та економічного зростання регіонів у сучасних соціально-культурних умовах. **Методологія дослідження** у відповідності з культурологічним дискурсом базується на використанні специфічних культурологічних підходів і принципів та застосуванні комплексу загально і конкретно наукових методів. Для аналізу та виявлення причинно-наслідкових зв'язків щодо матеріальної, духовної культури та культурного туризму України застосовано методи системного аналізу та синтезу. Для аналізу та концептуалізації понятійно-категоріального апарату використано концептуальний та метод культурологічного дослідження. Для виявлення відмінностей, систематизації і класифікації складових туристичних дестинацій застосовано типологічний та порівняльно-типологічний методи. **Наукова новизна** полягає у розгляді туристичних дестинацій України як домінуючих складових матеріальної й духовної культури та збереження національної ідентичності в сучасних соціально-культурних умовах; виявленні проблем та протиріч, що перешкоджають ефективному розвитку туристичних локусів; розробці пропозицій щодо покращення інфраструктури, маркетингових стратегій та управління в контексті збереження національної ідентичності. **Висновки.** Туристичні дестинації України, як домінуючі складові матеріальної й духовної культури, мають значний потенціал для збереження національної ідентичності, розвитку культурного туризму та економічного зростання регіонів. Для реалізації цього потенціалу необхідний комплексний підхід, який має включати інвестиції в інфраструктуру, розвиток культурних і природних ресурсів, просування туристичних продуктів та ефективне управління туристичними потоками. Застосування інноваційних підходів щодо туристичних дестинацій, співпраця між державними органами, місцевими громадами та приватним сектором сприятиме створенню унікального і привабливого туристичного досвіду, який відповідатиме потребам і очікуванням туристів з усього світу, матиме вплив на збереження національної ідентичності та економічного зростання регіонів України у сучасних соціально-культурних умовах.

Ключові слова: туристичні дестинації, локуси, культурний туризм, матеріальна культура, духовна культура, інфраструктура, маркетинг, управління туристичними потоками, сталий розвиток, національна ідентичність.

Sadovenko Svitlana, Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor at the Department of Musical Art, Educational and Scientific Institute of Modern Art, National Academy of Culture and Arts Management, Honoured Art Worker of Ukraine

Tourist Destinations of Ukraine as Dominant Components of Material and Spiritual Culture and Preservation of National Identity in Modern Socio-Cultural Conditions

The purpose of the work is to consider the tourist destinations of Ukraine and their features as dominant components of material and spiritual culture; to provide proposals for improving infrastructure, market strategies in the context of determining the internal potential and economic growth of regions in modern socio-cultural conditions. **The research methodology** in accordance with the cultural discourse is based on the use of specific cultural approaches and principles and the application of a complex of general and specifically scientific methods. Methods of systematic analysis

and synthesis were used to analyse and identify cause-and-effect relationships regarding material, spiritual culture, and cultural tourism of Ukraine. Conceptual and cultural research methods were used to analyse and conceptualise the conceptual and categorical apparatus. Typological and comparative-typological methods were used to identify differences, systematise and classify the components of tourist destinations. **The scientific novelty** consists in considering tourist destinations of Ukraine as dominant components of material and spiritual culture and the preservation of national identity in modern socio-cultural conditions; identification of problems and contradictions that hinder the effective development of tourist loci; developing proposals for improving infrastructure, marketing strategies and management in the context of preserving national identity. **Conclusions.** Tourist destinations of Ukraine, as dominant components of material and spiritual culture, have significant potential for preserving national identity, developing cultural tourism and economic growth of regions. Realising this potential requires a comprehensive approach, which should include investment in infrastructure, development of cultural and natural resources, promotion of tourism products and effective management of tourist flows. The application of innovative approaches to tourist destinations, cooperation between state bodies, local communities and the private sector will contribute to the creation of a unique and attractive tourist experience that will meet the needs and expectations of tourists from all over the world, will have an impact on the preservation of national identity and economic growth of the regions of Ukraine in modern social and cultural conditions.

Keywords: tourist destinations, loci, cultural tourism, material culture, spiritual culture, infrastructure, marketing, management of tourist flows, sustainable development, national identity.

Актуальність теми дослідження. У сучасному світі, з огляду на соціально-економічні та культурні виклики, важливою складовою для формування стратегій сталого розвитку туризму України стає оптимізація туристичних дестинацій, які в умовах обмежених можливостей виїзду за кордон набули виразних особливостей та урахування унікальності і привабливості певних локацій. Актуальними постають питання щодо формування унікального туристичного досвіду з урахуванням матеріальної та духовної культури; розвитку місцевих туристичних осередків задля економічного зростання та культурного розвитку; збереження культурної спадщини, національної ідентичності з відновленням та охороною культурних об'єктів для майбутніх поколінь; регулювання туристичних потоків задля уникнення перенасичення об'єктів і погіршення якості послуг; стимулювання економічних інвестицій у збереження, відновлення та залучення до повсякденного життя об'єктів матеріальної і духовної культури України. Розкриття потенціалу та перспектив розвитку культурних дестинацій відкриє нові можливості для відновлення країни, допоможе зберігати культурні об'єкти, сприятиме економічному зростанню місцевих громад. Відтак, комплексне дослідження туристичних дестинацій України як домінуючих складових матеріальної і духовної культури, розробка пропозицій щодо покращення інфраструктури, маркетингових стратегій та управління в контексті визначення потенціалу, збереження національної ідентичності та економічного зростання регіонів є актуальним і потребує глибокого вивчення.

Аналіз досліджень і публікацій. Піднята тема є досить широкою. Проблема туристичних дестинацій та культурного туризму досліджувалася українськими (В. Гордін [1],

С. Дичковський [2], М. Матецький [1], А. Романова [4], О. Старовойтенко [6]) і зарубіжними (А. Буркарт [12], Д. Бухалис [11], Д. Ларсен [15], В. Фрамке, М. Жемла [16] та ін.) науковцями. Дослідники запропонували різноманітні підходи щодо тлумачення цієї теми та визначення поняття туристичної дестинації, що дозволяє трактувати її як *географічно визначену територію, яка характеризується унікальними природними, культурними, історичними або іншими ресурсами, здатними привернути увагу туристів*.

Усталене визначення поняття дестинації, надане С. Голднером та Дж. Річі [13; 14], стверджує, що це – географічний регіон, де відвідувач використовує різні послуги та інфраструктуру для задоволення своїх потреб під час подорожі. Центальною ідеєю є забезпечення різноманітних послуг, що робить певну містину привабливою для туристів.

Наявні наукові розробки досліджують соціальні, культурні та економічні фактори, що визначають унікальність і привабливість туристичних напрямів. Так, А. Буркарт і С. Медлік розглядають дестинацію як географічну одиницю [12], В. Альтхоф – як територіальну одиницю [10], а Д. Бухалис, С. Купер, М. Маненте, В. Мингетті – як об'єкти розваг і економічні площини [11]. Д. Ларсен аналізує дестинацію через соціально-психологічний підхід [15], а М. Жемла – у відповідності до мережевого підходу [16]. Згідно зазначених та сучасних підходів туристичну дестинацію можна визначити як складну систему, де у взаємодії всіх її елементів (фізичні об'єкти, послуги, учасники) створюються спільні цінності, включаючи матеріальні послуги і нематеріальну культурну спадщину.

Українські науковці В. Гордін і М. Матецький акцентують на необхідності

балансу між потребами місцевих жителів і туристичними запитами [1]. А. Романова і О. Лів оцінюють стан культурного туризму в конкретному регіоні – Приазов'ї [4]. М. Шевелюк [9] розробляє класифікацію культурного туризму, а О. Чорний підкреслює важливість сталого розвитку культурного туризму в Україні [7]. О. Софій обговорює складності збереження ідентичності привабливих для туризму пам'ятних історичних місць [5]. Ю. Юрченко розглядає ключові пріоритети розвитку туристичних маршрутів [8]. М. Костриця досліджує вплив історико-культурної спадщини на туристичний комплекс Житомирщини [3]. О. Старовойтенко пропонує класифікацію видів туризму в контексті культури регіонів України [6]. Відтак, зосереджується увага переважно на регіональних аспектах розвитку культурного туризму та його впливі на місцеві громади, а також на брендингу DESTINACIЙ, адже «просування туризму ефективніше, коли напрямок пов'язаний із сильною ідеєю брендингу. Бренди створюють інтерес, релевантність і диференціацію. Набір активів легше зрозуміти та запам'ятати, коли він пов'язаний з ідеєю бренду» [17].

Фізична складова туристичних DESTINACIЙ в Україні охоплює численні природні об'єкти – від гірських масивів Карпат до узбережжя Чорного та Азовського морів, а також культурні та історичні пам'ятки, до яких завжди належали провідні історичні міста – Київ, Львів, Одеса. До соціально-культурного аспекту DESTINACIЙ, що потребують додаткового вивчення, відносять культурні традиції, гастрономія та кулінарія, фестивалі виконавського мистецтва, місцеві звичаї, ремесла, які формують неповторний колорит і зберігають національну ідентичність кожного регіону.

Світова організація торгівлі на основі проведеного опитування (2012) визначила шість категорій культурного туризму, до яких віднесено: ремесла та образотворче мистецтво; гастрономія та кулінарія; соціальні звичаї, обряди, святкові події; музика та виконавське мистецтво; усні традиції та вислови; знання та практика щодо природи [17]. Саме ці шість категорій, на думку організації, є стрижневими і становлять основу успіху культурного туризму.

На нашу думку, важливим елементом туристичних DESTINACIЙ є інфраструктурний комплекс, що забезпечує комфортне перебування туристів – від транспорту і забезпечення кваліфікованими гідами – до питань, пов'язаних з харчуванням, проживанням, рівнем якості готелів і

ресторанів. Управління туристичними DESTINACIЯМИ в Україні потребує координації між різними приватними економічними секторами та державними органами влади, системна взаємодія яких здатна забезпечити ефективний розвиток та просування туристичних продуктів. Такий підхід дозволить Україні пропонувати світовому туристичному бізнесу різноманітні туристичні пропозиції – від культурно-пізнавального туризму до активного відпочинку, задовольняючи потреби як внутрішніх, так і міжнародних туристів.

Метою дослідження є розгляд туристичних DESTINACIЙ України як домінуючих складових матеріальної й духовної культури; надання пропозицій щодо покращення інфраструктури, маркетингових стратегій у контексті визначення внутрішнього потенціалу та економічного зростання регіонів у сучасних соціально-культурних умовах.

Виклад основного матеріалу. Концепція «туристичної DESTINACIЇ» охоплює певні міста, регіони, країни, культурні об'єкти та природні ландшафти, які ідентифікуються та просуваються як привабливі місця для туристичних подорожей, включає комплекс послуг та інфраструктуру, що забезпечують задоволення різноманітних потреб відвідувачів, сприяють створенню стійких вражень і досвіду. Україна, виступаючи як специфічний географічний регіон, де природні, культурні та соціально-економічні елементи інтегруються, включає міські та сільські території, гірські масиви Карпат, узбережжя Чорного та Азовського морів, а також культурні й історичні пам'ятки, до яких належать, зокрема, Карпати, Полісся, Причорномор'я, міста Київ, Львів, Одеса.

Домінуючі складові *матеріальної та духовної культури України в туристичних DESTINACIЯХ можна визначити як сукупність елементів культурної спадщини, які включають як фізичні об'єкти (матеріальна культура), так і нематеріальні аспекти (духовна культура), що формують культурну ідентичність та історичну цінність певних регіонів. Матеріальна культура представлена через архітектурні пам'ятки, історичні об'єкти, пам'ятники, археологічні знахідки та інші фізичні артефакти, що відображають технічний і художній рівень розвитку суспільства. Духовна культура включає релігійні, культурні та традиційні практики, які формують і зберігають національні та місцеві ідентичності – народні звичаї, обряди, мову, традиції, художні стилі та мистецькі досягнення. У туристичних DESTINACIЯХ ці компоненти взаємодіють і взаємозбагачуються, створюючи унікальну культурну перспективу туристичної індустрії*

країни, що відзначається різноманітністю архітектурних форм, культурних традицій і природних ландшафтів. Ці елементи не лише формують туристичний інтерес, але й сприяють збереженню та популяризації культурної спадщини України в глобальному контексті, приваблюючи туристів з усього світу, завдяки своїм унікальним історичним, архітектурним та культурним пам'яткам.

Однією з найбільш розвинених культурних дестинацій є місто Київ, столиця України. Місто славиться своїми історичними пам'ятками. Серед них – Софійський собор і Києво-Печерська лавра, які є об'єктами Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Андріївський узвіз, відомий своїми музеями, галереями та сувенірними крамницями, також є популярним місцем для туристів. Київ пропонує широкий спектр культурних заходів, включаючи фестивалі, виставки, концерти, які зацікавлюють туристів з різних куточків світу.

Львів, культурна столиця Західної України, є важливою культурною дестинацією. Місто відоме своєю архітектурою, яка поєднує елементи різних стилів та епох. Площа «Ринок», «Високий замок», «Львівська опера» є головними туристичними об'єктами, які приваблюють мільйони відвідувачів щороку. Львів також славиться своїми музеями, театрами, фестивалями, які роблять місто привабливим для культурного туризму. Унікальна атмосфера Львова, яка поєднує історичну спадщину та сучасні тенденції, цікавить і вабить туристів.

Одеса поєднує культурно-пізнавальний та пляжний туризм. Це одне з найпопулярніших курортних міст України, яке завжди славалося унікальною архітектурою, що поєднує елементи різних стилів та епох, пляжами, культурними пам'ятками та нічним життям. Головними туристичними об'єктами є Потьомкинські сходи, спроектовані у далекому

1825 році, Одеський оперний театр та найвідоміший пляж Аркадія. Одеса відома своїми музеями, театрами, фестивалями, які роблять місто привабливим для культурного туризму.

Карпати – гірський регіон Західної України, є популярною дестинацією для екологічного та активного туризму. Унікальна природа Карпат поєднує гори, ліси та річки. Говерла, Синевир, Яремче є головними туристичними локаціями, які приваблюють туристів красою природи та можливостями для активного відпочинку. Карпати відомі своїми культурними та історичними пам'ятками, які роблять регіон привабливим для культурного туризму.

Унікальна природа Полісся, північного регіону України, що поєднує ліси, озера та болота, є популярною дестинацією для екологічного туризму. Шацькі озера, Рівненський природний заповідник і Свято-Успенська Святогорська лавра зі своїми природними красотами та можливостями для активного відпочинку є головними туристичними об'єктами. Полісся також відоме своїми культурними та історичними пам'ятками, які є привабливим для культурного туризму регіону.

Причорномор'я, південний регіон України, унікальна природа якого поєднує море, пляжі та степи, завжди був популярною дестинацією для пляжного та оздоровчого туризму. Курорти Одеської та Херсонської областей, Дніпровсько-Бузький лиман як головні туристичні об'єкти відомі своїми культурними та історичними пам'ятками, що зацікавлюють культурним туризмом.

Проведений фрагментарний аналіз надав підстави для узагальнення існуючих уявлень про визначені туристичні дестинації України в контексті матеріальної та духовної культури (див. табл. 1).

Таблиця 1

Туристичні дестинації України

<i>Назва дестинації, географічне розташування, вид туризму, рівень розвитку, головні об'єкти та пам'ятки</i>	<i>Компонент матеріальної та духовної культури України</i>
<i>Київ. Центральна Україна. Культурно-пізнавальний. Розвинена. Софійський собор, Києво-Печерська лавра, Андріївський узвіз</i>	Архітектурні пам'ятки, історичні та культурні об'єкти
<i>Львів. Західна Україна. Культурно-пізнавальний. Розвинена. Площа Ринок, Високий замок, Львівська опера</i>	Архітектурні пам'ятки, історичні та культурні об'єкти
<i>Одеса. Південна Україна. Культурно-пізнавальний, пляжний. Розвинена. Потемкинські сходи. Одеський оперний театр, Аркадія</i>	Краса природи, архітектурні пам'ятки, культурні та історичні об'єкти

<i>Карпати.</i> Західна Україна. Екологічний, активний. Середньо розвинена. Говерла, Синевир, Яремче	Краса природи, культурні та історичні пам'ятки
<i>Полісся.</i> Північна Україна. Екологічний. Малорозвинена. Шацькі озера, Рівненський природний заповідник, Свято-Успенська Святогорська лавра	Краса природи, культурні та історичні пам'ятки
<i>Причорномор'я.</i> Південна Україна. пляжний, оздоровчий. Середньо Курорти Одеської та Херсонської областей, Дніпровсько-Бузький лиман	Краса природи, культурні та історичні пам'ятки

Зрозуміло, що ми розглянули окремі туристичні дестинації, актуалізуючи підняту проблему. Втім, кожен регіон України має свої унікальні культурні локуси, ідентифікація яких допоможе створити конкурентні переваги туристичних дестинацій, залучити більше туристів та сприяти збереженню місцевої культури. Відтак, проведення комплексного дослідження туристичних дестинацій регіонів як домінуючих складових матеріальної й духовної культури України, збереження національної ідентичності в сучасних соціально-культурних умовах, виявлення проблем та протиріч, що перешкоджають ефективному їх розвитку, є актуальним.

До війни в Україні використовувалася лише частина потужного туристичного потенціалу, однак у повоєнному відновленні індустрії гостинності ця парадигма має неодмінно змінитися [6]. Існує чимало визнаних як фахівцями, так і відвідувачами, цікавих туристичних дестинацій, які можуть задовольнити різні потреби туристів. Для того, щоб повністю реалізувати зазначений туристичний потенціал, необхідно проводити системні дослідження і відповідні заходи з розвитку інфраструктури, підвищення якості послуг та просування туристичного продукту. За даними Всесвітньої туристичної організації (UNWTO), культурний туризм є значущим елементом туристичного попиту. На подорожі, що мають культурний компонент, припадає 39% міжнародних подорожей [16].

Сьогодні культурний туризм переживає швидкі зміни завдяки новим формам споживання та технологіям. Це вимагає вдосконалення теоретичних засад культурного туризму, зокрема, розуміння класифікації його видів.

Туристичні дестинації України доцільно класифікувати за географічним розташуванням, видами туризму та рівнем розвитку, а саме:

- за географічним розташуванням: міські (Київ, Львів, Одеса); сільські (Карпати, Полісся, Причорномор'я); гірські (Карпати,

Крим); прибережні (Чорноморське узбережжя, Азовське море);

- за видами туризму: культурно-пізнавальний (міста-музеї, історичні пам'ятки); екологічний (національні парки, заповідники); активний туризм (рафтинг, гірські лижі, дайвінг); оздоровчий (курорти, санаторії); релігійний туризм (монастирі, храми);

- за рівнем розвитку: розвинені (мегаполіси); середньо розвинені (невеликі міста); малорозвинені (сільська місцевість, малі міста).

Основними факторами, що впливають на вибір туристичної дестинації в Україні виступають: безпека; політична стабільність; низький рівень злочинності; гарантії безпечності стану життя і здоров'я та високого рівня санітарії. Необхідним фактором вважається наявність комфортної та розгалуженої інфраструктури, до якої належить транспортна доступність, зірковий рівень готелів та ресторанів, наявність культурних та природних пам'яток (історичних пам'яток, природних ландшафтів, музеїв, парків, розважальних закладів тощо), а також оригінальність місцевих культурних заходів – фестивалів, свят, традицій, обрядів, театральних вистав, концертів, виставок, перформансів тощо. Відзначимо, що культурно масові заходи та творчий туризм, включаючи національний колорит, обрядовість, інтерактиви, інші активності відіграють важливу роль, втім можуть перетинатися або піддаватися впливу інших видів культурного туризму. Мотиваційні тенденції щодо культурного занурення в автентичність чи відпочинок, мають значний вплив на вибір туристів.

Важливим фактором, що забезпечує чисельність туристичних потоків стає фактор ціни: співвідношення вартості проживання, харчування, транспорту та ін. визначається з урахуванням фінансових можливостей різних груп населення.

В останні роки стрімко зросло значення якості послуг, до яких відноситься рівень

обслуговування, доброзичливість персоналу та можливість комунікації іноземними мовами.

Для покращення інфраструктури туристичних дестинацій України необхідно здійснити комплекс заходів, спрямованих на підвищення якості та різноманітності

туристичних послуг. Це включає розвиток транспортної інфраструктури, будівництво та модернізацію готелів та ресторанів, а також створення нових туристичних об'єктів та атракцій (див. табл. 2).

Таблиця 2

Стратегія покращення інфраструктури туристичних дестинацій України

Туристична дестинація	Покращення інфраструктури	Маркетингові стратегії	Управління туристичними потоками
Київ	Модернізація готелів і ресторанів, створення нових туристичних маршрутів і атракцій, покращення громадського транспорту і дорожньої інфраструктури	Просування культурно-історичних пам'яток, розвиток цифрового маркетингу і соціальних медіа, участь у міжнародних туристичних виставках	Розробка планів управління туристичними потоками, створення інформаційних центрів та туристичних офісів, навчання персоналу для високого рівня обслуговування
Львів	Збереження і реставрація історичних пам'яток, будівництво нових готелів і ресторанів, покращення транспортної доступності, розвиток культурних і розважальних заходів	Просування культурно-історичних пам'яток, розвиток цифрового маркетингу і соціальних медіа, участь у міжнародних туристичних виставках	Розробка планів управління туристичними потоками, створення інформаційних центрів і туристичних офісів, забезпечення високої якості обслуговування через підготовку персоналу
Одеса	Розвиток пляжної інфраструктури, покращення якості готелів і ресторанів, розвиток культурних і розважальних заходів, покращення транспортної доступності	Просування пляжного і культурного туризму, розвиток цифрового маркетингу і соціальних медіа, участь у міжнародних туристичних виставках	Розробка і впровадження планів управління туристичними потоками, створення інформаційних центрів та туристичних офісів, навчання персоналу для забезпечення високого рівня обслуговування
Карпати	Розвиток інфраструктури для активного відпочинку, модернізація гірськолижних курортів і пішохідних маршрутів, збереження природних ресурсів	Просування екологічного і активного туризму, розвиток цифрового маркетингу і соціальних медіа, участь у міжнародних туристичних виставках	Розробка планів управління туристичними потоками на природних об'єктах, створення інформаційних центрів і туристичних офісів, навчання персоналу для забезпечення високого рівня обслуговування
Полісся	Розвиток екологічного туризму, модернізація екологічних маршрутів і об'єктів, розвиток пішохідних і велосипедних маршрутів	Просування екологічного туризму, розвиток цифрового маркетингу і соціальних медіа, участь у міжнародних туристичних виставках	Розробка планів управління туристичними потоками в природних зонах, створення інформаційних центрів і туристичних офісів, навчання персоналу для забезпечення високого рівня обслуговування
Причорномор'я	Розвиток пляжної інфраструктури, покращення якості	Просування пляжного і оздоровчого туризму, розвиток цифрового	Розробка планів управління туристичними потоками на пляжах і

	готелів і ресторанів, розвиток культурних і оздоровчих заходів, покращення транспортної доступності	маркетингу і соціальних медіа, участь у міжнародних туристичних виставках	курортах, створення інформаційних центрів і туристичних офісів, навчання персоналу для забезпечення високого рівня обслуговування

Культурний туризм приносить значні переваги для місцевих громад, включаючи економічний вплив, позитивний ефект на бюджет, збереження місцевої культури та створення конкурентних переваг. Разом із тим, плануючи розвиток туристичних дестинацій, необхідно враховувати те, що інтенсивний розвиток культурного туризму може призвести до деяких наслідків, зокрема таких, як зростання цін на житло, втрата ідентичності місцевостей тощо.

Висновок. Туристичні дестинації України, як домінантні складові матеріальної й духовної культури, мають значний потенціал для збереження національної ідентичності, розвитку культурного туризму та економічного зростання регіонів. Для реалізації цього потенціалу критично важливими є застосування інноваційних комплексних підходів, активна підтримка з боку держави, місцевих громад, приватного сектору, ідентифікація та брендинг унікальних культурних дестинацій.

Ідентифікація унікальних культурних дестинацій допоможе створити конкурентні переваги, залучити більше туристів та сприяти збереженню місцевої культури, протегуватиме створення унікального і привабливого туристичного досвіду, матиме вплив на збереження національної ідентичності та економічного зростання регіонів України у сучасних соціально-культурних умовах. Важливою для просування українських туристичних продуктів за межами країни є співпраця з міжнародними туристичними агенціями та операторами.

Серйозним завданням для підвищення конкурентоспроможності країни на міжнародному туристичному ринку є створення стратегії сталого розвитку туристичних дестинацій України. Ця стратегія має охоплювати всебічний підхід, включати інвестиції в інфраструктуру, розвиток культурних і природних ресурсів, а також ефективне просування туристичних продуктів на міжнародному рівні. Це передбачає створення цільових рекламних кампаній, розвиток цифрового маркетингу та соціальних медіа, а також участь у міжнародних туристичних культурно-мистецьких проєктах, виставках, ярмарках тощо.

Реалізація стратегії має включати удосконалення інфраструктури, впровадження продуманих маркетингових стратегій і ефективне управління туристичними потоками. Розвиток інфраструктури передбачає модернізацію існуючих об'єктів та створення нових, що відповідають сучасним вимогам. Маркетингові стратегії мають акцентуватися на унікальних рисах кожної дестинації, використовуючи цифрові платформи та участь у міжнародних подіях для залучення внутрішніх і міжнародних туристів. Управління туристичними потоками забезпечить комфорт і безпеку туристів через розробку чітких планів, створення інформаційних центрів та туристичних офісів, а також шляхом навчання персоналу для підтримки високих стандартів обслуговування. Це дозволить Україні ефективно використовувати свій туристичний потенціал, забезпечити стабільний розвиток туристичної галузі, створити унікальний і привабливий туристичний досвід, який відповідатиме потребам і очікуванням туристів з усього світу.

Література

1. Гордін В., Матецький М. Культурний туризм як стратегія розвитку міста: пошук компромісів між інтересами місцевого населення і туристів. URL : <https://infotour.in.ua/gordin.htm> (дата звернення: 6.07.2024).
2. Дичковський С. І. Культурний туризм індустріальної епохи: глобальні та локальні перспективи. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2020. № 2. С. 17–26. URL : <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3161/%D0%94%D0%B8%D1%87%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D0%A1.%D0%86.%20%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B9.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 16.09.2024).
3. Костриця М. Історико-культурна спадщина як чинник структурних змін у туристичному комплексі Житомирщини. Історико-культурний туризм: український та світовий досвід: матер. Міжнар. наук. конф., Київ, 2019.
4. Романова А., Лієв О. (упоряд.). Культурний туризм Приазов'я: стан, виклики та стратегії. Аналітичний звіт Асоціації індустрії гостинності України. Київ, 2021. 120 с.

5. Софій О. Культурний туризм – непрості відносини. URL: https://zaxid.net/blogi_tag50977/ (дата звернення: 06.07.2024).
6. Старовойтенко О. А. Класифікація видів туризму в контексті культури. Формування ринкових відносин в Україні. 2011. № 7-8. С. 132–140.
7. Чорний О. Сталий розвиток українського туризму: що маємо створити для майбутнього? Журнал лідера сталого розвитку, 2023. № 2. URL: <https://ukraine-oss.com/stalyj-rozvytok-ukrayinskogoturizmu-shho-mayemo-stvoryty-dlya-majbutnogo> (дата звернення: 06.07.2024).
8. Юрченко Ю. Ю. Ключові пріоритети і цільові орієнтири дорожніх карт розвитку туризму. Економіка та держава, 2019. № 2. С. 22–30.
9. Шевелюк М. Поняття культурного туризму та його класифікації. Питання культурології, 2020. № 36. С. 99–109.
10. Althof W. Incoming – Tourism. *Annals of Tourism Research*. 1996. Vol. 23, № 5. P. 189–197.
11. Buhalis D. Marketing the competitive destination of the future. *Tourism Management*. 2000. Vol. 21, № 1. P. 97–116.
12. Burkart A. J., Medlik S. *Tourism: Past, Present and Future*. London: Heinemann, 1974.
13. Goeldner C. R., Ritchie J. R. B. *Tourism: Principles, Practices, Philosophies*. Hoboken: Wiley, 2003.
14. Hu Y., Ritchie J. B. Measuring Destination Attractiveness: A Contextual Approach. *Journal of Travel Research*. 1993. Vol. 32, № 2. P. 25–34.
15. Larsen J., Urry J., Axhausen K. Networks and Tourism: Mobile Social Life. *Annals of Tourism Research*. 2007. Vol. 34, № 1. P. 244–262.
16. Žemla M. Tourism Destination: The Networking Approach. *Moravian Geographical Reports*. 2016. Vol. 24, № 4. P. 2–14. URL: <https://doi.org/10.1515/mgr-2016-0018> (дата звернення: 06.07.2024).
17. World Trade Organization's 6 Categories of Cultural Tourism: URL : <https://thegossagency.com/2016/03/12/world-trade-organizations-6-categories-of-cultural-tourism> (дата звернення: 06.07.2024).

References

1. Hordin, V., & Matetskyi, M. (n.d.). Cultural Tourism as a City Development Strategy: Finding Compromises Between the Interests of Local Residents and Tourists. URL: <https://infotour.in.ua/gordin.htm> [in Ukrainian].
2. Dychkovskiy, S. (2020). Cultural Tourism of the Industrial Age: Global and Local Perspectives. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 17–26 [in Ukrainian].
3. Kostytsia, M. (2019). Historical and Cultural Heritage as a Factor of Structural Changes in the Tourism Complex of Zhytomyr Region. *Historical*

and Cultural Tourism: Ukrainian and World Experience: Proceedings of the International Scientific Conference, Kyiv [in Ukrainian].

4. Romanova, A., & Lieiv, O. (Eds.). (2021). *Cultural Tourism in Pryazovia: Current State, Challenges, and Strategies. Analytical Report of the Hospitality Industry Association of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Sofii, O. (n.d.). Cultural Tourism – Complex Relationships. URL: https://zaxid.net/blogi_tag50977/ [in Ukrainian]
6. Starovoitenko, O. A. (2011). Classification of Tourism Types in the Context of Culture. *Formation of Market Relations in Ukraine*, 7–8, 132–140 [in Ukrainian].
7. Chornyi, O. (2023). Sustainable Development of Ukrainian Tourism: What Should We Create for the Future? *Journal of Sustainable Development Leader*, 2. URL: <https://ukraine-oss.com/stalyj-rozvytok-ukrayinskogoturizmu-shho-mayemo-stvoryty-dlya-majbutnogo> [in Ukrainian]
8. Yurchenko, Yu. Yu. (2019). Key Priorities and Target Orientations of Tourism Development Roadmaps. *Economy and State*, 2, 22–30 [in Ukrainian].
9. Sheveliuk, M. (2020). The Concept of Cultural Tourism and its Classifications. *Issues of Cultural Studies*, 36, 99–109 [in Ukrainian].
10. Althof, W. (1996). Incoming – Tourism. *Annals of Tourism Research*, 23, 5, 189–197 [in English].
11. Buhalis, D. (2000). Marketing the Competitive Destination of the Future. *Tourism Management*, 21, 1, 97–116 [in English].
12. Burkart, A. J., & Medlik, S. (1974). *Tourism: Past, Present and Future*. London [in English].
13. Goeldner, C. R., & Ritchie, J. R. B. (2003). *Tourism: Principles, Practices, Philosophies*. Hoboken [in English].
14. Hu, Y., & Ritchie, J. B. (1993). Measuring Destination Attractiveness: A Contextual Approach. *Journal of Travel Research*, 32, 2, 25–34 [in English].
15. Larsen, J., Urry, J., & Axhausen, K. (2007). Networks and Tourism: Mobile Social Life. *Annals of Tourism Research*, 34, 1, 244–262 [in English].
16. Žemla, M. (2016). Tourism Destination: The Networking Approach. *Moravian Geographical Reports*, 24, 4, 2–14. URL: <https://doi.org/10.1515/mgr-2016-0018> [in English].
17. World Trade Organization's 6 Categories of Cultural Tourism. (n.d.). URL: <https://thegossagency.com/2016/03/12/world-trade-organizations-6-categories-of-cultural-tourism> [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2024
Отримано після доопрацювання 14.11.2024
Прийнято до друку 21.11.2024

УДК 130.123.1:17.022

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322799

Цитування:

Сіверс В. А. Діалектика цінності в контексті координатного підходу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 39–46.

Sivers V. (2024). Dialectics of value in the coordinate approach context. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 39–46 [in Ukrainian].

Сіверс Валерій Анатолійович,
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри психології
та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5291-2381>
siversval@ukr.net

ДІАЛЕКТИКА ЦІННОСТІ В КОНТЕКСТІ КООРДИНАТНОГО ПІДХОДУ

Мета статті полягає в розкритті та обґрунтуванні характеру взаємодії базових (позитивних) категорій цінності (добро, краса та істина), розглянутих у контексті ціннісного координатного підходу. **Методологією статті** є, крім універсального загальнофілософського методу діалектики, культурологічного, аксіологічного, історичного та компаративного підходів, оприявлення сутності власне самого координатного підходу, який виступає методологічною моделлю функціонування свідомості людини та стверджує себе у філософському критицизмі стосовно позицій верифікаціонізму Альфреда Аєра та в дискурсі основних категорій розгляду. **Наукова новизна** полягає в здійсненні критичного розбору аргументації А. Аєра щодо заперечення евристичної сили будь-яких метафізичних конструкцій з погляду логічного позитивізму та їх нездатності виступати підґрунтям смислової доказовості метафізики. Сутність заперечення базується на вказуванні зміни вихідних аргументів побудови суджень, на які спиралась логічна побудова А. Аєра, покладені в основу принципу верифікації. У результаті здійсненого розгляду обґрунтовано загальне положення, що, оскільки самі категорії істини, добра і краси не можуть бути визначені понятійно несуперечливо у своїй остаточній дефініції і до того ж не можуть бути викладені в однобічній, відірваній від своїх координатних складових репрезентації, їхній розгляд може бути здійснений тільки в синтезі образно-пізнавальної форми на підставі виявлення позиції суб'єкта судження. Ця позиція не верифікується в усталеному (аєрівському) розумінні, а постає вихідною точкою спонуки до реальної дії. Також ця позиція характеризується в поданому дискурсі як така, що утворює силу мотивації (імпульс) ціннісного руху людини в реальності. **Висновки.** У статті обґрунтовано думку, що прагнення пізнання, яке історично виявляло себе в синкретичності сприйняття та освоєння світу архаїчною людиною в його сучасній картині, сформовано під домінуючим впливом раціонального наукового світогляду. Як безособова сфера суспільної діяльності, воно сприймається самостійним та самодостатнім джерелом власного породження. Водночас, втілене в індивідуальній свідомості суб'єкта, ключовою умовою функціонування якого є характеристика цілісності, воно виступає спонукою до оволодіння ним як окремим предметом. Розглянуте в ціннісних координатах пізнавальне прагнення постає онтологічною силою, яка утворює суперечливий трикутник, структура якого утримується в єдності напругою ціннісної енергії носія свідомості. Наявна та історично домінуюча практика розуміння кожної з координат означеного трикутника у відриві від інших призводить до світоглядного тупика. Його подолання вбачаємо можливим за умови прийняття ціннісної координатної моделі функціонування свідомості.

Ключові слова: ціннісний координатний підхід, смисл, свідомість, діалектика цінності, краса, добро, істина, Аєр Альфред.

Sivers Valeriy, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Psychology and Humanities, National Academy of Culture and Arts Management

The purpose of the article is to reveal and substantiate the nature of interaction between the basic (positive) categories of goodness, beauty and truth considered in the context of the value coordinate approach. **Research methodology** is, in addition to the universal general philosophical method of dialectic, cultural, axiological, historical and comparative approaches, to reveal the essence of the coordinate approach itself, which acts as a methodological model of the functioning of human consciousness and asserts itself in philosophical criticism of Alfred Ayer's verificationism and in the discourse of the main categories of consideration. The scientific novelty lies in the critical analysis of A. Ayer's argumentation regarding the denial of the heuristic power of any metaphysical constructions from the point of view of logical positivism and their inability to serve as the basis for the semantic proof of metaphysics. The essence of the objection is based on pointing out the changes in the initial arguments of judgment construction, on which A. Ayer's logical constructions were based, which are the basis of the verification principle. **Scientific novelty.** As a result of this consideration, the author substantiates the general proposition that since the categories of truth, goodness and beauty cannot be defined conceptually consistent in their final definition and, moreover, cannot be presented in a one-sided

representation detached from their coordinate components, their consideration can be carried out only in the synthesis of the figurative and cognitive form on the basis of identifying the position of the subject of judgment. This position is not verified in the established (Ayerian) sense, but becomes the starting point of the impulse to real action. In addition, this position is characterised in the presented discourse as forming the force of motivation (impulse) of the human value movement in reality. **Conclusions.** The article substantiates the idea that the desire for knowledge, which historically manifested itself in the syncretism of perception and development of the world by archaic man in its modern picture, is formed under the dominant influence of the rational scientific worldview. As an impersonal sphere of social activity, it is perceived as an independent and self-sufficient source of its own generation. At the same time, embodied in the individual consciousness of the subject, the key condition for the functioning of which is the characteristic of integrity, it acts as an incentive to master it as a separate subject. Considered in the value coordinates, cognitive aspiration appears as an ontological force that forms a contradictory triangle, the structure of which is held together by the tension of the value energy of the carrier of consciousness. The existing and historically dominant practice of understanding each of the coordinates of the triangle in isolation from the others leads to a worldview deadlock. It can be overcome if the value coordinate model of the functioning of consciousness is adopted.

Keywords: valuable coordinate approach, meaning, consciousness, dialectic of value, beauty, good, evil, Alfred Ayer.

Актуальність теми дослідження. З часів пропозиції І. Канта щодо розподілу суджень на аналітичні та синтетичні наближення до розуміння сутності цього розподілу як інструментального принципу пізнавальної діяльності залишається одночасно й найбільш бажаною та практично недосяжною метою зусиль всієї академічної спільноти науковців. Адже фактично йдеться про опанування секретом приросту знання, який має бути формалізованим у певному алгоритмі логіко-евристичних операцій. Незважаючи на обґрунтовану підозру, що відкриття цієї таємниці означало б завершення пізнавального процесу та досягнення фактично точки гносеологічної сингулярності, приховане прагнення цієї «перемоги» залишається в різних шатах потужною мотивацією зусиль кожного справжнього дослідника. Щодо актуальності, то вона, на нашу думку, перманентно створюється виявленням або підкресленням завжди наявної суперечності, що вчергове зусиллями нових і нових авторів отримує «нове дихання». Мається на увазі прийняття саморухливого за рахунок внутрішньої рушії твердження: якщо істина – це процес, то не менш вагомим є твердження: істина – це результат. Тому можна погодитись, що основу рушійної сили пізнання становить постійна й відтворювана невідповідність між її формальною процесуальністю і твердженням, що істина завжди конкретна. Отже, нагальною необхідністю вбачаємо схоплення і осмислення стану перебування свідомості окремої особистості в шпарині досягнутих на основі цього прагнення досить переконливих своєю конкретикою результатів пізнання (аналітичний етап) і силою, що штовхає цю свідомість до виходу за межі отриманого результату (синтетичний етап). В іншій транспозиції актуальність означеної теми визначається пізнавальним бажанням

понятійно репрезентувати досягнення, нехай і тимчасового, стану гармонізації сторін суперечності, що утворюються трикутником класичних категорій цінності в межах пропонованої моделі розуміння особистісної свідомості.

Аналіз досліджень і публікацій. Незважаючи на, здавалося б, постійну актуалізацію основної ціннісної проблематики, що окреслюється категоріями добра, істини та краси, її цілісний аналіз у філософсько-культурологічному дискурсі сучасності страждає на хронічну, але досить пояснювану методологічну недоконаність, адже для відпрацювання засад такого підходу потрібна метатеорія. Не претендуючи на її описування у форматі однієї статті (відносно послідовний виклад означеного підходу подано в низці авторських статей і підручнику), скористаємося академічною вимогою щодо необхідності наповнення рубрики «стан розробки проблеми», щоб виявити, на наш погляд, радикальну обмеженість застосування такого підходу [5–8]. Переважною тенденцією спрямованості сучасних культурологічних досліджень є своєрідна половинчастість. Це виявляється в зосередженості дослідницького інтересу на окремих соціально-прикладних аспектах ціннісної проблематики. У цьому випадку йдеться про категорію краси як такої, що утворює одну зі згаданих ціннісних координат, тоді як вони, за умовами нашого дискурсу, мають бути розглянуті в нерозривному зв'язку. Зокрема, під прапором згадуванням про красу відкривається шлях поширення в науково-прикладних дослідженнях операцій з її приблизними смисловими відлуннями, що мають безпосередній вплив на соціум. Так, практичні культурологічні аспекти категорії краси досліджено в низці зарубіжних публікацій, присвячених компаративній оцінці деривативу

краси, що позиціонує себе в поняття «красивості» та позірно наближеному до неї поняттю «хорошості». Зокрема, соціальні психологи Карен Діон, Еллен Бершайд, Елейн Хатфілд [10] вказують на наявність стереотипу сприйняття за формулою «те, що красиво, те й добре». Зі схожим матеріалом Д. Хе, К. Воркманн, Ш. Хе та А. Чаттерджі підтверджують наведений висновок [12]. Сама назва статті «Красиве здається добрим, але, можливо, не в усіх відношеннях: зв'язок привабливості з моральною оцінкою через марнославство» науковців Ді Йєн Хан і Шона Лорана розкриває основну думку авторів з певними зауваженнями [11]. Окремий аспект взаємозв'язку привабливості й чесності розкривають китайські психологи з Південнокитайського педагогічного університету і Науково-дослідницького інституту в Пекіні, які зазначають, що досліджувані схильні давати більш неправдиві самозвіти, коли їм демонструють зображення облич середньої або низької привабливості, ніж коли їм демонструють зображення з високою привабливістю [15]. Перелік та реферування статей наближеної тематики можна було б продовжувати, але наведеного достатньо, щоб продемонструвати обмеженість такого підходу.

Переводячи рівень розгляду на «щабель вище», звернемося до одного з варіантів аналізу категорії краси як такої, хоча б у відповідному авторському контексті дослідження. У дисертації «Еволюція концепту краса в англomовному дискурсі XIV–XXI століть» [2] Е. Довганюк фіксує зсув домінування моральної краси (beautiful) у субдомени ВНУТРІШНЄ домену ЛЮДИНА на користь чуттєвої, тілесної. У контексті такого бачення дослідниця відзначає аксіологічні трансформації ознакового концепту краси: його оцінність є переважно утилітарна та матеріальна. Розглядаючи цей висновок у контексті попереднього історичного аналізу авторки, звернемо увагу на безумовність використання схеми розсічення поняття краси на духовну та матеріальну, що чітко вписується в концепт розуміння краси, який виявив ще Фома Аквінський, що визначає непряму актуалізацію проблеми взаємодії ціннісних координат як основної теми такого матеріалу на протигагу її розгляду в руслі означення концептуальних метафор краси (здоров'я, гламур і секс), а також похідної метафоризації у сполученні «краса є сексуальність». Одразу зазначимо, що звернення до цього дослідження є прикметним для нас з двох позицій. З одного боку, використання сполучення «краса є сексуальність» виявляє зв'язок з першою

розглянутою групою (красивість – хорошість) і фактично девальвує категорію краси як основоположну онтологічну цінність, а з іншого – підкреслює закономірність переходу до логіки ціннісних координат і, одночасно, стверджує та легітимізує історичну рамку стискування краси до меж її історичного функціонування у формах, конкретніше – примхах тілесності. Однак натомість маємо інший важливий наслідок. Перекидається місток до застосування системи ціннісних координат, який природно відкриває шлях до переводу дискурсу із системи оперування науково-теоретичними категоріями в систему оперування психологічними категоріями та наближення, отже, до розуміння авторського аспекту поняття «екзистенціал». Зокрема, в іншій дотичній темі праці наголошено, що особистість слід розуміти в холистичному сенсі як тілесну та духовну цілісність, яка перебуває в синергії її складових частин. У такому сенсі дійсно людина формується як синергійна єдність її розмаїтих основ [1, 50]. І. Гоян і В. Будз зазначають, що важливим елементом формування людини постають емоції, які належать до психічної сфери і є підґрунтям для формування антропогенезу, соціогенезу та ноогенезу [1, 51]. Важливо, що, на переконання авторів, для адекватного розуміння особистості доцільно вести мову про синергійно-феноменологічний вимір особистості, який ґрунтується на єдності всіх феноменологічних явищ, які у своєму житті продукує особистість [1, 51]. Власне означена думка, важлива сама по собі, акцентована в цьому випадку з огляду на використання звороту про «переконання самих авторів», оскільки природно й безпосередньо включає в розгляд екзистенціал віри, який є універсальною рушійною силою будь-якого типу взаємодії людини з реальністю. Водночас це авторське «переконання» непрямо спирається на нерозвинуту ідею ціннісного, координатного підходу, про методологічне використання якого вказано в обґрунтуванні статі. І, нарешті, найбільш близьким до авторського та перспективним з погляду застосування ціннісного координатного підходу вбачаємо тривимірну модель «Куб емоцій Левгейма», яку запропонував Х'юго Левгейм у 2012 році. Фіксуючи великий вплив певних медіаторів на емоції, дослідник розташовує їх у вигляді ортогональних осей, а вісім основних емоцій, позначених за Томкінсоном, розміщені на кожному з восьми можливих екстремальних значень, представлених у вигляді кутів куба. Якщо поширити цю модель за межі пропонованих дослідником підходів у розумінні людських

емоцій, психічних захворювань та психотропних препаратів і, натомість, розташувати на ортогональних осях ціннісних координат категоріальні значення квалія, запропоновані в моделі свідомості ціннісного координатного підходу [5], то порівняльний підхід у цьому випадку може бути достатньо плідним для продовження досліджень, наразі тільки позначених у перспективі [14].

Мета статті полягає в розкритті та обґрунтуванні характеру взаємодії базових (позитивних) категорій цінності: добро, краса та істина, розглянутих в контексті ціннісного координатного підходу.

Виклад основного матеріалу. З огляду на вже вказану вище мету написання нашої статті одразу зазначимо, що наведена нижче полеміка з А. Аєром є тільки приводом для формулювання принципової позиції щодо необхідності прояснення та застосування ціннісного координатного підходу як методології осягнення сфери людської свідомості. Для дотримання процедури викладу обговорюваної думки наведемо засновки побудови суджень англійського логіка, акцентуємо на висновках, якими він послуговується, і, розбираючи їх, відкриємо можливість їх тлумачення в руслі сформульованого вище завдання. Отже, А. Аєр зазначає: «Наслідуючи Юма, я розділяю всі справжні судження на два класи: ті, які в його термінології стосуються «відносин між ідеями», і ті, які стосуються «фактів». Перший клас включає апіорні пропозиції логіки і чистої математики, які я вважаю необхідними та достовірними виключно у зв'язку з їхньою аналітичністю. Тобто я стверджую, що наведені пропозиції (*твердження*) (*курсив мій* – В. С.) не можуть бути спростовані нашим досвідом, оскільки вони нічого не стверджують щодо емпіричного світу, а всього лише відображують наше прагнення певним чином використовувати символи. З іншого боку, пропозиції (*твердження*), які стосуються емпіричних фактів, я вважаю гіпотезами, які можуть бути ймовірними, але аж ніяк не достовірними. І, пропонуючи описування методу їх підтвердження, я тим самим претендую на пояснення природи істини» [9, 9]. Аєр власне ставить перед собою благородну і, здається, досягну мету – подолати метафізику заради торжества істини, яку він претендує представити перед очима тих, хто її прагне. Фіналізуючи свою пізнавальну (фактично ціннісну) мотивацію, А. Аєр констатує: «Правильно, однак, що незважаючи на те, що переважна частина метафізики становить собою наслідок банальних помилок, деякі

метафізичні пасажі являють собою роботу справжнього містичного почуття, і вони з більшими підставами можуть бути визнані цінними з погляду естетики чи моралі. Але для нас відмінність між метафізикою, яку виробляє містик, намагається виразити невиразиме, не має великого значення, нам важливо усвідомити, що навіть висловлювання метафізиків, які намагаються розширити свій погляд на світ, буквально позбавлені сенсу. Тому наші філософські студії в майбутньому будуть так само мало враховувати їх, як і найжалюгідніший вид метафізики, який походить від нездатності зрозуміти роботу нашої мови» [9, 29].

Після певних роздумів автор цієї статті дійшов висновку, що поданого вище уривку та пропонуваніх коментарів до нього достатньо, щоб оминати складний і тривалий шлях переспівування наведених у цитованому тексті А. Аєра аргументів і зосередитись на сутності питання, порушеного в самій статті. Але для того, щоб навіть не похитнути, а тільки перевірити впевненість А. Аєра в можливості однозначно відкрити шлях до досягнення істини, про що було заявлено вище. Розглянемо, як узгоджуються необхідні та справжні судження, які є витвором логіки й чистої математики і які не можуть бути заперечені, бо вони нічого не стверджують про емпіричний світ з іншим положенням, наведеним у тому самому тексті. А. Аєр стверджує: «У цьому власне і буде полягати наша аргументація, оскільки ми будемо наполягати на тому, що жодне твердження, яке вказує на «реальність», що виходить за межі будь-якого можливого чуттєвого досвіду, не може мати ніякої буквальної значущості [significance]. Звідси має випливати, що праці всіх, хто намагався описати подібну реальність (*тобто реальність математики і логіки*) (*курсив мій* – В. С.), були цілком присвячені виробництву відсутнього смислу» [9, 14]. Але ж визнання математики й логіки сутностями або фактами емпіричного світу, на переконання самого Аєра, торує прямий шлях до метафізики, проти якої він так гаряче виступає. Нагадаємо побіжно, що смисл як такий, якщо попередньо звернутись до однієї з ключових категорій цього розгляду, визначається або контекстом твердження, тобто оздобленням власне самої метафізики включно з мистецтвом і мораллю, або його (смислу) функціональним призначенням, тобто метою, яку переслідує людина у своїй цілеспрямованій історичній діяльності. Але тоді слід переключити весь апарат дослідження на суто ціннісну парадигму розгляду, яка приводить вже до мети,

сформульованої в цьому матеріалі – розгляді основних категорій ціннісного координатного підходу.

Отже, питання не в тому, щоб полемізувати з Аєром, просто його підхід (підхід логіка, математика і позитивіста) у будь-якому разі повертає нас до універсального початку людського осягнення світу, а тільки потім, коли відкинута ним метафізика починає заважати людському багатовимірному сприйняттю, у ціннісній установці окремої особистості (у нашому випадку Аєра) починає вимагати одновимірного бачення світу, заснованого на законах логіки, після застосування яких рух може йти або згідно з її (логікою) вимогами або відхилятися в безлічі тлумачень метафізичного підходу (зокрема й координатного), але з тим тільки зауваженням, що взаємодія її (логіки) з реальністю неминуче призводить до необхідності диверсифікації самої логіки.

У процесі доведення Аєром своєї позиції ми неодноразово натрапляємо на висловлене автором бажання довести правоту логіко-математичних доказів, правильності та єдності цього підходу на противагу метафізичним побудовам, які використовують досить немотивоване бажання (у нашій термінології «екзистенціал»). Наприклад, вже розглянуто твердження: «певні пропозиції нічого не стверджують про емпіричний світ, а тільки відбивають наше прагнення певним чином використовувати символи» [9, 9]. Тут важливо запитати, якщо бажання завжди породжене раціональними потребами, то що рухає прагнення «використовувати символ» і як автор розуміє поняття «символ» (сподіваємося, не суто в математичному сенсі). Насправді, наслідуючи Аєра, ми стверджуємо, що в людській природі, яка дійшла свого усвідомлення в існуванні окремої особистості, ідеться про глибинне й «містичне» прагнення позбавитись невизначеності, яка становить серцевину проблеми. Але хоча боротьба за пізнавальну однозначність і є рушієм пізнання, водночас її досягнення означає смерть (предмета пізнання так само, як і самого процесу). Отже, щоб оминати означену перспективу, тобто наявність метафізичної рушійної сили (екзистенціалу), саме це й потрібно визнати. Але разом з твердженням, що людина з іншою мотивацією рухає протилежну думку. Тож у цьому пункті головне дійти згоди, що рушій пізнання – людина, а не сама математична формула чи закон логіки.

Враховуючи зазначене, можемо перейти до основної частини викладу, а саме: спробувати схопити в синтезі образно-

пізнавальної форми дискурсу ту понятійну конструкцію, яка утворює силу мотивації (імпульс) ціннісного руху людини в реальності. Головним «метафізичним» припущенням є те, що цей рух відбувається на підставі виявлення позиції суб'єкта судження, яка постає вихідною точкою спонуки до реальної дії. Фактично головний аргумент подальшого розгляду полягає у твердженні, що сходять своїм витоком до І. Канта, який сутність людини вбачав у її душі, а всі здібності останньої зводяться до трьох: пізнавальної, почуття задоволення і незадоволення, бажання. Кант наполягав, що друга й третя з них не вичерпуються першою [3, 267]. Отже, можемо стверджувати, що душа надає всім чуттєвим даним якість сприйняття. Не ставлячи собі за мету доводити існування чи то значущість душі в тексті, що претендує на науковість, використаємо можливо дещо незвичний, але насправді для науки універсальний і тому майже непомітний прийом «переназивання», що відповідає в обґрунтуванні духу загальнофілософського методу діалектики, формі аксіологічного підходу та сутності координатної методології. Водночас зазначимо, що, упереджуючи закиди в несприйнятті використання поняття «душа» як метафізичного (а власне аргументація на захист метафізичного підходу і була метою вищенаведеної полеміки з А. Аєром), погодимось, що гіпотетичний читач тексту так само, як і його автор при побудові подальших тверджень не акцентує саме на душі як головному інструменті чуттєвого сприйняття світу, але пропонує головний її модус (у цьому випадку в значенні образ або спосіб існування чогось) представити в поняття «екзистенціал». Із цього випливає, що самі твердження слід прийняти на віру як результат ціннісної роботи душі автора, що спиралася на прийнятну логіко-раціональну аргументацію, а також розраховує на наявність подібної здатності в можливого читача тексту. Прийняття таких пропозицій еквівалентно наявності (ствердженню) шуканої душі незалежно від змістовно-сміслових характеристик цього «терміна», а відповідно до її оговореного в цьому випадку функціоналу. Тобто погодимось, що створювала текст та сприймає його людина, яка по факту або замовчуванню має душу. Зауваження, яке в добу виклику, кинутого людині ШІ, здається не зайвим.

Почнемо зі спроби проникнення в координату «краси». Краса, згідно з Фоєю Аквінським, це цільність, пропорція і ясність. В Аквіната проблема впливала з того, що краса розсікалася твердженням, що вона

двоїста: одна – духовна, друга – тілесна. Саме тілесна й піддана дії потворності, тобто проєкції негативних ціннісних координат у нашому дискурсі. Однак саме така краса має, на думку Фоми, характеристику привабливості. Привабливість – це пагон язичницького міфонаративу. Водночас привабливість – це транспозиція краси в особистісну характеристику бажання, яка позиціонує себе зазвичай як відмінність між чоловіком і жінкою. Водночас привабливість розрахована не сама на себе, а на спостерігача та «користувача», тобто це характеристика виробу. За такої постановки питання, пам'ятаючи про єдність ціннісних координат з нашої моделі свідомості має впливати й привабливість пізнання як такого, тобто гносеологічної координати [4, 78–80]. Адже це саме земна краса породжує бажання за умовами нашого дискурсу. Можемо припустити досить очевидний історично, але не доведений в прийнятній логіці факт, що пізнання теж має свій вид бажання і власну спокусу, тобто потенціал дії ціннісної енергії. Однак спокуса пізнання поки що не доведена, і саме поняття залишається в нашому розумінні непроясненим, багатозначним. У такому випадку потрібно зосередитись на аналізі форми як ключової категорії пізнання. Саме тут може ховатися або «покриватися» словом «форма» розбіжність смислів. Насправді форма є вихідною умовою існування всього. І це не просто умова. Форма – чинна сила, яка створює саму матерію в смислі, що її дія викликає матерію в предметній формі до існування. Матерія сама по собі – *στέρεσις* – стерезіс – позбавленість, відсутність форми, втрата. Тому в координатному вимірі важливо зрозуміти категорію *форма* стосовно координат краси, істини та моралі, але «пізнати» не окремим актом «пригнаності», який би відривав одне від одного координати цінності. Складність завдання саме й полягає в спробі їх одночасного розгляду, який би дав змогу здійснити «затримку часу».

Однак спочатку стисло розглянемо їх окремо, щоб зрозуміти проблему. Так, для істини її форму визначає смисл. Він надає форму істині, оскільки він сам є порядком розташування елементів його змісту в певній ієрархії та взаємозв'язках умоглядності. *Умоглядність* у такому прочитанні розуміємо як мисленеву транспозицію часово-просторової мережі реальності, що відображує її онтологічну структуру. Остання теж існує в дійсності в певній формі та порядку, який так само людина розуміє функціонально та причинно (або телеологічно). Проблема

виникає тоді, коли форму як відображення онтологічної структури не знають, куди віднести: до закону природи чи до діяльності розуму. Водночас, на відміну від істини, краса смислу не має. Адже не можна звести красу до ідеї, що має смисл. Бо тоді йдеться про красу як вираження певної ідеї, а не ідеї краси як такої. Власне І. Кант також стверджує, що краса не має доцільності, тобто транспозиції смислу. Водночас краса має форму у витворі (в іншій транспозиції у виробі). Але в такому випадку вона поєднана зі смислом. Однак, тоді будь-який смисл краси неповний, тобто вона недосконала, ущербна. І це може означати: якщо смисл має ознаку абсолютної мобільності, то він початково має викривлену, неповну форму. Тобто краса потворна, а смисл неповний. Тоді яким же чином позиціонувати мораль? Відповідь – як вибір. І цей вибір, щоб бути насправді ціннісним, а не механічно традиційним (звичаєвим), несвідомим, примусовим або облудним, має бути жертвним, тобто втратою. Останнє визначено тим, що людина сплачує за це добровільною або свідомою тягою до потворності або споживанням пізнавальної хиби в прагненні до істини.

Яким же чином доводиться бажаність пізнання, що було проміжною метою нашого дискурсу. Згадаймо, що наш уявний (метафізичний) спостерігач послідовно бажав смислу – ідеї – істини – досконалості, але не міг усвідомити, що прагне тільки пізнавати, бо це бажання не вмотивоване причинно, воно само їх продукує. Якщо виходити з цього імовірного припущення, яке відповідає вимозі універсальної процесуальності реальності, то умовний, але завжди присутній спостерігач фіксує не пізнану красу, а стан досягнення краси, процесуальність її пізнання. Але цей стан є фіксацією міри потворності так само, як і сам цей ступінь є його суб'єктивним враженням. І цей процес сприйняття потворності внаслідок процесу пізнання як такого, що триває, може викликати бажання його продовжувати. Адже краса тілесна є привабливою, а досконала – ні. Проблема такого підходу споріднена з попередньою: якщо краса виражає ідею людини – її носія, то звідки вона береться в природному сполученні елементів, які ми визначаємо як красу в природі? А якщо краси в природі не існує, то звідки ми знаємо, що там, у дійсності, потворне і що прекрасне? Отже, смисл аж ніяк не стає приганим до координатного виміру краси. Отже, у нерозчинному осаді залишається сама людина, тобто метафізичний екзистенціал, що власне і потрібно було виявити. Водночас нас цікавить, як пов'язані координати

краси й добра. Оскільки виступати з умоглядними конструкціями щодо добра заборонено, можна звернутися до «середнього терміна» – категорії блага. Справа в тому, що *благо*, яке, на думку Аристотеля, є предметом прагнення всіх, має смисл, а значить, несе в собі істину й має прекрасну форму.

І для краси, і для істини йдеться про досконалість та абсолютність. Бо іншого в умоглядній перспективі й не може бути, а ми, хоча й стверджуємо привабливість потворності, але тільки в голосливому проголошенні загального прагнення її позбавитись як такої, що не сумісна з благом.

Оскільки смисл, за умовами нашого дискурсу, можна знайти в усьому, крім досягнутої краси, а добро не може бути предметом нашого тлумачення, то необхідно встановити зв'язок краси та блага й так створити ціннісну мережу (або координатну ціннісну сітку), щоб виявити кореляцію всіх трьох координат, а також, що й було початковою метою, виявити смисл пізнання як предмета бажання.

Фома Аквінський визначає їх діалектику так: благо та краса є «формою» (у *лапках*, бо одне слово має різне смислове наповнення – В. С.) [6, 181]. І форма ця, будучи предметом бажання в благо, є предметом пізнання в красі. Ціль як предмет бажання може бути досягнута в благо. Водночас краса як духовна (що зветься у Фоми формальною причиною) не може бути предметом бажання, оскільки тоді вона стає благом і перестає бути красою. Якщо ж красу досягають як мету пізнання, то вона перетворюється на чисту форму та вже перестає бути метою пізнання, оскільки стає тією самою беззмисловою та безкорисливою, не зацікавленою категорією, що позначає собою абсолютну пізнавальну невловимість. Адже пізнання можливе тільки в разі, коли його предмет є бажаним. Тому краса абсолютна є причиною формальною: вона спонукає до пізнання, але не може задовольнити саме бажання її пізнавати в такий спосіб.

Тоді, у зв'язку з принципом пригнаності та збігом актора, пізнання з пізнаванням, бажаним стає саме пізнання, тобто порушення первинної Божої заборони. Що, власне, ми й мали з'ясувати.

Наукова новизна статті полягає в здійсненні критичного розбору аргументації А. Аєра щодо заперечення евристичної сили будь-яких метафізичних конструкцій з погляду логічного позитивізму та їх нездатності виступати підґрунтям смислової доказовості метафізики.

Висновок. Те, що істина має один вимір

(координату), а краса – інший, власне, є доказом їхньої координатної природи. У єдності їх осягнення вони самі по собі є межею та формуючим горизонтом певного об'єму або простору існування. Тут уже тільки крок до появи перспективи. Але для появи перспективи, і в технічному, мистецько-художньому розумінні, і в її ціннісному аспекті, потрібна людина (переназаний екзистенціал) з її моральним виміром і відповідним розташуванням на координатній осі «добро – зло», тобто особистість.

Притаманне природно та історично людині прагнення пізнання, що виявляє себе як чи не головний мотив людської діяльності, є водночас самодостатнім джерелом власного породження і спонукою до оволодіння ним людиною як предметом. Водночас розглянуте в ціннісних координатах, воно постає онтологічною силою, яка становить суперечливий трикутник, структура якого утримується в єдності напруженою ціннісною енергією носія свідомості, а історичне розуміння кожної з координат означеного трикутника у відриві від інших приводить до гносеологічного глухого кута.

Література

1. Гоян І., Будз В. Синергійно-феноменологічний вимір особистості. *Теоретико-методологічні проблеми сучасної психології особистості*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Івано-Франківськ, 23–24 вересня 2021 р.) / упор. О. Г. Паркулаб. Івано-Франківськ, 2021. С. 50–52.
2. Довганюк Е. В. Еволюція концепту краса в англомовному дискурсі XIV–XXI століть : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2017. 259 с.
3. Кант Іммануїл. *Філософський енциклопедичний словник* / за ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. С. 267–268.
4. Мовчан В. С. Естетика : навчальний посібник. Київ : Знання, 2011. 527 с.
5. Сіверс В. А. Методологія ціннісного координатного підходу в моделі альтернативного розуміння свідомості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 49–55.
6. Сіверс В. А. Філософія творчості : підручник. Київ.: НАКККІМ, 2023. 292 с.
7. Сіверс В. А., Бугайова О. І. Виміри людської творчості в контексті порівняльного аналізу праць М. Гайдеггера та А. Бергсона. *Культура і сучасність*. 2023. № 1. С. 9–16.
8. Сіверс В. А., Бугайова О. І. Праця Мартіна Гайдеггера «Джерело художнього творіння» як методологія розуміння творчості. *Культура і сучасність*. 2022. № 2. С. 16–23.
9. Ayer A. J. *Language, Truth and Logic*. London : Penguin Books, 1990. 208 p.

10. Dion K., Berscheid E., & Walster E. What is beautiful is good. *Journal of Personality and Social Psychology*. 1972. Vol. 24, № 3. P. 285–290. DOI: <https://doi.org/10.1037/h0033731>.

11. Han D. E., Laurent S. M. Beautiful seems good, but perhaps not in every way: Linking attractiveness to moral evaluation through perceived vanity. *Journal of Personality and Social Psychology*. 2023. Vol. 124, № 2. P. 264–286. DOI: <https://doi.org/10.1037/pspa0000317>.

12. He D., Workman C. I., He X., & Chatterjee A. (2024). What is good is beautiful (and what isn't, isn't): How moral character affects perceived facial attractiveness. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2024. Vol. 18, № 4. P. 633–641. DOI: <https://doi.org/10.1037/aca0000454>.

13. Hoian I. M., Budz V. P. Emotions as Self-Organizational Factors of Anthropogenesis, Noogenesis and Sociogenesis. *Антропологічні виміри філософських досліджень*. 2021. Вип. 19. С. 75–81. DOI: <https://doi.org/10.15802/ampr.v0i19.236007>.

14. Lövhheim H. A. new three-dimensional model for emotions and monoamine neurotransmitters. *Med Hypotheses*. 2012. Vol. 78, № 2. P. 341–348. DOI: [10.1016/j.mehy.2011.11.016](https://doi.org/10.1016/j.mehy.2011.11.016).

15. Wang J., Xia T., Xu L., Ru T., Mo C., Wang T. T., Mo L. What is beautiful brings out what is good in you: The effect of facial attractiveness on individuals' honesty. *International Journal of Psychology*. 2015. Vol. 52, № 3. P. 197–204. DOI: <https://doi.org/10.1002/ijop.12218>.

References

1. Hoian, I., & Budz, V. (2021). Synergistic and phenomenological dimension of personality. Theoretical and methodological problems of modern personality psychology, September 23–24, 2021: materials of the International scientific and practical conference, 50–52. Ivano-Frankivsk [in English].

2. Dovhaniuk, E. V. (2017). Evolution of the Concept of Beauty in the English Discourse of the 14th–21st Centuries. PhD Thesis. PQDT Open. Retrieved from: <https://ekhnur.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/a249170c-2112-4de0-9247-947a9751ad47/content> [in Ukrainian].

3. Kant, Immanuel. (2002). V. S. Shinkaruk (Ed.). *Philosophical encyclopaedic dictionary*, 267–268. Kyiv [in English].

4. Movchan, V. S. (2011). *Aesthetics: a study guide*. Kyiv [in Ukrainian].

5. Sivers, V. (2024). Methodology of the value coordinate approach in the model of alternative

understanding of consciousness. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 1, 49–55 [in Ukrainian].

6. Sievers, V. A. (2023). *Philosophy of creativity: a textbook*. Kyiv [in Ukrainian].

7. Sievers, V. A., & Bugayova, O. I. (2023). Dimensions of human creativity in the context of a comparative analysis of the works of M. Heidegger and A. Bergson. *Culture and Contemporaneity*, 1, 9–16 [in Ukrainian].

8. Sievers, V. A., & Bugayova, O. I. (2022). The work of Martin Heidegger "The source of artistic creation" as a methodology for understanding creativity. *Culture and Contemporaneity*, 2, 16–23 [in Ukrainian].

9. Ayer, A. J. (1990). *Language Truth and Logic*. London: Penguin Books [in English].

10. Dion, K., Berscheid, E., & Walster, E. (1972). What is beautiful is good. *Journal of Personality and Social Psychology*, 24 (3), 285–290. DOI: <https://doi.org/10.1037/h0033731> [in English].

11. Han, D. E., & Laurent, S. M. (2023). Beautiful seems good, but perhaps not in every way: Linking attractiveness to moral evaluation through perceived vanity. *Journal of Personality and Social Psychology*, 124(2), 264–286. DOI: <https://doi.org/10.1037/pspa0000317> [in English].

12. He, D., Workman, C. I., He, X., & Chatterjee, A. (2024). What is good is beautiful (and what isn't, isn't): How moral character affects perceived facial attractiveness. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 18(4), 633–641. DOI: <https://doi.org/10.1037/aca0000454> [in English].

13. Hoian, I. M., & Budz, V. P. (2021). Emotions as Self-Organizational Factors of Anthropogenesis, Noogenesis and Sociogenesis. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 19, 75–87. DOI: <https://doi.org/10.15802/ampr.v0i19.236007> [in English].

14. Lövhheim, H. (2012). A new three-dimensional model for emotions and monoamine neurotransmitters. *Med Hypotheses*, 78(2), 341–348 [in English].

15. Wang, J., Xia, T., Xu, L., Ru, T., Mo, C., Wang, T. T., Mo, L. (2015). What is beautiful brings out what is good in you: The effect of facial attractiveness on individuals' honesty. *International Journal of Psychology*, 52(3), 197–204. DOI: <https://doi.org/10.1002/ijop.12218> [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 12.11.2024

УДК 316.7:008

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322801

Цитування:

Трач Ю. В. Креативні індустрії як сфера реалізації культурної партисипації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 47–52.

Trach Yu. (2024). Creative Industries as a Sphere of Implementation of Cultural Participation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 47–52 [in Ukrainian].

Трач Юлія Василівна,
доктор культурології, професор,
проректор з наукової роботи
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-2963-0500>
trach.yuliia@knukim.edu.ua

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ ЯК СФЕРА РЕАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАРТИСИПАЦІЇ

Мета статті – дослідити сучасний стан розвитку креативних індустрій з погляду реалізації в їх межах засад культурної партисипації. **Методологія дослідження.** Застосовано методи аналізу та синтезу, узагальнення та абстрагування, а також системного й культурологічного підходів, що дало змогу досягнути обґрунтованих результатів дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає в аргументуванні важливості партисипації у сфері культури та креативних індустрій, що слугує засобом культурної інтеграції, поглиблення соціальної взаємодії та розвитку нових форм вираження креативності й креативних індустрій. **Висновки.** Культурна партисипація стає рушієм розвитку креативних індустрій, що не лише збагачує культурний простір, але й створює нові можливості для економічного та соціального зростання. Розвиток партисипації в культурі дозволяє зрозуміти її значення для соціальної згуртованості, збереження культурної спадщини та стимулювання інновацій у креативних індустріях. Засади культурної партисипації в креативних індустріях не лише урізноманітнюють сучасну культуру, але й постають як інструмент формування соціального капіталу – зв'язків, довіри та взаємодопомоги в суспільстві. Реалізація цих принципів сприяє культурному збагаченню суспільства, напрацюванню соціального капіталу та формуванню нових можливостей для розвитку креативних індустрій.

Ключові слова: креативні індустрії, культурна партисипація, культурні практики, креативна економіка, інновації, креативність, соціальний капітал, взаємодія.

Trach Yuliia, Doctor of Cultural Studies, Professor, Vice-Rector for Scientific Work, Kyiv National University of Culture and Arts

Creative Industries as a Sphere of Implementation of Cultural Participation

The purpose of the article is to investigate the current state of development of creative industries from the point of view of implementing the principles of cultural participation within them. **Research methodology.** Methods of analysis and synthesis, generalisation and abstraction, as well as systemic and culturological approaches were applied, which made it possible to achieve substantiated research results. **The scientific novelty** of the work lies in substantiating the importance of participation in the sphere of culture and creative industries, which serves as a means of cultural integration, deepening social interaction and the development of new forms of expression of creativity and creative industries. **Conclusions.** Cultural participation becomes a driver of the development of creative industries, which not only enriches the cultural space, but also creates new opportunities for economic and social growth. The development of participation in culture allows us to understand its importance for social cohesion, preservation of cultural heritage and stimulation of innovations in creative industries. The principles of cultural participation in creative industries not only diversify modern culture, but also act as a tool for the formation of social capital – connections, trust and mutual assistance in society. The implementation of these principles contributes to the cultural enrichment of society, the accumulation of social capital and the formation of new opportunities for the development of creative industries.

Keywords: creative industries, cultural participation, cultural practices, creative economy, innovation, creativity, social capital, interaction.

Актуальність теми дослідження. XXI століття характеризується значним поширенням інформаційних технологій, і в цих умовах простежуються тенденції широкої реалізації партнерських відносин

держави, бізнесу та суспільства. Громадська участь у реалізації комерційних проєктів та діяльності органів влади характеризується зростанням значущості громадської думки у прийнятті управлінських рішень та

виробленні соціальних і культурних стратегій. Цифровізація економічного сектору та

культурного виробництва включені до системи сталого розвитку креативних індустрій, а також

висування та просування державних і громадських ініціатив. За рахунок підвищення ролі інтелектуального капіталу людини посилюється значущість інтелектуального виробництва у цифровому просторі. Цей фактор обумовлений підвищенням значущості державних та громадянських ініціатив, які перебувають у взаємозалежності із креативними індустріями. Також формується економічна поведінка населення, що відбувається за рахунок розвитку креативної економіки та включення результатів проєктної діяльності до механізмів ухвалення управлінських рішень.

Культурна партисипація в контексті розвитку креативних індустрій є ключовим елементом, що сприяє залученню спільнот до створення, споживання та трансформації культурних і креативних продуктів. Вона визначає рівень активної участі громадян у культурних процесах, впливає на економічний розвиток, інновації та соціальну інтеграцію. Учасницькі культурні практики (або *participatory cultural practices*) – це форма культурної діяльності, в якій акцент робиться на активній участі громадян чи спільнот у створенні, збереженні або інтерпретації культурного продукту. Ці практики спрямовані на включення різних соціальних груп у процес культурного виробництва, що сприяє демократизації культури і створенню більш інклюзивного середовища.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичні концепції партисипації (учасництва) ґрунтуються на міждисциплінарних підходах, що охоплюють різні галузі наук: соціологію, культурологію, антропологію, політологію та ін., де в межах відповідних концепцій аналізуються процеси залучення громадян до спільної діяльності в певній сфері, прийняті рішень або створенні культурних продуктів. Серед найбільш значущих зарубіжних теоретиків у цій царині варто відзначити американську дослідницю Ш. Арнштейн, яка у своїй праці «A Ladder of Citizen Participation» («Драбина громадянської участі») описала партисипацію як поступове підвищення рівня залучення громадян до процесів прийняття рішень [23]. Відомий німецький філософ і соціолог Ю. Габермас у своїй теорії комунікативної дії підкреслював значення діалогу та консенсусу в партисипативних процесах. Він вважав, що участь ґрунтується на раціональній комунікації, коли всі учасники мають рівний доступ до інформації та рівні можливості висловити свою думку. Основними принципами партисипації він вважав

взаємоповагу, відкритість, комунікацію та демократичність процесу [18].

Бельгійська дослідниця Ш. Муфф розглядала партисипацію як інструмент для політичної активності й створення «агоністичного» простору, де різні точки зору та інтереси можуть конфліктувати, але в межах демократичного діалогу [27]. Основні положення її теорії полягали у тому, що партисипація не завжди спрямована на досягнення консенсусу, а інколи слугує платформою для висловлення різноманітних позицій; наявність плюралізму є необхідною умовою формування культури участі.

Американським вченим Р. Патнемом партисипація розглядається як інструмент для формування соціального капіталу – зв'язків, довіри та взаємодопомоги в суспільстві [11]. За його твердженням, групова участь зміцнює соціальні зв'язки, а активна партисипація сприяє побудові мереж довіри та співробітництва [28].

Французький вчений П. Бурдьє на основі аналізу соціального капіталу в культурі стверджує, що участь у культурних процесах часто є привілеєм вищих соціальних класів [24]. Антрополог і соціолог К. Гірц у межах своєї інтерпретативної антропології розглядав культуру як систему значень, що формується завдяки спільній діяльності, зокрема партисипації. Британський дослідник креативних індустрій [2] Дж. Говкінс у своїй концепції креативної економіки підкреслював значення партисипації в інноваційних галузях культури [26]. Дослідник Г. Дженкінс у праці «Конвергентна культура» [25] досліджував партисипацію у цифровому середовищі, яка ґрунтується на взаємодії аудиторії з медіаконтентом через створення, обмін і трансформацію інформації. Основними проблемами, які постають у цьому контексті, є, на думку дослідника, «цифровий розрив» між тими, хто має доступ до технологій, і тими, хто його позбавлений.

Серед українських вчених означеної проблематики – М. Василець [1], Н. Карасьова [4], О. Кравченко [6], В. Кушнір [7], М. Ліпін [8], М. Міщенко [9], О. Олійник [10], І. Петрова [12], С. Плуталов [13], М. Проскуріна [14], Б. Сварник [15], А.С. емененко [16], Ю. Тимченко [14], Ю. Трач [17], О. Харитонюк [19], О. Черниш [20], Н. Чорна [21], Н. Шакун [22] та ін. Партисипація ними розглядається найперше як форма демократичної участі у політичних та соціальних і культурних процесах і проєктах, а також інновація, що розвивається в межах креативних індустрій.

Різні теоретичні підходи до партисипації висвітлюють її складність та багатогранність. У

культурному контексті партисипація є потужним інструментом для розширення доступу до культури, стимулювання творчості та побудови соціально згуртованих спільнот.

Мета роботи – дослідити сучасний стан розвитку креативних індустрій з точки зору реалізації в їх межах засад культурної партисипації.

Виклад основного матеріалу. Партисипація (від англ. *participation* — участь) означає активну участь людей у культурних процесах, зокрема у створенні, організації чи споживанні культурного продукту. В широкому розумінні, як відзначає дослідниця О. Харитонюк, природна, або органічна партисипація, зазвичай, спонукається суспільними рухами, метою яких є протидія сильним гравцям (окремим особам або інституціям) у сфері ринку або держави, з метою покращення функціонування цих сфер, зазвичай, через конфлікт, конфронтацію або компроміс. До партисипації природного типу належать соціальні рухи, які відстоюють демократичні права непривілейованих станів суспільства [19, 31].

Партисипація в культурі – це один із ключових концептів, що забезпечує активне залучення різних груп населення до створення культурних продуктів та доступу до культурних благ, спрямований на формування демократичного культурного простору, де всі можуть брати участь, незалежно від соціального статусу, віку, статі, етнічної приналежності чи фізичних можливостей. «У системі маркетингових, економічних координат діяльності, культура участі межує із краудсорсингом — практикою передачі деяких виробничих функцій невизначеному колу осіб (наприклад, у розробці дизайну певних продуктів та ін.)» [7, 25]. На думку дослідників, культура партисипації здатна також трансформувати класичні, традиційні культурні сфери, яким для виживання необхідне осучаснення їх комунікативної мови. Так само у розвитку партисипативного мистецтва акцент переноситься зі створення об'єкта на створення процесу, заснованого на залученні спільноти, взаємодії художника з аудиторією. Так само партисипативне мистецтво може втілюватись у мікроурбаністичних тактиках як засіб репрезентацій мистецьких та архітектурно-дизайнерських продуктів, як соціальний дизайн або як мистецька провокація. Нові культурні практики формують запити, що у свою чергу формують нові культурні групи (ефективні партнерства) та професії (анімація культури, артменеджмент) [16, 60].

Партисипативні проекти активно заохочують місцеві спільноти брати участь у створенні креативних продуктів, таких як локальні фестивалі, перформанси чи публічні артоб'єкти, що сприяє творчому самовираженню та соціальній згуртованості. Активна участь фактичних споживачів у культурному виробництві стимулює попит на креативні послуги та сприяє розвитку креативних індустрій, зокрема інтерактивні медіаплатформи чи персоналізовані мистецькі продукти стають популярними завдяки залученню аудиторії до процесу їх створення. Участь різноманітної аудиторії-споживачів у культурних ініціативах розвиває креативні здібності, підприємницьке мислення і цифрові навички, що є важливими для розвитку креативної економіки, яка «спирається на взаємодію між творчістю людини, ідеями та інтелектуальною власністю, знаннями та технологіями» [4, 113]. Передбачається, що до 2029 року «економіка замкнутого циклу замінить лінійну економіку. Це означає, що на зміну купівлі та продажу остаточно прийдуть оренда або спільне використання, тобто шерінг-економіка» [14, 208]. За твердженням вчених, «креативність розглядається як характеристика особистості, зокрема її здатність проявляти оригінальність, продуктивність, гнучкість при виборі способів вирішення проблем, бажання ризикувати, надання переваги невизначеності над одноманітною впорядкованістю. Здатність креативно мислити, як правило, пов'язується з множинністю шляхів вирішення проблеми, що дозволяє отримати оригінальні, нестандартні, неочікувані результати і розв'язки проблеми» [22, 95]. Відтак культурна партисипація сприяє розвитку локальних економік через збільшення кількості туристів, створення нових робочих місць і розширення експортного потенціалу креативних продуктів.

У цьому зв'язку також застосовують поняття учасницьких культурних практик, основними характеристиками яких є спільна творчість, коли учасники не лише є споживачами культури, але й активно долучаються до її створення. «Тенденції практик співучасті безпосередньо пов'язані з феноменом партисипативної культури – вільної, діяльнісної та осмисленої участі людей в культурних, мистецьких та соціальних процесах, яка дає змогу бути не лише споживачами або об'єктами впливу, але й зробити свій внесок в ухвалення рішень і створення культурних/мистецьких подій» [15, 315]. Це можуть бути воркшопи, публічні перформанси чи створення муралів. Саме такого роду практики передбачають постійний

діалог між організаторами, митцями та аудиторією, а учасники можуть впливати на кінцевий результат, пропонуючи власні ідеї. Багато таких проєктів враховують особливості конкретної спільноти чи регіону, підкреслюючи їхню унікальність.

Реалізація засад культурної партисипації в межах креативних індустрій ґрунтується на створенні механізмів для активної участі громадян і спільнот у культурних процесах. Це дозволяє інтегрувати людей у процеси виробництва, споживання та поширення культурних продуктів, сприяє розширенню аудиторії, розвитку інклюзивності та посиленню економічного ефекту креативних індустрій. Партисипативні ініціативи дають змогу аудиторії впливати на зміст культурних подій, сприяють навчанню та розвитку культурної компетентності, соціальній згуртованості через спільну діяльність. Сюди можна віднести інтерактивні перформанси, воркшопи та тренінги в рамках культурних заходів, ініціатив тощо. Варто зазначити, що «продукти мистецької діяльності створюють і неринкові цінності, які важко виміряти у грошовому вираженні, але вони також дуже важливі. Культурні та творчі індустрії в економіці відображають, генерують та формують національну та індивідуальну ідентичність. Така культурна продукція часто є складною, і, хоча вона має великий вплив на колективне мислення, може не мати фінансового або ринкового успіху» [5, 60].

У межах креативних індустрій учасницькими практиками також можуть бути різні громадські проєкти, як-от: спільне створення артоб'єктів у публічних просторах, наприклад, в межах фестивалів вуличного мистецтва. Доречним є більш активне впровадження інтерактивних музеїв, коли відвідувачі можуть додавати свої історії або артефакти до експозицій. Створення культурних хабів як просторів, де організовують воркшопи та майстер-класи для різних вікових груп також сприятиме розвитку учасницьких практик, посилюючи комунікативні зв'язки між різними соціальними групами та стимулюючи соціальну інтеграцію. Популярні українські фестивалі, такі як Atlas Weekend, ГОГОЛЬFest часто включають інтерактивні зони, де учасники можуть створювати власні артоб'єкти або долучатися до майстер-класів. Креативний простір та спільнота IZONE у Києві надає можливості для мистецьких виставок сучасних художників, пропонує різноманітні навчальні програми – лекції, тренінги, майстер-класи, ворк-шопи, курси тощо; є майданчиком для масштабних фестивалів; пропонує міжнародні

програми для підтримки молодих спеціалістів – дизайнерів, художників, скульпторів, програмістів, фотографів [3].

У межах активізації розвитку креативних індустрій партисипаторні культурні практики мають також дієвими інструментами своєї реалізації численні цифрові ініціативи. Так, зокрема, онлайн-платформи дозволяють користувачам створювати спільні проєкти, наприклад, краудфандингові кампанії для підтримки мистецьких стартапів, в межах яких аудиторія може брати участь у створенні контенту чи співпрацювати з митцями. Сюди ж відносяться й краудсорсингові проєкти, такі як дизайн для ігор чи спільне написання сценаріїв для тих чи інших подій. Проведення локальних фестивалів та виставок, інших культурно-мистецьких ініціатив на місцевому рівні матиме на меті підкреслення унікальності місцевих пам'яток, при цьому залучаючи місцеві громади до їх організації та акцентуючи увагу на важливості тих концептів, які цікаві саме цій аудиторії.

Інструментом інтеграції програм для розвитку культурних компетенцій серед молоді слугують культурні освітні програми, серед яких найбільшим різноманіттям вирізняються освітні ініціативи від Українського культурного фонду (УКФ), які насамперед спрямовані на партнерства між митцями та бізнесом. Відповідно, проєкти спрямовані на успішні колаборації між творчими індустріями й компаніями, що підтримують інновації та креативність. Разом з тим, певними викликами у цьому контексті є недостатня інфраструктура, оскільки у багатьох регіонах України через воєнні дії бракує ресурсів і платформ для партисипативних ініціатив. Також не всі проєкти мають стабільне джерело фінансування, важливим питанням є також необхідність розвитку культурних компетентностей для залучення широких кіл громадськості. Водночас, узагальнюючи, можна констатувати певні глобальні позитивні тенденції у цьому напрямі, що «певним чином корелюються з уявленнями про характер культурного виробництва, яке витісняє ставлення до культури як результату поступових змін, залежних від духовних запитів. У центрі уваги практичної культурної діяльності опинився “стиль життя”, щодо формування якого креативні індустрії виконували основну роль саме як різноманітні способи задоволення потреб» [6, 211].

Наукова новизна роботи полягає в обґрунтуванні важливості партисипації в сфері культури та креативних індустрій, що слугує засобом культурної інтеграції, поглиблення соціальної взаємодії та розвитку нових форм

вираження креативності і креативних індустрій.

Висновки. Культурна партисипація стає рушієм розвитку креативних індустрій, що не лише збагачує культурний простір, але й створює нові можливості для економічного та соціального зростання. Розвиток партисипації в культурі дозволяє зрозуміти її значення для соціальної згуртованості, збереження культурної спадщини та стимулювання інновацій у креативних індустріях. Засади культурної партисипації в креативних індустріях не лише урізноманітнюють сучасну культуру, але й постають як інструмент формування соціального капіталу – зв'язків, довіри та взаємодопомоги в суспільстві. Реалізація цих принципів сприяє культурному збагаченню суспільства, напрацюванню соціального капіталу та формуванню нових можливостей для розвитку креативних індустрій.

Література

1. Василець М. А. Роль культурних та креативних індустрій у забезпеченні сталого розвитку. *Наукові записки НАУКМА. Економічні науки*. 2021. Т. 6. Вип. 1 С. 40–44.
2. Гірц К. Інтерпретація культур. Вибрані есе / Пер. з англ. Київ: Дух і Літера, 2001. 542 с.
3. IZONE – креативний простір. URL: <https://moemisto.ua/kyiv/izone-organization> (дата звернення: жовтень 2024).
4. Карасьова Н. А. Креативні індустрії як елемент стратегії постіндустріального розвитку. *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти*. 2019. Вип. 3. С. 110–120.
5. Кириленко В. І., Федоренко Т. О. Економічна природа культурних індустрій та їх продуктів. *Стратегія економічного розвитку України*. 2021. № 48. С. 56–67.
6. Кравченко О. В. Креативні індустрії в Україні: між міфами конс'юмеризму та утопією традиціоналізму. *Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій*: матеріали наук-практ. конф. 22–23 червня 2018 року. Харків: Друкарня Мадрид, 2018. С. 208–213.
7. Кушнір В. Інтерактивність, інклюзія та партисипація як магістральні лінії інноваційних практик музейної роботи. *Народознавчі зошити*. 2022. № 1 (163). С. 16–30.
8. Ліпін М. Творчість та креативність: способи людського існування. *Вісник КНТЕУ*. 2019. № 1. С. 79–91.
9. Міщенко М. М. Від масової культури до культурної індустрії (про поєднання культури та економіки наприкінці ХХ та початку ХХІ століття). *Вісник Національного технічного університету «ХПІ»*. Актуальні проблеми розвитку українського суспільства. 2021. № 1. С. 87–92.
10. Олійник О. Феномен «культурної індустрії»: походження та соціокультурний зміст. *Культурологічна думка*. 2009. № 1. С. 67–73.
11. Патнем Р. Творення демократії. Традиції громадської активності в сучасній Італії / пер. з англ. В. Ющенко. Київ: Основи, 2001. 302 с.
12. Петрова І. В. Культурні та креативні індустрії: проблема визначень. *Питання культурології*. 2022. (39). С. 63–77.
13. Плуталов С. Сучасний концепт розвитку креативних індустрій в Україні. *Проблеми і перспективи економіки та управління*. 2022. № 4(32). С. 164–174.
14. Проскуріна М. О., Тимченко Ю. В. Креативні індустрії в період кризових потрясінь. *Наукові перспективи*. 2022. № 8(26). С. 200–213.
15. Сварник Б. В. Партисипативні практики сучасної видовищної культури. *Питання культурології*. 2022. Вип. 40. С. 312–320.
16. Семененко А. Нові культурні індустрії як складник сучасного урбанізму та маркер антропологічних зрушень. *Вісник Львівського університету. Серія філософські науки*. 2021. Вип. 27. С. 54–62.
17. Трач Ю. В. Креативні індустрії як міський феномен: можливості та перспективи. *Культура України*. 2018. Вип. 62. С. 116–123.
18. Хабермас Юрген. Комунікативна дія і дискурс – дві форми повсякденної комунікації. *Ситниченко Л. Першоджерела комунікативної філософії*. Київ: Либідь, 1996. С. 84–90.
19. Харитонюк О. Л. Вплив децентралізації влади на розвиток партисипативної демократії в Україні: дис... д-ра філософ. ... 052 «Політологія» / Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 2023. 208 с.
20. Черниш О. В. Сутність креативних індустрій та їх вплив на розвиток економіки України. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/20862/1/INORKKI_2022_P237-238.pdf (дата звернення: жовтень 2024).
21. Чорна Н. М. Креативні індустрії та їх роль у розвитку культурно-пізнавального туризму. *Економіка та суспільство*. 2023. Вип. 48. URL: <https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/2228/2151> (дата звернення: жовтень 2024).
22. Шакун Н. В. До питання концептуалізації поняття культурних та креативних індустрій. *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія*. 2019. № 2 (14). С. 91–99.
23. Arnstein S. A. A Ladder of Citizen Participation. URL: https://www.historyofsocialwork.org/1969_ENG_Ladderofparticipation/1969,%20Arnstein,%20ladder%20of%20participation,%20original%20text%20OCR%20C.pdf (дата звернення: жовтень 2024).
24. Bourdieu P. The forms of capital. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. 1986. Pp. 241–258.
25. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press. 2006. 336 p.
26. Howkins J. The Creative Economy: How people make money from ideas. London, 2013. 280 p.
27. Mouffe C. Hegemony, Radical Democracy, and the Political / Ed. by J. Martin. London: Routledge, 2013. 256 p.

28. Putnam R. D. *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. Simon & Schuster, 2001. 544 p.

References

1. Vasylets, M. A. (2021). The Role of Cultural and Creative Industries in Ensuring Sustainable Development. *Herald of NAUKMA. Economic Sciences*, vol. 6, 1, 40–44 [in Ukrainian].
2. Girts, K. (2001). Interpretation of Cultures. *Selected Essays*. Kyiv [in Ukrainian].
3. IZONE – Creative Space. (n.d.). Retrieved from: <https://moemisto.ua/kyiv/izone-organization> [in Ukrainian].
4. Karasiova, N. A. (2019). Creative Industries as an Element of the Strategy of Post-Industrial Development. *International Relations: Theoretical and Practical aspects*, 3, 110–120 [in Ukrainian].
5. Kyrylenko, V. I., & Fedorenko, T. O. (2021). Economic Nature of Cultural Industries and their Products. *Strategy of Economic Development of Ukraine*, 48, 56–67 [in Ukrainian].
6. Kravchenko, O. V. (2018). Creative Industries in Ukraine: Between the Myths of Consumerism and the Utopia of Traditionalism. *Traditional Culture in the Context of Globalization: Preservation of Authenticity and Development of Creative Industries. Proceedings of the Scientific and Practical Conference (Kharkiv, June 22–23, 2018)*, 208–213 [in Ukrainian].
7. Kushnir, V. (2022). Interactivity, Inclusion and Participation as Main Lines of Innovative Practices of Museum Work. *Ethnographic Notebooks*, 1 (163), 16–30 [in Ukrainian].
8. Lipin, M. (2019). Creativity and Creativity: Ways of Human Existence. *Bulletin of KNUTE*, 1, 79–91 [in Ukrainian].
9. Mishchenko, M. M. (2021). From Mass Culture to Cultural industry (on the combination of culture and economy in the late 20th and early 21st centuries). *Bulletin of the National Technical University "KhPI". Actual Problems of Development of Ukrainian Society*, 1, 87–92 [in Ukrainian].
10. Oliinyk, O. (2009). The Phenomenon of "Cultural Industries": Origin and Sociocultural Content. *Culturological Thought*, 1, 67–73 [in Ukrainian].
11. Putnam, R. (2001). *Creation of Democracy. Traditions of Public Activity in Modern Italy*. Kyiv [in Ukrainian].
12. Petrova, I. V. (2022). Cultural and Creative Industries: The Problem of Definitions. *Issues of Cultural Studies*, (39), 63–77 [in Ukrainian].
13. Plutalov, S. (2022). Modern concept of development of creative industries in Ukraine. *Problems and prospects of economy and management*. No. 4(32), 164–174 [in Ukrainian].
14. Proskurina, M. O., & Tymchenko, Y. V. (2022). Creative industries in a period of crisis upheavals. *Scientific perspectives*. No. 8(26). P. 200–213 [in Ukrainian].
15. Svarnyk, B. V. (2022). Participatory Practices of Modern Spectacular Culture. *Issues of Cultural Studies*, 40, 312–320 [in Ukrainian].
16. Semenenko, A. (2021). New Cultural Industries as a Component of Modern Urbanism and a Marker of Anthropological Shifts. *Bulletin of Lviv University. Philosophical Sciences*, 27, 54–62 [in Ukrainian].
17. Trach, Y. V. (2018). Creative Industries as an Urban Phenomenon: Opportunities and Prospects. *Culture of Ukraine*, 62, 116–123 [in Ukrainian].
18. Habermas, Ju. (1996). *Communicative Action and Discourse – Two Forms of Everyday Communication*. Sytnychenko L. *Sources of Communicative Philosophy*. Kyiv, 84–90 [in Ukrainian].
19. Kharytoniuk, O. L. (2023). The Impact of Decentralisation of Power on the Development of Participatory Democracy in Ukraine. PhD Thesis. Lutsk [in Ukrainian].
20. Chernysh, O. V. (n.d.). The Essence of Creative Industries and their Impact on the Development of the Economy of Ukraine. Retrieved from: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/20862/1/INORKKI_2022_P237-238.pdf [in Ukrainian].
21. Chorna, N. M. (2023). Creative Industries and their Role in the Development of Cultural and Cognitive Tourism. *Economy and Society*, 48. Retrieved from: <https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/2228/2151> [in Ukrainian].
22. Shakun, N. V. (2019). On the Issue of Conceptualising the Concept of Cultural and Creative Industries. *Problems of Social Work: Philosophy, Psychology, Sociology*, 2 (14), 91–99 [in Ukrainian].
23. Arnstein, S. A. (n.d.). A Ladder of Citizen Participation. Retrieved from: https://www.historyofsocialwork.org/1969_ENG_Ladderofparticipation/1969,%20Arnstein,%20ladder%20of%20participation,%20original%20text%20OCR%20C.pdf [in English].
24. Bourdieu, P. (1986). *The Forms of Capital. Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Pp. 241–258 [in English].
25. Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York [in English].
26. Howkins, J. (2013). *The Creative Economy: How people make money from ideas*. London [in English].
27. Mouffe, C. (2013). *Hegemony, Radical Democracy, and the Political*. London [in English].
28. Putnam, R. D. (2001). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. Simon & Schuster [in English].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 19.11.2024*

УДК 378:[316.774:37.091.212

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322803

Цитування:

Горбань Ю. І., Олійник О. М., Гайсинюк Н. А. Академічна мобільність і кроскультурні комунікації в глобалізованому освітньому просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 53–61.

Horban Yu., Oliynyk O., Haisyniuk N. (2024). Academic Mobility and Cross-Cultural Communication in the Globalised Educational Space. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 53–61 [in Ukrainian].

Горбань Юрій Іванович,
кандидат культурології, професор,
завідувач кафедри інформаційної діяльності
та зв'язків з громадськістю
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-5837-4409>
y.i.gorban@gmail.com

Олійник Оксана Миколаївна,
кандидат культурології, доцент,
проректор з науково-педагогічної роботи
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-4687-2408>
oksana_oliinyk@ukr.net

Гайсинюк Наталія Анатоліївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри інформаційної діяльності
та зв'язків з громадськістю
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7959-9751>,
n_gaysunuk@ukr.net

АКАДЕМІЧНА МОБІЛЬНІСТЬ І КРОСКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ В ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ

Мета статті – дослідити проблему академічної мобільності та можливості кроскультурних комунікацій в освітньому просторі. У статті проаналізовано переваги та виклики, з якими стикаються здобувачі освіти під час навчання за кордоном, а також їхній вплив на формування міжкультурних компетенцій. **Методологія дослідження** базується на теорії соціального конструктивізму, яка підкреслює важливість соціальних взаємодій у формуванні знань, а також на теорії міжкультурної комунікації, що дає змогу вивчити особливості спілкування між представниками різних культур. За допомогою системного підходу досліджено академічну мобільність як складну систему, що охоплює різні елементи (здобувачі, заклади вищої освіти, програми, культурні бар'єри, адміністративні та законодавчі процедури та ін.); теоретичний аналіз дав змогу використати теорії міжкультурної комунікації, глобалізації та освіти для аналізу проблем і можливостей, пов'язаних з академічною мобільністю в контексті глобального освітнього простору. **Наукова новизна** роботи полягає в комплексному підході до аналізу академічної мобільності, що охоплює не лише теоретичні аспекти, але й практичні рекомендації для покращення програм обміну. **Висновки** статті свідчать про те, що академічна мобільність є важливим інструментом для розвитку кроскультурних комунікацій і стратегічного підвищення якості освіти, оскільки вона дає змогу здобувачам освіти розвивати диференційовані навички, які відповідають соціальним вимогам місцевого, регіонального та глобального середовища. Визначено, що академічна мобільність є одним із головних орієнтирів процесів і стратегій наукового та освітнього співробітництва, а також важливим елементом політик щодо інтернаціоналізації вищої освіти та міжнародної співпраці, проте потребує подальшого вдосконалення через фінансову підтримку, мовну підготовку та кроскультурні тренінги. Запропоновано низку рекомендацій для освітніх установ задля покращення умов для здобувачів освіти, що сприятимуть економічному, соціальному та освітньому розвитку, підвищенню конкурентоспроможності.

Ключові слова: академічна мобільність, кроскультурні комунікації, мовні бар'єри, міжкультурні компетенції, міжкультурні комунікації, соціальний конструктивізм, культурні відмінності, глобалізація, здобувачі освіти, освітній простір.

© Горбань Ю. І., 2024

© Олійник О. М., 2024

© Гайсинюк Н. А., 2024

Horban Yurii, PhD in Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Information and Public Relations, Kyiv National University of Culture and Arts; *Oliynyk Oksana*, PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Scientific and Pedagogical Work, Kyiv National University of Culture and Arts; *Haisyniuk Nataliia*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Information and Public Relations, Kyiv National University of Culture and Arts

Academic Mobility and Cross-Cultural Communication in the Globalised Educational Space

The purpose of the article is to examine the problem of academic mobility and the possibilities of intercultural communication in the educational space. The article analyses the benefits and challenges students face when studying abroad and their impact on developing intercultural competencies. **The research methodology** is based on the theory of social constructivism, which emphasises the importance of social interactions in the formation of knowledge, and on the theory of intercultural communication, which allows for studying the peculiarities of communication between representatives of different cultures. Using a systematic approach, academic mobility is studied as a complex system comprising different elements (students, higher education institutions, programmes, cultural barriers, administrative and legislative procedures); the theoretical analysis allows the use of theories of intercultural communication, globalisation and education to analyse the problems and opportunities associated with academic mobility in the context of the global education space. **The scientific novelty** of the paper lies in its comprehensive approach to the analysis of educational mobility, covering both theoretical aspects and practical recommendations for improving exchange programmes. **The conclusions** of the article show that academic mobility is an essential tool for the development of cross-cultural communication and the strategic improvement of the quality of education, as it allows students to develop differentiated skills that meet the social demands of the local, regional and global environment. It is determined that academic mobility is one of the main guidelines for the processes and strategies of scientific and educational cooperation, as well as an essential element of policies for the internationalisation of higher education and international collaboration, but needs to be further improved through financial support, language training and cross-cultural training. A number of recommendations for educational institutions are proposed to improve the conditions for higher education students, which will contribute to economic, social and academic development and increase competitiveness.

Keywords: academic mobility, cross-cultural communications, language barriers, intercultural competencies, intercultural communications, social constructivism, cultural differences, globalisation, students, educational space.

Актуальність теми дослідження. Академічна мобільність є ключовим елементом сучасної освітньої системи, що набуває все більшого значення в умовах глобалізації. Інформація та технології швидко змінюються, тому можливість навчання за кордоном стає важливим чинником, що впливає на якість освіти та професійний розвиток здобувачів освіти. Академічна мобільність відкриває можливості для здобуття знань і сприяє формуванню міжкультурних компетенцій, які є необхідними для успішної кар'єри в міжнародному середовищі. У світі, де культурні, економічні та соціальні бар'єри поступово стираються, важливо забезпечити молодим людям можливість для отримання освіти в різних культурних контекстах, підвищуючи їхню конкурентоспроможність на ринку праці та сприяючи розвитку міжкультурного розуміння, толерантності та здатності до співпраці з представниками інших культур.

Здобувачі освіти, які мають міжнародний досвід навчання, зазвичай демонструють вищий рівень адаптивності, креативності та критичного мислення, що є важливими навичками в сучасному світі. Також слід зазначити, що академічна мобільність сприяє обміну знаннями та досвідом між університетами різних країн – це має позитивний вплив на якість навчального процесу. Інтеграція різних культур у навчання

не лише збагачує освітній контент, але й формує у здобувачів широкий світогляд, що є важливим для їхнього особистісного та професійного розвитку. Так, дослідження проблеми академічної мобільності та можливостей кроскультурних комунікацій є актуальним питанням сьогодення, оскільки дає змогу виявити переваги та проблеми навчання за кордоном. Ці знання можуть слугувати основою для розробки ефективних стратегій підтримки здобувачів освіти, що прагнуть до міжнародного досвіду, а також для вдосконалення програм обміну в освітніх установах.

Аналіз досліджень і публікацій. Академічна мобільність та кроскультурні комунікації стали предметом численних досліджень, які висвітлюють їхній вплив на освіту та професійний розвиток здобувачів освіти. У роботах таких авторів, як С. Лехніцька та І. Саханда, акцентовано на тому, що академічна мобільність сприяє розвитку міжкультурних компетенцій, які є критично важливими для успішної кар'єри в умовах глобалізації [6]. Автори зазначають, що здобувачі освіти, які мають досвід навчання за кордоном, демонструють кращу адаптацію до різних культурних контекстів, що, відповідно, розширює їхній світогляд і сприяє формуванню відкритого ставлення до різноманітності. Також стаття Н. Слюсаренко та М. Кульбацької підкреслює, що академічна мобільність

позитивно впливає на розвиток соціальних навичок здобувачів, таких як комунікація, співпраця та критичне мислення [7]. Такі навички є важливими для формування активних громадян, здатних до конструктивного діалогу та розв'язання конфліктів у багатокультурному середовищі. А. Левицька також вказує на те, що участь у міжнародних програмах обміну сприяє розвитку лідерських якостей [5] та є важливим чинником для професійного зростання.

Українські науковці Г. Черушева, С. Колесник та С. Довбня акцентують на впливі академічної мобільності на формування глобальної свідомості здобувачів [10]. Здобувачі освіти, які навчаються за кордоном, мають можливість не лише отримати нові знання, але й зрозуміти глобальні проблеми, такі як зміна клімату, соціальна справедливість та економічна нерівність, що сприяє формуванню відповідального ставлення до світових викликів та активної участі у розв'язанні окреслених проблем [10]. Проте попри на численні переваги академічна мобільність стикається з певними перешкодами. У своїй статті І. Степаненко та М. Дебич вказують на проблеми, пов'язані з фінансуванням програм обміну [8], а І. Дирда висвітлює мовні бар'єри та культурні відмінності, які можуть ускладнити адаптацію здобувачів у новому середовищі [3]. Недостатнє фінансування може обмежити доступ до програм обміну, а мовні бар'єри можуть стати серйозною перешкодою для ефективного навчання та соціалізації. Тому підкреслюється необхідність розробки ефективних стратегій підтримки здобувачів під час навчання за кордоном, включаючи мовну підготовку, культурні тренінги та фінансову допомогу [3; 8].

Наукова робота С. Толочко також вказує на важливість підтримки менторства для здобувачів, які беруть участь у програмах академічної мобільності. Наявність менторів може значно полегшити процес адаптації, допомагаючи здобувачам орієнтуватися в новому культурному середовищі та надаючи їм необхідну інформацію про навчальний процес та соціальні аспекти життя в іншій країні [9].

Аналіз наявних досліджень свідчить про те, що академічна мобільність є важливим інструментом для розвитку кроскультурних комунікацій і міжкультурних компетенцій, але також вимагає уваги до викликів, які можуть виникнути під час реалізації програм обміну. Це знання може стати основою для подальших досліджень та розробки рекомендацій щодо

покращення академічної мобільності в освітньому просторі.

Мета статті полягає у всебічному дослідженні проблем академічної мобільності та можливостей кроскультурних комунікацій в освітньому просторі. Сьогодні міжкультурні взаємодії стають все більш актуальними, тому важливо зрозуміти, як академічна мобільність може слугувати платформою для розвитку міжкультурних компетенцій здобувачів, а також виявити виклики, з якими вони стикаються під час участі в програмах обміну.

Основні завдання дослідження:

1. Розглянути, як участь у програмах обміну сприяє розвитку таких навичок, як міжкультурна комунікація, адаптивність, толерантність та здатність до співпраці з представниками різних культур. Проаналізувати, які конкретні аспекти академічної мобільності (наприклад, навчання в іншій країні, участь у міжнародних проєктах) найбільше сприяють формуванню цих компетенцій.

2. Детально розглянути труднощі, з якими стикаються здобувачі під час навчання за кордоном, зокрема фінансові проблеми, мовні бар'єри, культурні відмінності, а також соціальна ізоляція. Аналіз цих викликів дасть змогу зрозуміти, які чинники можуть негативно впливати на успішність академічної мобільності.

3. На основі проведеного аналізу буде запропоновано низку рекомендацій для освітніх установ, які прагнуть покращити умови для здобувачів, що беруть участь у програмах академічної мобільності, які допоможуть адаптуватися до нового середовища.

4. Окрему увагу буде приділено тому, як досвід навчання за кордоном впливає на кар'єрні перспективи здобувачів. Буде проаналізовано, як міжкультурні компетенції, набуті під час академічної мобільності, можуть підвищити конкурентоспроможність випускників на ринку праці.

Очікується, що результати дослідження нададуть цінну інформацію для освітніх установ, політиків і здобувачів освіти, які прагнуть максимально використати можливості, що надаються академічною мобільністю. Вони також можуть слугувати основою для подальших досліджень у цій галузі, сприяючи розвитку ефективних стратегій підтримки здобувачів у міжнародному освітньому контексті. Тому мета статті полягає додатково і у формуванні конструктивних рішень, які можуть сприяти

розвитку академічної мобільності та кроскультурних комунікацій в освітньому просторі.

Виклад основного матеріалу. Академічна мобільність визначається як можливість здобувачів освіти і викладачів навчатися або працювати в іншій країні на певний період часу. Це може включати програми обміну, стажування, а також участь у міжнародних конференціях та семінарах. І. Брюховецька, О. Чемерис та І. Лобачук зазначають, що *соціальний конструктивізм* є однією з ключових теорій у сучасній педагогіці та психології, яка підкреслює важливість соціальних взаємодій у формуванні знань і навчальних процесів [1]. Згідно з цією теорією, знання не є просто відображенням об'єктивної реальності, а формуються через взаємодію людей у соціальному контексті. Це означає, що навчання відбувається не лише в індивідуальному, але й у колективному вимірі, де здобувачі взаємодіють один з одним, обмінюються ідеями, ставлять запитання та спільно розв'язують проблеми. Основними принципами соціального конструктивізму є:

- 1) взаємодія (як основа навчання);
- 2) контекстуальність знань;
- 3) активна роль здобувачів освіти;
- 4) спільне конструювання знань.

Соціальний конструктивізм стверджує, що знання формуються через активну участь у соціальних процесах. Здобувачі, які беруть участь у групових дискусіях, проєктах або дослідженнях, мають можливість обмінюватися думками та досвідом, що сприяє глибшому розумінню матеріалу. Знання завжди формуються в певному соціальному та культурному контексті. Так, навчання має бути адаптоване до конкретних умов, у яких перебувають здобувачі, враховуючи їхній культурний фон, досвід і потреби.

У соціальному конструктивізмі здобувачі є активними учасниками навчального процесу, а не пасивними споживачами інформації. Вони беруть на себе відповідальність за своє навчання, що сприяє розвитку критичного мислення та самостійності. Процес навчання є спільним, де викладачі та здобувачі освіти працюють разом для створення нових знань. Викладачі постають не лише як джерела інформації, а і як фасилітатори, які допомагають здійснювати навчальний процес.

Теорія міжкультурної комунікації, як визначає Т. Кириченко, досліджує особливості спілкування між представниками різних культур, акцентуючи на тому, як культурні контексти впливають на комунікаційні процеси

[4]. Вона є важливою для розуміння академічної мобільності, оскільки здобувачі, які навчаються за кордоном, стикаються з новими культурними нормами, цінностями та способами спілкування. Основні аспекти цієї теорії полягають у *культурній відмінності*, *кроскультурній чутливості*, *комунікаційних бар'єрах* та *діалозі культур*. Кожна культура має свої унікальні норми, цінності та комунікаційні стилі. Розуміння таких відмінностей є критично важливим для успішної міжкультурної взаємодії. У деяких культурах акцентується на колективізмі, тоді як в інших — на індивідуалізмі, що може впливати на способи спілкування та ухвалення рішень. Під кроскультурною чутливістю розуміють здатність усвідомлювати та поважати культурні відмінності. Розвиток кроскультурної чутливості є важливим аспектом навчання за кордоном, оскільки він допомагає здобувачам адаптуватися до нових культурних умов і уникати непорозумінь.

Мовні бар'єри, стереотипи та культурні упередження можуть ускладнити міжкультурну комунікацію. Важливо вміти розпізнавати ці бар'єри та знаходити способи їх подолання, щоб забезпечити ефективний обмін інформацією. Теорія міжкультурної комунікації підкреслює важливість діалогу між культурами. Це не лише сприяє кращому розумінню між представниками різних культур, але й допомагає формувати гармонійні міжкультурні відносини.

Соціальний конструктивізм і теорія міжкультурної комунікації тісно пов'язані, оскільки обидві підкреслюють важливість соціальних взаємодій у навчанні. Академічна мобільність як форма соціальної взаємодії створює унікальні можливості розвивати міжкультурні компетенції через активну участь у навчальному процесі в новому культурному контексті, дозволяючи здобувачам отримувати нові знання та формувати навички, необхідні для успішної комунікації в глобалізованому світі.

Зауважимо, що хоча глобалізація не є явищем, яке є основою для процесів академічної мобільності, вона втручається та прискорює їх, зокрема за допомогою комунікаційних технологій, прямих підключень до електронних баз даних, новин і форумів, використання соціальних мереж, месенджерів та освітніх платформ для практичних занять, а також участі в заняттях провідних фахівців й експертів [2].

Участь у програмах обміну є потужним інструментом для розвитку міжкультурних

компетенцій, таких як міжкультурна комунікація, адаптивність, толерантність і здатність до співпраці з представниками різних культур. Ці навички є критично важливими в сучасних умовах життя, де міжкультурні взаємодії стають вагомим частиною професійного та особистісного життя.

Міжкультурна комунікація. Участь у програмах обміну надає можливість спілкуватися з людьми з різних культур, що сприяє розвитку їхніх комунікаційних навичок. Здобувачі освіти вчаться адаптувати свій стиль спілкування, враховуючи культурні особливості співрозмовників. Наприклад, вони можуть дізнатися, що в одних культурах пряме висловлювання думок є нормою, тоді як в інших — це може вважатися неввічливим.

Навчання в іншій країні часто передбачає використання іноземної мови, що також сприяє розвитку міжкультурної комунікації. Здобувачі отримують можливість практикувати мову в реальних ситуаціях, що підвищує їхню впевненість у спілкуванні.

Адаптивність. Програми обміну передбачають швидку адаптацію до нових культурних, соціальних і академічних умов (зміну звичок, способів навчання та соціальних норм). Здобувачі вчаться бути гнучкими, що є важливим складником адаптивності. Також молодь стикається з різними викликами під час навчання за кордоном, такими як мовні бар'єри, культурні непорозуміння або відсутність звичних ресурсів. Ці ситуації вимагають креативного підходу до розв'язання проблем, що також сприяє розвитку адаптивності.

Толерантність. Участь у міжнародних програмах обміну дає змогу здобувачам зустрічатися з людьми з різних культур і світоглядів та розвивати в собі розуміння різноманітності, сприяючи розвитку толерантності, оскільки вони вчаться приймати та поважати відмінності, що наявні між культурами. Крім того, здобувачі, які беруть участь у програмах обміну, часто мають можливість взаємодіяти з представниками різних етнічних, релігійних і соціальних груп, що допомагає розширити свої горизонти та зменшити упередження.

Здатність до співпраці. Розглянемо досвід командної роботи. Участь у міжнародних проєктах або групових дослідженнях під час навчання за кордоном сприяє розвитку навичок співпраці. Здобувачі

вчаться працювати в командах, де кожен учасник може мати різний культурний бекграунд, що вимагає від них відкритості та готовності до компромісів. Співпраця з однолітками з інших країн дає змогу обмінюватися досвідом та ідеями, що збагачує власний світогляд і сприяє розвитку колективного мислення. До основних аспектів академічної мобільності зараховуємо:

1. *Навчання в іншій країні.* Це головний аспект академічної мобільності, який надає здобувачам можливість зануритися в нову культуру. Вони отримують досвід, який неможливо отримати в рідній країні, що сприяє розвитку всіх вищезгаданих компетенцій.

2. *Участь у міжнародних проєктах.* Проєкти, які об'єднують здобувачів з різних країн, дають змогу їм працювати над спільними завданнями, що потребує від них активної комунікації та співпраці, що, відповідно, сприяє розвитку міжкультурної чутливості та толерантності.

3. *Культурні обміни та стажування.* Програми стажування за кордоном або участь у культурних обмінах надають здобувачам можливість як навчатися, так і працювати в міжнародному середовищі, розвивати професійні навички та міжкультурні компетенції.

4. *Соціальні заходи та інтеграційні програми.* Багато університетів організовують соціальні заходи, які сприяють інтеграції міжнародних здобувачів вищої освіти у місцеву культуру (культурні вечори, спортивні змагання тощо), що допомагає знайомитися з новими людьми та розвивати соціальні навички.

На прикладі роботи А. Шикун дослідження показує, що здобувачі, які беруть участь у програмах обміну, мають високий рівень міжкультурної компетенції і це позитивно впливає на їхню професійну діяльність [11]. Навчання за кордоном може бути дійсно надзвичайно корисним досвідом, але воно також супроводжується низкою перешкод, з якими стикаються здобувачі. Труднощі можуть варіюватися залежно від країни, культурного контексту та індивідуальних особливостей. Детальний огляд основних труднощів, з якими можуть зіткнутися здобувачі під час навчання за кордоном, представлено в таблиці 1.

*Чинники, що впливають на академічну адаптацію здобувачів освіти
під час навчання за кордоном*

Тип	Проблеми	Опис впливу
Мовні бар'єри	Недостатній рівень володіння мовою	Здобувачі, які не володіють мовою країни, в якій вони навчаються, можуть стикатися з труднощами в спілкуванні, що ускладнює їхнє навчання та соціальну інтеграцію. Це може призвести до відчуття ізоляції та невпевненості.
	Складність академічної термінології	Навчання в університеті часто передбачає використання спеціалізованої термінології, яка може бути важкою для розуміння, особливо якщо здобувач не є носієм мови. Це може ускладнити процес навчання та виконання завдань.
Культурні відмінності	Непорозуміння в спілкуванні	Культурні відмінності можуть призводити до непорозуміння у спілкуванні. Наприклад, різні культури можуть мати різні норми щодо невербальної комунікації, що може викликати плутанину.
	Адаптація до нових соціальних норм	Здобувачі можуть стикатися з труднощами в адаптації до нових соціальних норм і звичаїв. Це може включати різні підходи до навчання, спілкування з викладачами та однокурсниками, а також соціальні взаємодії.
Соціальна ізоляція	Відсутність підтримки	Здобувачі, які навчаються за кордоном, можуть відчувати відчуження через відсутність близьких друзів і родини. Це може призвести до почуття самотності та депресії.
	Важкість у налагодженні нових знайомств	Знайти нових друзів у незнайомій культурі може бути складно, особливо якщо здобувачі відчувають мовні бар'єри або культурні відмінності.
Академічні виклики	Вимоги до навчання	Здобувачі можуть стикатися з новими академічними вимогами, які відрізняються від тих, до яких вони звикли. Це може включати різні методи оцінювання, стилі викладання та очікування від здобувачів.
	Стрес і тиск	Вивчення нових предметів у незнайомому середовищі може бути стресовим. Здобувачі можуть відчувати тиск через необхідність досягати високих результатів у навчанні, що може призвести до вигорання.
Фінансові труднощі	Витрати на навчання та проживання	Навчання за кордоном часто пов'язане з високими витратами на освіту, проживання, харчування та ін. Це може стати серйозним фінансовим тягарем для здобувачів.
	Обмежений доступ до фінансових ресурсів	Здобувачі можуть стикатися з труднощами у відкритті банківських рахунків або отриманні кредитів у новій країні, що ускладнює управління фінансами.
Візові та правові питання	Складнощі з отриманням візи	Процес отримання студентської візи може бути складним і тривалим. Здобувачі можуть зіткнутися з бюрократичними перешкодами, які можуть затримати їхній виїзд або навчання.
	Правові обмеження	Здобувачі можуть не знати місцевих законів і правил, що може призвести до непорозуміння або навіть правових проблем.

Культурний шок	Емоційні труднощі	Культурний шок може проявлятися як стрес, тривога, депресія або навіть фізичні симптоми. Здобувачі можуть відчувати труднощі в адаптації до нових умов життя, що може вплинути на їхнє навчання та загальний стан.
	Відчуття втрати	Здобувачі можуть відчувати ностальгію за рідною країною, що може ускладнити їхню адаптацію до нового середовища.

Зазначені проблеми можуть ускладнити адаптацію та інтеграцію в новому середовищі. Важливо забезпечити мовну підготовку для здобувачів освіти перед їхнім виїздом на навчання. З огляду на це пропонуємо такі рекомендації:

- *Розробка фінансових програм підтримки.* Уряди та освітні установи повинні створити стипендійні програми для здобувачів, які бажають навчатися за кордоном, щоб зменшити фінансовий тягар.

- *Мовна підготовка.* Важливо забезпечити мовну підготовку для здобувачів перед їхнім виїздом на навчання, щоб вони могли легше адаптуватися до нового середовища.

- *Кроскультурні тренінги.* Освітні установи повинні впроваджувати кроскультурні тренінги для здобувачів, щоб підготувати їх до взаємодії з представниками інших культур.

- *Підтримка під час навчання за кордоном.* Важливо забезпечити підтримку здобувачів під час їхнього навчання за кордоном, включаючи консультації та допомогу в адаптації.

Досвід навчання за кордоном має значний вплив на кар'єрні перспективи здобувачів, надаючи унікальні навички та компетенції, які можуть суттєво підвищити їхню конкурентоспроможність на ринку праці (табл. 2).

Таблиця 2

Чинники, які впливають на формування професійних навичок здобувачів освіти за кордоном

Категорії	Аспекти	Вплив на кар'єру
Розширення професійних можливостей	Доступ до міжнародних мереж	Навчання за кордоном дає змогу здобувачам налагоджувати контакти з професіоналами та однолітками з різних країн. Це може призвести до створення міжнародних мереж, які можуть бути корисними під час пошуку роботи або стажувань.
	Залучення до міжнародних проєктів	Здобувачі, які навчаються за кордоном, часто мають можливість брати участь у міжнародних проєктах або стажуваннях, що надає їм практичний досвід роботи в глобальному контексті. Це може бути вагомою частиною резюме.
Розвиток міжкультурних компетенцій	Здатність до міжкультурної комунікації	Здобувачі, які навчалися за кордоном, здобувають навички ефективної комунікації з людьми з різних культур. Це включає вміння слухати, розуміти та адаптуватися до різних стилів спілкування, що є важливим у багатьох професійних сферах.
	Адаптивність і гнучкість	Досвід навчання в новому культурному середовищі сприяє розвитку адаптивності. Здобувачі вчаться швидко реагувати на зміни, що є важливою навичкою в динамічному світі бізнесу.
	Толерантність і відкритість	Міжкультурні взаємодії під час навчання за кордоном сприяють розвитку толерантності та відкритості до нових ідей і підходів. Це може бути особливо цінним у багатокультурних робочих середовищах.
Підвищення конкурентоспро	Визнання міжнародного досвіду	Багато роботодавців цінують міжнародний досвід, оскільки він свідчить про готовність кандидата до

можності на ринку праці		нових викликів і здатність працювати в різноманітних умовах. Це може бути особливо важливим у глобальних компаніях або у сферах, що вимагають міжнародної співпраці.
	Професійні навички	Досвід навчання за кордоном часто охоплює розвиток професійних навичок, таких як управління проектами, критичне мислення та розв'язання проблем. Ці навички є важливими для багатьох професій і можуть суттєво підвищити шанси на успішне працевлаштування.
	Покращення резюме	Наявність досвіду навчання за кордоном в резюме може виділити кандидата серед інших претендентів. Це може свідчити про ініціативність, готовність до навчання та здатність адаптуватися до нових умов.
Розвиток особистісних якостей	Самостійність і впевненість	Навчання за кордоном часто потребує від здобувачів самостійності та відповідальності. Цей досвід може допомогти їм стати впевненими у своїх силах, що позитивно вплине на їхню кар'єру.
	Критичне мислення	Здобувачі, які навчаються в міжнародному середовищі, часто стикаються з новими ідеями та підходами, що сприяє розвитку критичного мислення. Це важлива навичка для ухвалення рішень у професійному житті.

Академічна мобільність має велике значення для розвитку освіти, оскільки дає змогу здобувачам освіти отримувати нові знання, знайомитися з різними культурами та розвиватися у професійному плані.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі проблем академічної мобільності та можливостей кроскультурних комунікацій в освітньому просторі. Стаття пропонує нові підходи до розв'язання викликів, з якими стикаються здобувачі під час навчання за кордоном, а також підкреслює важливість розвитку міжкультурних компетенцій у сучасному глобалізованому світі.

Висновки. Отже, інтернаціоналізація освіти та академічна мобільність є пріоритетною стратегією в розвитку державних і приватних закладів вищої освіти в усьому світі. Глобалізація знань передбачає, що освітній сектор має трансформувати своє інституційне бачення, щоб відмовитися від зон комфорту та залишити академічні моделі, які призводять до односпрямованих процесів, закритих для різноманітності, обмежених місцевим значенням і розташованих у традиційних контекстах. Академічна мобільність є важливим інструментом для розвитку кроскультурних комунікацій та формування міжкультурних компетенцій у здобувачів освіти. Участь у програмах обміну є важливим чинником у розвитку міжкультурних компетенцій, таких як міжкультурна комунікація, адаптивність, толерантність і

здатність до співпраці. Конкретні аспекти академічної мобільності, такі як навчання в іншій країні, участь у міжнародних проєктах та соціальні заходи, створюють унікальні можливості, які сприяють особистісному та професійному зростанню. Важливо, щоб здобувачі були готові до викликів і мали доступ до ресурсів підтримки, таких як консультації, мовні курси та соціальні програми, які можуть допомогти їм адаптуватися до нового середовища. Для покращення академічної мобільності важливо розробити фінансові програми підтримки, забезпечити мовну підготовку та впроваджувати кроскультурні тренінги. Це дасть здобувачам шанс отримати нові знання та вивчити різноманітні культури, що, відповідно, сприятиме розвитку суспільства, в якому панують толерантність і взаєморозуміння.

Література

1. Брюховецька І., Чемерис О., Лобачук І. Теорія конструктивізму як методологічна основа побудови сучасного освітнього процесу. *Вісник науки та освіти*. 2024. № 2 (20). С. 622–631. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-2\(20\)-622-631](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-2(20)-622-631)
2. Горбань Ю. І., Олійник О. М., Кобижча Н. І. Цифровізація освітнього процесу в контексті реалій інформаційного суспільства. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2024. Т. 7, № 1. С. 24–37. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.7.1.2024.306996>

3. Дирда І. Розвиток полікультурної компетентності іноземних студентів на основному етапі навчання української мови : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2019. 253 с.

4. Кириченко Т. Значення міжкультурної комунікації для професійної діяльності психолога. *Психологічна безпека особистості* / за заг. ред. І. В. Волженцевої. Переяслав : Домбровська Я. М., 2020. С. 307–324.

5. Левицька А. Інновації у професійній освіті 2025: підготовка до майбутнього ринку праці. *Сучасні гуманітарні дискусії*. 2024. Т. 2(2). С. 1–8. DOI: [https://doi.org/10.60022/2\(2\)-3MHD](https://doi.org/10.60022/2(2)-3MHD).

6. Лехніцька С. І., Саханда І. В. Міжнародна академічна мобільність як складова реалізації права здобувачів вищої освіти на формування індивідуальної освітньої траєкторії. *Медицина та фармація: освітні дискурси*. 2024. № 2. С. 20–23. DOI: <https://doi.org/10.32782/eddiscourses/2024-2-4>.

7. Слюсаренко Н., Кульбацька М. Теоретичні аспекти формування у студентів умінь і навичок міжкультурного спілкування під час вивчення іноземної мови. *Педагогічний альманах*. 2015. Вип. 27. С. 109–116.

8. Степаненко І., Дебич М. Інтернаціоналізація як інструмент розвитку лідерського потенціалу університету : навч. посіб. Київ : Пріоритети, 2017. 44 с.

9. Толочко С. Теоретичні й методичні засади формування науково-методичної компетентності викладачів у системі післядипломної педагогічної освіти : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04. Київ, 2019. 574 с.

10. Черушева Г., Колесник С., Довбня С. Європейська та світова практика академічної мобільності для інноваційного розвитку освітнього простору України. *Академічні візії*. 2023. Вип. 17. DOI: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.7791200>.

11. Шикун А. Вплив особистісно-орієнтованого підходу до навчання на формування мовних компетенцій студентів у вищому навчальному закладі. *Педагогічна Академія: наукові записки*. 2024. № 7. DOI: <https://doi.org/10.57125/pedacademy.2024.06.29.14>.

References

1. Briukhovetska, I., Chemerys, O., & Lobachuk, I. (2024). Theory of Constructivism as a Methodological Basis for the Structure of Modern Educational Process. *Bulletin of Science and Education*, 2 (20), 622–631. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-2\(20\)-622-631](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-2(20)-622-631) [in Ukrainian].

2. Horban, Y., Oliinyk, O., & Kobyzhcha, N. (2024). Digitalisation of Educational Process in the

Context of Information Society Realities. *Digital Platform: Information Technologies in Sociocultural Sphere*, 7 (1), 24–37. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.7.1.2024.306996> [in Ukrainian].

3. Dyrda, I. (2019). Development of multicultural competence of foreign students at the basic stage of teaching Ukrainian language. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Kyrychenko, T. (2020). The Importance of Intercultural Communication for the Professional Activity of a Psychologist. In *Psychological Safety of the Individual*. Pereyaslav, 307–324 [in Ukrainian].

5. Levytska, A. (2024). Innovations in Vocational Education 2025: Preparing for the Future Labour Market. *Modern Humanitarian Discussions*, 2, 1–8. DOI: [https://doi.org/10.60022/2\(2\)-3MHD](https://doi.org/10.60022/2(2)-3MHD) [in Ukrainian].

6. Lekhnitska, S., & Sakhanda, I. (2024). International Academic Mobility as a Component of the Realisation of the Right of Applicants for Higher Education to Form an Individual Educational Trajectory. *Medicine and Pharmacy: Educational Discourses*, 2, 20–23. DOI: <https://doi.org/10.32782/eddiscourses/2024-2-4> [in Ukrainian].

7. Sliusarenko, N., & Kulbatska, M. (2015). Theoretical Aspects of Formation of Students' Intercultural Communication Skills in the Process of Foreign Language Studying. *Pedagogical Almanac*, 27, 109–116 [in Ukrainian].

8. Stepanenko, I., & Debych, M. (2017). Internationalisation as a Tool for Developing the Leadership Potential of University. Kyiv [in Ukrainian].

9. Tolochko, S. (2019). Theoretical and Methodological Bases of Formation of Scientific and Methodological Competence of Teachers in the System of Postgraduate Pedagogical Education. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Cherusheva, H., Kolesnyk, S., & Dovbnya, S. (2023). European and World Practice of Academic Mobility for Innovative Development of the Educational Space of Ukraine. *Academic Visions*, 17. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7791200> [in Ukrainian].

11. Shykun, A. (2024). The Influence of a Person-Oriented Approach to Learning on the Formation of Students' Language Competences in a Higher Educational Institution. *Pedagogical Academy: Scientific Notes*, 7. DOI: <https://doi.org/10.57125/pedacademy.2024.06.29.14> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2024

Отримано після доопрацювання 11.11.2024

Прийнято до друку 20.11.2024

УДК 174 (042.4) (075.8)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322804

Цитування:

Конюкова І. Я., Сидоровська Є. А. Концепція різноманітності, справедливості та інклюзії як основа сучасного ділового етикету. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 62–67.

Koniukova I., Sydorovska Ye. (2024). Concept of Diversity, Justice and Inclusion as the Basis of Modern Business Etiquette. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 62–67 [in Ukrainian].

Конюкова Ірина Янівна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри філософії і педагогіки
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3037-4807>
lubasha.ko@gmail.com

Сидоровська Євгенія Андріївна,

кандидат культурології,
доцент кафедри філософії і педагогіки
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3290-5918>
evgeniiasidorovska@gmail.com

КОНЦЕПЦІЯ РІЗНОМАНІТНОСТІ, СПРАВЕДЛИВОСТІ ТА ІНКЛЮЗІЇ ЯК ОСНОВА СУЧАСНОГО ДІЛОВОГО ЕТИКЕТУ

Мета дослідження – виявити особливості концепції різноманітності, справедливості та інклюзії в сучасній міжкультурній комунікації та простежити її вплив на тенденції ділового етикету початку третього десятиліття ХХІ ст. **Методологія дослідження.** Застосовано метод теоретичного аналізу, аналізу та синтезу, системний та типологічний метод (для розгляду концепції різноманітності, справедливості та інклюзії в контексті нової універсальності сучасної культури); метод культурологічного аналізу (для дослідження ділового етикету як частини комунікативної культури); метод системного аналізу та синтезу та ін. **Наукова новизна.** Досліджено концепцію різноманітності, справедливості та інклюзії як чинника трансформаційних процесів сучасного ділового етикету; розглянуто особливості інклюзивного етикету крізь призму міжкультурної комунікації. **Висновки.** Дослідження дало змогу виявити, що концепція рівності, справедливості та інклюзії сформувалася в контексті становлення нової універсальності сучасної культури, що стимулює увагу до цінностей гуманізму, спрямована на посилення імперативи соціальної справедливості та солідарності. Основні тенденції сучасного ділового етикету безпосередньо пов'язані з трансформацією світоглядних імперативів, традиційних для багатьох країн, визнанням відмінностей між людьми, цінності кожної людини, боротьбою з дискримінацією та сприянням інклюзивності. На сучасному етапі трансформаційні тенденції ділового етикету можна розуміти як особливу систему стосунків всіх суб'єктів ділового комунікаційного процесу, що функціонує на основі цінностей та принципів інклюзії, які приймають усі і які дозволяють ефективно взаємодіяти в умовах різноманіття. Інклюзія в контексті етикету – це передусім розуміння необхідності включення в соціум всіх, без винятку, людей та система ставлення соціуму до них, що забезпечує створення рівноправного положення і безбар'єрного середовища. Отже, різноманітність, справедливість та інклюзія є фундаментальними цінностями сучасного ділового етикету, розвиток якого спрямований на цінування всіх комунікантів, їх мотивування та створення інклюзивного комунікаційного середовища.

Ключові слова: діловий етикет, різноманітність, справедливість, інклюзія, інклюзивне комунікаційне середовище.

Koniukova Iryna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts; Sydorovska Yevheniia, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts

Concept of Diversity, Justice and Inclusion as the Basis of Modern Business Etiquette

The purpose of the study is to identify the features of the concept of diversity, justice and inclusion in modern intercultural communication and to trace its influence on the trends of business etiquette of the beginning of the third decade of the 21st century. **Research methodology.** The method of theoretical analysis, analysis and synthesis, systemic and typological method (to consider the concept of diversity, justice and inclusion in the context of the new universality of modern culture) was applied; the method of cultural analysis (to study business etiquette as part of communicative culture); and the method of systemic analysis and synthesis. **Scientific novelty.** The concept of diversity, justice and inclusion was studied as a factor in the transformation processes of modern business etiquette; the features of inclusive etiquette were considered through the prism of intercultural communication. **Conclusions.** The study revealed that the

concept of equality, justice and inclusion was formed in the context of the emergence of a new universal of modern culture, which stimulates attention to the values of humanism, aimed to strengthen the imperative of social justice and solidarity. The main trends of modern business etiquette are directly related to the transformation of worldview imperatives traditional for many countries, the recognition of differences between people, the value of each person, the fight against discrimination and the promotion of inclusiveness. At the present stage, the transformational trends of business etiquette can be understood as a special system of relations of all subjects of the business communication process, which functions on the basis of values and principles of inclusion, which are accepted by all and allow for effective interaction in conditions of diversity. Inclusion in the context of etiquette is, first of all, an understanding of the need to include all people without exception in society and a system of society's attitude towards them, which ensures the creation of an equal position and a barrier-free environment. Thus, diversity, fairness, and inclusion are fundamental values of modern business etiquette, the development of which is aimed to value all communicators, motivating them, and creating an inclusive communication environment.

Keywords: business etiquette, diversity, fairness, inclusion, inclusive communication environment.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку суспільства діловий світ стає все більш різноманітним з погляду гендерної, національної, релігійної, вікової, сексуальної та ін. приналежності, що зумовлено потребами вирішити проблеми конкурентних, динамічних та все більш глобальних ринків за допомогою інноваційного та креативного потенціалу, який властивий різноманітній робочій силі. Люди різного етнічного походження, національності, культурного тла, релігії, гендерної та вікової приналежності, за освітою, стилем життя, роботи та способом мислення, які є представниками ділового світу початку третього десятиліття XXI ст., можуть посприяти подоланню культурних кордонів та пошуку оригінальних рішень, створенню інноваційних ідей та цільових ініціатив. Позиціюючи це різноманіття конкурентною перевагою, багато організацій дотримується цієї політики, що своєю чергою позначилося на необхідності розвитку ділового етикету в контексті концепції різноманітності, справедливості та інклюзії. Актуальність дослідження зумовлена важливістю розгляду й теоретичного осмислення впливу концепції різноманітності, справедливості та інклюзії на трансформаційні процеси сучасного ділового етикету.

Аналіз досліджень і публікацій. Концепція різноманітності, справедливості та інклюзії отримала широке висвітлення в дослідженнях та публікаціях закордонних вчених. Натомість в українському академічному вимірі означену проблематику лише починають досліджувати представники різних гуманітарних дисциплін. Так, наприклад, сучасні інклюзивні практики в контексті культуротворчого чинника розвитку громадянського суспільства узагальнює Р. Мохнюк у статті «Інклюзія як один із напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості» [5]; публікація О. Мельничук та Н. Ярошук [4]

присвячена виявленню ролі інклюзивної культури в освітньому середовищі; Г. Лещук у статті «Інклюзивна комунікація як інструмент формування інклюзивної культури: термінологічний аналіз» [3] обґрунтовує кореляцію між інклюзивною комунікацією та інклюзивною культурою; особливості інклюзії в музеях розглядають М. Ясеновська та О. Зіненко [6]; частково проблематику інклюзивних практик у сучасній рекламній комунікації досліджують Ю. Белікова та Г. Сорокіна в публікації «Інклюзивні та гендерно-чутливі практики у рекламній комунікації» [1]. Водночас, незважаючи на досить широке коло питань, яке українські науковці досліджують крізь призму феномену інклюзії, аспект ділового етикету лишається практично нерозробленим.

Мета дослідження – виявити особливості концепції різноманітності, справедливості та інклюзії в сучасній міжкультурній комунікації та простежити її вплив на тенденції ділового етикету початку третього десятиліття XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Різноманітні зовнішні атрибутивні поведінкові та комунікативні характеристики на сучасному етапі посідають важливе місце в системі цінностей культури, сприяючи вираженню глибоких морально-етичних відчуттів індивіда, посиленню рівня психологічного комфорту в процесі комунікації та забезпеченню передумов для ввічливого та привітного спілкування.

Як складний багатоаспектний феномен, який можна позиціювати як одну з форм соціального спілкування, свідомості аксіологічного характеру або реалізації морально-культурних цінностей соціуму, етикет ідентифікують як унікальний нормативно-ціннісний стабілізатор чинних у сучасному суспільстві різновидів комунікації (від міжособистісної та групової до представницької), що забезпечує захист прав і свобод індивіда на рівні культурної норми [2, 28].

Діловий етикет – це сукупність правил і норм, визнаних загальноприйнятими в діловій сфері та міжнародному економічному співробітництві [2, 29], важливість символічного значення якого полягає в демонстрації під час комунікації знаків поваги та власної надійності й відповідальності. Дотримання норм ділового етикету наразі є одним із чітких меседжів людини щодо особистих якостей та визнання власного місця у сформованій системі соціальної комунікації.

Одним із факторів активізації людської діяльності є розвиток культури ділової комунікації, що спрямований на ліквідацію розбіжностей між рівнем ділової активності людини та її готовності (у культурно-моральному аспекті) до різноманітних за формою процесів комунікації. Наслідком цього є формування нового стилю поведінки в соціумі та рівня культури ділового спілкування, що проявляється передусім у дотриманні правил ділового етикету.

Концептуальна основа різноманітності, справедливості та інклюзії швидко поширюється на всі аспекти життя в демократичних суспільствах, сприяючи справедливому ставленню та максимальному залученню осіб і груп різного походження. Наслідки цієї основи спрямовані на усунення будь-якої дискримінації на основі походження та ідентичності людей. Починаючи з 1960-х рр., відбулася глибока еволюція етичних стандартів, яка поступово формувала кожен сферу нашої діяльності – від освіти та кар'єри до корпоративної політики та державних постанов. Джерелами цих стандартів є рухи за громадянські права, які зараз перетворилися на ширшу концепцію різноманітності. Ця концепція спрямована на визнання та справедливе ставлення до відмінностей людей, зокрема раси, статі, релігії, сексуальної орієнтації, віку, етнічного походження, культурного походження, освіти, мови, соціально-економічного статусу, здібностей тощо. Поступово, коли суспільство почало сприймати ці відмінності, фокус змістився на справедливе ставлення до тих, хто історично був виключений із суспільного життя або обмежений у ньому в правах через свою стать, расу, релігію та інші відмінності від домінуючих стандартів. У 1990-ті рр. до поняття різноманітності було додано термін «інклюзія», щоб викоринити нетерпимість і дискримінацію, щоб кожна людина почувалася бажаною. Протягом останніх років концепція різноманітності та інклюзії була додатково підкріплена ще одним елементом –

«справедливістю», що означає рівний доступ до можливостей для всіх. Поєднання різноманітності, справедливості та інклюзії сьогодні становить етос, який визнає цінність кожного на кожному рівні організації, будь то групи, компанії чи спільноти [15].

На сучасному етапі розвитку суспільства дотримання норм ділового етикету, в контексті спрямування на створення передумов для спільного добробуту його суб'єктів лишається актуальною тенденцією, а його правила зазнають трансформацій відповідно до змін соціокультурного простору.

У сучасному світі цінності гуманістичної моралі та соціальної справедливості зберігають своє місце в ієрархії уявлень про людяність, а різноманітні інклюзивні ініціативи активно поширюються у світових масштабах у межах синергетично складної постнекласичної парадигми, що базується на теоретичних підходах Е. Ласло, К. Майнцера, Е. Морена й ін. Як складний світоглядний інструмент, що посилює безумовну цінність кожної людини в контексті розвитку глобального суспільства в усіх аспектах, інклюзія поступово детермінується сучасною культурою, і її використовують у різноманітних сферах соціокультурного життя. Серед основних аспектів, що регламентують загальносвітові трансформації ділового етикету в інклюзивному ракурсі, – осмислення ставлення до інвалідності, гендерної та національної рівності. Негативізм щодо людей з дефіцитом здоров'я формується традиційними культурними імперативами та посилюється уникненням соціальних контактів. Це посилює стереотипи відносно людини з порушенням здоров'я, що не дозволяють повністю реалізуватися інклюзивним ініціативам.

У 2021 р. вийшов міжнародний стандарт ISO 30415 «Управління людськими ресурсами – різноманітність та інклюзія» [9]. Перевага його полягає в тому, що він визнаний за кордоном і може бути прийнятий компаніями в усьому світі. ISO 30415 – це стандарт, який допомагає побудувати інклюзивне робоче місце та вимагає постійної відданості різноманітності та інклюзії (D&I) для усунення нерівності в організаційних системах, політиках, процесах і практиках. Передумови для D&I є основою для впровадження вказівок у цьому документі, демонстрації прихильності D&I та розвитку інклюзивної організації, включаючи: когнітивне різноманіття; ефективне управління; відповідальну діяльність; інклюзивну роботу; інклюзивне спілкування; захист та підтримку D&I. Цей документ

стосується життєвого циклу управління людськими ресурсами, надання продуктів і послуг, зв'язків у ланцюзі відносин із зовнішніми зацікавленими сторонами для забезпечення чесності, справедливості та рівності.

Терміни «розмаїття», «справедливість» та «інклюзія» зазвичай використовують разом, щоб передати важливість різноманітності та справедливості для досягнення середовища залучення [14, 782].

У постійно мінливому ландшафті ділового світу різноманітність, справедливість та інклюзивність стали опорами для об'єднання команд навколо колективу, до якого кожен може відчувати свою приналежність, створити зобов'язання навколо спільного проєкту та прискорити економічні показники [14, 782]. Своєю чергою прагнення розвивати інклюзивну культуру відобразилося і на етикеті ділового спілкування.

Різнорманітність передбачає визнання відмінностей у багатьох сферах і на всіх рівнях, включаючи, але не обмежуючись, расу, етнічну приналежність, стать, гендерну ідентичність, сексуальну орієнтацію, вік, соціальний клас, фізичні здібності, релігію, моральні та етичні цінності, політичні переконання і культурну приналежність [11]. Різнорманітність та мультикультуралізм тісно пов'язані. Водночас як різноманітність пов'язана з відмінностями між людьми, такими як раса, стать, сексуальна орієнтація, релігія, походження, соціально-економічний статус, погляди тощо, мультикультуралізм пов'язаний з людьми, які об'єднуються з різних культур, і заохочує до порозуміння та співіснування люди з різних культур [7, 723]. Терміни «різнорманітність» і «мультикультуралізм» зазвичай використовують як синоніми. Однак мультикультуралізм має ширше та глибше значення, ніж різноманітність, і, як правило, передбачає прагнення створити відкрите, сприятливе та інклюзивне середовище для різноманітних людей, які збираються разом, щоб представляти різні культури світу [10, 47].

В інформаційному полі різноманітність зосереджена на питаннях, пов'язаних із віком, релігією, статтю, сексуальною орієнтацією та іншими характеристиками, які роблять людей унікальними та різними в позитивному та конструктивному сенсі [13, 1264].

Управління розмаїттям повинно базуватися на міцній нормативній основі, на основоположних принципах, що розуміють як стовпи культури інклюзії. Відповідно до інклюзивного підходу відмінності визнають,

цінують та їх залучають. Різні голоси розуміють як законні та такі, що відкривають нові перспективи; їх чують і залучають у процесах прийняття рішень і вирішення проблем; вони відіграють активну роль у формуванні культури та сприянні творчості й інноваціям; і, зрештою, у підвищенні цінності для продуктивності ділового спілкування.

Кожна людина як унікальна особистість завжди відрізняється від інших. Різнорманітність – це врівноваження цієї природної напруги в різних організаційних і культурних умовах. Різнорманітність – це передусім питання культури, а отже, питання норм, цінностей, вірувань та очікувань. Як таке, це етичне питання, що визначається деякими дуже важливими основоположними принципами людського співіснування. «Управління різноманітністю» може бути успішним лише після того, як це буде враховано, визнано та інституційно закріплено. Проте різноманітність може виникнути в корпорації – як відповідь на законодавчі повноваження, як дія щодо нестачі кваліфікованого персоналу або стати більш привабливим для молодих талантів; наприклад, важливо усвідомлювати, що управління різноманітністю не дасть жодних потенційних переваг, якщо різноманітність не буде культурно ціновано.

Визнання культурних відмінностей і необхідності налагодження співіснування означають, що толерантність, повага та розуміння є базовими основами будь-якого мультикультурного суспільства. З іншого боку, культурне розмаїття – це співіснування людей різних культур у такий спосіб, що сприяє розвитку та процвітанню. Створення і сприяння довіри та поваги серед людей зближує їх і створює середовище інклюзивності. Підтвердженням фактом є те, що збільшення розмаїття та культурної думки сприяє творчості й інноваціям [8, 58].

Інклюзія визначається як процес надання людям рівного доступу до можливостей і ресурсів. Бути залученим до кожного аспекту повсякденної діяльності, а також брати участь у процесі прийняття рішень означає, що до вас ставляться на рівних як у привілеях, так і в обов'язках. Створення середовища, де люди відчують себе прийнятими, безпечними та визнаними за їхній внесок у робоче місце та суспільство загалом, створює відчуття включеності. Ідеологія інклюзії базується на ідеї суспільства, що включає і означає зміни соціуму та його інститутів так, щоб вони сприяли включенню іншого (людини іншої

раси, віросповідання, культури, людини з обмеженими можливостями здоров'я та ін.).

Інклюзія є новою універсалією сучасної культури, що покликана укріпити імперативи соціальної справедливості та солідарності. Як складна світоглядна універсалія культури інклюзія відіграє важливе значення у формуванні міжкультурної комунікації загалом і ділового етикету зокрема. Справедливість, з іншого боку, стосується сприяння справедливості, забезпечення рівного доступу до ресурсів і ставлення до людей з неупередженістю та справедливістю.

Культура інклюзії передбачає організаційне середовище, що дозволяє людям із різним походженням, мисленням і способами мислення комунікувати, ефективно співпрацювати та максимально використовувати свій потенціал для досягнення організаційних цілей, заснованих на здорових принципах.

У загальному розумінні концепція різноманіття, справедливості та інклюзії вимагає прийняття та оцінки культурного різноманіття [12, 165] і може позиціюватися як ціннісна орієнтація сучасного ділового етикету, а її дотримання сприяє покращенню комунікації, зокрема й міжкультурної.

Оскільки різноманітність фактично стосується культурних норм і цінностей, основоположним є завдання зі створення дійсно інклюзивних норм спілкування, дотримуючись яких, люди різного походження відчують повагу та шанобливе ставлення.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній досліджено концепцію різноманітності, справедливості та інклюзії як чинника трансформаційних процесів сучасного ділового етикету; розглянуто особливості інклюзивного етикету крізь призму міжкультурної комунікації.

Висновки. У результаті дослідження виявлено, що концепція рівності, справедливості та інклюзії сформувалася в контексті становлення нової універсалії сучасної культури, що стимулює увагу до цінностей гуманізму, спрямована на посилення імперативи соціальної справедливості та солідарності.

Основні тенденції сучасного ділового етикету безпосередньо пов'язані з трансформацією світоглядних імперативів, традиційних для багатьох країн, визнанням відмінностей між людьми, цінності кожної людини, боротьбою з дискримінацією та сприянням інклюзивності. На сучасному етапі трансформаційні тенденції ділового етикету

можна розуміти як особливу систему стосунків всіх суб'єктів ділового комунікаційного процесу, що функціонує на основі цінностей та принципів інклюзії, які приймають усі і які дозволяють ефективно взаємодіяти в умовах різноманіття. Інклюзія в контексті етикету – це передусім розуміння необхідності включення в соціум всіх, без винятку, людей та система ставлення соціуму до них, що забезпечує створення рівноправного положення і безбар'єрного середовища. Особливого значення концепція набуває в контексті міжкультурної комунікації загалом та ділового етикету зокрема. Сучасний діловий етикет базується на цінуванні всіх комунікантів, мотивує їх та створює інклюзивне комунікаційне середовище.

Література

1. Белікова Ю. В., Сорокіна Г. В. Інклюзивні та гендерно-чутливі практики у рекламній комунікації. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32 (71). № 1. Ч. 3. С. 240–246.
2. Конюкова І. Я., Сидоровська Є. А. Цифровий етикет комунікативної культури ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 26–30.
3. Лешук Г. Інклюзивна комунікація як інструмент формування інклюзивної культури: термінологічний аналіз. *Social Work and Education*. 2021. № 8. С. 364–372.
4. Мельничук О., Ярошук Н. Місце інклюзивної культури в освітньому середовищі. *Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результати*: матер. конф. / Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. 2022. С. 125–127.
5. Мохнюк Р. Інклюзія як один з напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості. *Питання культурології*. 2022. № 39. С. 182–193.
6. Ясеновська М., Зіненко О. Кращі практики інклюзії. 2020. URL: http://fes.kiev.ua/n/cms/fileadmin/upload2/inclusion_booklet_zor-l_21.10.2020.pdf (дата звернення: 08.10.2024).
7. Bachmann A. S. Melting pot or tossed salad? Implications for designing effective multicultural workgroups. *Management International Review*. 2002. Iss. 46 (6). P. 721–747.
8. Bush L., Lindsey K. Diversity, Equity, and Inclusion. *Strategic Communications Becoming Culturally Proficient Communicators*. Routledge, 2024. 192 p.
9. ISO 30415:2021 Human resource management — Diversity and inclusion. 2021 URL: <https://www.iso.org/obp/ui/en/#iso:std:iso:30415:ed-1:v1:en> (дата звернення: 07.10.2024).

10. Monks K. The Business Impact of Equality and Diversity: The International Evidence, Dublin: The Equality Authority and National Centre for Partnership & Performance, 2007.

11. O'Donovan D. Diversity and Inclusion in the Workplace. 2018. URL: https://www.researchgate.net/publication/320674512_Diversity_and_Inclusion_in_the_Workplace (дата звернення: 07.10.2024).

12. Ryan A. M., Wessel J. L. Implications of a Changing Workforce and Workplace for Justice Perceptions and Expectations. *Human Resource Management Review*. 2015. Iss. 25. P. 162–175.

13. Shore L., Randel A., Chung B., Dean M., Ehrhart K., Singh G. Inclusion and Diversity in Work Groups: A Review and Model for Future Research. *Journal of Management*. 2011. Vol. 37. № 4. P. 1262–1289.

14. Tessema M., Hulback T., Jones J., Santos-Leslie R., Ninham K., Sterbin A., Swanson N. Diversity, Equity, and Inclusion: History, Climate, Benefits, Challenges, and Creative Strategies. *Journal of Human Resource and Sustainability Studies*. 2023. Iss. 11. P. 780–794.

15. Velumyan N. Diversity, Equity And Inclusion-Based Communication. *Forbes*. 2023. URL: <https://www.forbes.com/councils/forbescoachescouncil/2023/01/31/diversity-equity-and-inclusion-based-communication/> (дата звернення: 06.10.2024).

References

1. Bielikova, Yu. V., & Sorokina, H. V. (2021). Inclusive and Gender-Sensitive Practices in Advertising Communication. *Scientific Notes of the Vernadsky Taurida National University. Series: Philology. Journalism*, 32 (71), 1(3), 240–246 [in Ukrainian].

2. Koniukova, I. Ya., & Sydorovska, Ye. A. (2021). Digital Etiquette of Communicative Culture of the 21st Century. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 26–30 [in Ukrainian].

3. Leshchuk, H. (2021). Inclusive Communication as a Tool for Forming Inclusive Culture: Terminological Analysis. *Social Work and Education*, 8, 364–372 [in Ukrainian].

4. Melnychuk, O., & Yaroshchuk, N. (2022). The Place of Inclusive Culture in Educational Environment. In *Inclusive Education: Idea, Strategy, Results*. Conference materials. Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University, 125–127 [in Ukrainian].

5. Mokhniuk, R. (2022). Inclusion as One of Directions of the Strategy for the Development of Civil

Society: Factor of Cultural Creativity. *Issues of Cultural Studies*, 39, 182–193 [in Ukrainian].

6. Yasenovska, M., & Zinenko, O. (2020). Best Practices of Inclusion. Retrieved from: http://fes.kiev.ua/n/cms/fileadmin/upload2/inclusion_booklet_zor-1_21.10.2020.pdf [in Ukrainian].

7. Bachmann, A. S. (2006). Melting Pot or Tossed Salad? Implications for Designing Effective Multicultural Workgroups. *Management International Review*, 46(6), 721–747 [in English].

8. Bush, L., & Lindsey, K. (2024). Diversity, Equity, and Inclusion in Strategic Communications Becoming Culturally Proficient Communicators. *Routledge* [in English].

9. ISO 30415:2021 Human resource management — Diversity and Inclusion. (2021). Retrieved from: <https://www.iso.org/obp/ui/en/#iso:std:iso:30415:ed-1:v1:en> [in English].

10. Monks, K. (2007). The Business Impact of Equality and Diversity: The International Evidence, Dublin [in English].

11. O'Donovan, D. (2018). Diversity and Inclusion in the Workplace. URL: https://www.researchgate.net/publication/320674512_Diversity_and_Inclusion_in_the_Workplace [in English].

12. Ryan, A. M., & Wessel, J. L. (2015). Implications of a Changing Workforce and Workplace for Justice Perceptions and Expectations. *Human Resource Management Review*, 25, 162–175 [in English].

13. Shore, L., Randel, A., Chung, B., Dean, M., Ehrhart, K., & Singh, G. (2011). Inclusion and Diversity in Work Groups: A Review and Model for Future Research. *Journal of Management*, 37 (4), 1262–1289 [in English].

14. Tessema, M., Hulback, T., Jones, J., Santos-Leslie, R., Ninham, K., Sterbin, A., & Swanson, N. (2023). Diversity, Equity, and Inclusion: History, Climate, Benefits, Challenges, and Creative Strategies. *Journal of Human Resource and Sustainability Studies*, 11, 780–794 [in English].

15. Velumyan, N. (2023). Diversity, Equity and Inclusion-Based Communication. *Forbes*. Retrieved from: <https://www.forbes.com/councils/forbescoachescouncil/2023/01/31/diversity-equity-and-inclusion-based-communication/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 18.11.2024

UDC 929 Грінченко Б.+008+94(477.51)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322805

Цитування:

Rodinova N. (2024). Ethnocultural Dimensions of Borys Grinchenko's Activities in Preserving and Popularising Ukrainian Heritage and Identity. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 68–73 [in English].

Родінова Н. Л. Етнокультурні виміри діяльності Бориса Грінченка в збереженні та популяризації української спадщини та ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 68–73.

Rodinova Nataliia,
Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor of the Department of Art
Management and Event Technologies,
National Academy of Culture and Arts Managers
<https://orcid.org/0000-0002-2259-5573>
rodinova2010@gmail.com

ETHNOCULTURAL DIMENSIONS OF BORYS GRINCHENKO'S ACTIVITIES IN PRESERVING AND POPULARISING UKRAINIAN HERITAGE AND IDENTITY

The purpose of the study is to analyse Borys Grinchenko's activities in the development of Ukrainian ethnography and culture in the Chernihiv period; the emphasis is on his work on collecting and publishing authentic examples of folk art, developing Ukrainian publishing, preserving and popularising Ukrainian heritage and identity. **The methodological basis** of the study is the principles of historicism, scientificity, and objectivity, which make it possible to identify the interaction of structural parts of the historiographical process, to consider events and facts of history and culture that continuously contributed to the formation of the foundations of Ukrainian identity. **The scientific novelty** of the results obtained lies in determining the place of the ethnocultural component in the scientific and public activities of B. Grinchenko, clarifying the role and place of scientific heritage in the general scientific and cultural heritage of Ukraine and as factors in the popularisation of Ukrainian identity. **Conclusions.** As a result of the research, it was found that B. Grinchenko's active work on collecting and publishing authentic examples of folk art, establishing Ukrainian publishing and processing materials in the Tarnovsky Museum contributed to the spread of national consciousness, strengthening and affirming cultural identity.

Keywords: Ukrainian culture, cultural identity, ethnographic research, ethnocultural dimensions, Ukrainian publishing, Borys Grinchenko.

Родінова Наталія Леонідівна, кандидат історичних наук, доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Етнокультурні виміри діяльності Бориса Грінченка в збереженні та популяризації української спадщини та ідентичності

Метою дослідження є аналіз діяльності Бориса Грінченка в розвитку української етнографії та культури в чернігівський період; акцентовано на його роботі зі збору та публікації автентичних зразків народної творчості, розбудові українського видавництва, збереженні й популяризації української спадщини та ідентичності. **Методологічною основою** дослідження є принципи історизму, науковості та об'єктивності, що дають можливість виявити взаємодію структурних частин історіографічного процесу, провести розгляд подій і фактів історії та культури, що в тягlostі сприяли формуванню основ української ідентичності. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у визначенні місця етнокультурного компоненту в науковій і громадській діяльності Б. Грінченка, з'ясуванні ролі та місця наукової спадщини в загальній науково-культурній спадщині України та як чинників популяризації української ідентичності. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що активна робота Б. Грінченка зі збору й публікації автентичних зразків народної творчості, налагодження українського видавництва та опрацювання матеріалів у Музеї Тарновського сприяли поширенню національної свідомості, зміцненню й утвердженню культурної ідентичності.

Ключові слова: українська культура, культурна ідентичність, етнографічні дослідження, етнокультурні виміри, українське видавництво, Борис Грінченко.

Relevance of the research topic. During the Russian Empire, scientific activity often became a kind of resistance to the political oppression of the time, providing creative

individuals with almost the only opportunity for free self-expression. For Boris Grinchenko, this activity became an important cultural mission.

The science of that time was oriented

towards the needs of a new, dynamic society and needed researchers of a new type who saw their calling as satisfying the growing public interest in their own history and culture. In addition, Ukrainian researchers used ethnography to substantiate their national ideas, striving to play a leading role. Boris Grinchenko's ideological beliefs were aimed at changing existing social relations, moral ideals, as well as views on the role and significance of creativity in the life of Ukraine, the historical era, and culture as a whole.

The analysis of research and publications confirms the significance of the issue of public and cultural activities of Borys Grinchenko in Chernihiv region, which is an important component of the general scientific and cultural heritage of Ukraine. Having entered Ukrainian history as a teacher, ethnographer and folklorist, bibliographer, linguist, translator, critic, publisher, educational and public figure, Borys Grinchenko, thanks to his significant and diverse scientific achievements, is rightly considered one of the few scientists-encyclopedists. Therefore, reviews of his work and contribution were given by his contemporaries, namely: I. Bilousov, F. Vovk, V. Horlenko, D. Doroshenko, S. Yefremov, A. Krymskyi, I. Lypa, S. Rusova, M. Sumtsov, I. Franko and others. The study of the figure of B. Grinchenko and the reprinting of his heritage in the following periods were engaged in: M. Verkalets, N. Zubkova, V. Kaspruk, N. Kobyzhcha, L. Kozar, Y. Kotsiubynskyi, M. Malys, A. Movchun, M. Pylynskyi, V. Pohrebenyk, A. Pohrebenyk, P. Okhrimenko, V. Shevchuk, V. Yaremenko, and others. The research on the period of Ukrainian national revival also reflected the contribution of B. Grinchenko (Ya. Hrytsak, Ya. Dashkevych, I. Kolesnyk, A. Katrenko, P. Mahochii).

The aim of the article is to analyse the activities of Borys Grinchenko in the development of Ukrainian ethnography and culture in the Chernihiv period; the emphasis is on his work on collecting and publishing authentic examples of folk art, developing Ukrainian publishing, preserving and popularising Ukrainian heritage and identity.

Presentation of the main material of the study. During the Chernihiv period (1894–1901), along with active educational and literary activities, B. Grinchenko did not abandon public affairs and continued ethnographic research, was engaged in collecting, organising and publishing ethnographic materials not only from the Chernihiv region, but also from other regions. At this time, his works "Living Strings. Collection of Songs" (1895), three volumes of "Ethnographic Materials

Collected in Chernihiv and neighboring provinces" (1895, 1897, 1899), "Kobzar's Thoughts" (1897), "Stalks" (1898), "The Merry Storyteller" (1898), "Catalogue of the Museum of Ukrainian Antiquities" (1900), collection "From the Mouth of the People. Malorossiysk Stories, Fairy Tales, and other" (1900).

B. Grinchenko arrived in Chernihiv with a specific plan, which consisted in publishing popular books for the people in various fields of knowledge: ethnography, geography, religion, medicine, agriculture, literary writing, Ukrainian grammar among others, because he believed that "...our people... must first be accustomed to books in their native language, and then to teach them," to take care of as much material as possible for the people to read [11, 2]. B. Grinchenko got a job in the city's zemstvo administration. The publication of Ukrainian-language literature and the dissemination of educational knowledge was a priority for the Grinchenko family, and they did not abandon their intentions to continue this work. The official publication of the Chernihiv zemstvo administration "Zemsky Sbornyk" was Ukrainianised through events organised by B. Grinchenko, V. Samiilenko, and M. Kotsiubynskyi. The publication began to publish works on ethnography and folklore. A significant contribution to the dissemination of the educational content of literature was made by the will of the Ukrainian philanthropist Ivan Cherevatenko, according to which B. Grinchenko received 1000 rubles for the publication of cheap folk books, which made it possible to realise the desire to create a number of publications for the people that were to become competitors to Moscow publications. It is also worth emphasising the conditions under which the publishing house was created, namely: the author did not receive a fee, but instead received a part of the book's circulation, the Grinchenko couple was engaged in editing and proofreading, because funds were allocated for this, only paper, printing and binding, and postage were paid [10, 41]. Significant complications were caused by the fact that there were no Ukrainian bookstores in Chernihiv, which complicated the further sale of books. In the period from 1894 to 1900, the publishing house published 46 titles of books, with a circulation of about 170 thousand copies, of which 15 titles were edited personally by B. Grinchenko. To submit manuscripts to censorship committees, he had to use different pseudonyms, send from different settlements and ask other people. Often the manuscripts did not pass the censorship, which caused despair, which he wrote about, for example, to T. Zinkivskyi, but

their author did not despair, emphasising that one should not lose heart.

B. Grinchenko's work on the arrangement of "Ethnographic materials collected in Chernihiv and neighboring provinces" took place under constant pressure from the authorities and the risk of funding being cut off, which created significant difficulties for the publication of ethnographic works. In order to distribute the materials outside the Chernihiv province, B. Grinchenko appealed to the censors, who allowed the work to be printed by a separate edition, since the circulation was quantitatively limited and it was intended to contribute to the collection of song creativity of all the peoples of the Russian Empire [1, 192]. Regarding the choice of the title of the first three volumes, B. Grinchenko wrote to his comrade I. Lypa, explaining that this was the only possible option that would be passed over by the censors. The fourth volume was published with a changed, but apt title "From the Mouth of the People" in connection with the reduction in the format of the "Zemsky Sbornik".

The fundamental work of B. Grinchenko is characterised by a significant volume, quality, thematic diversity, each volume begins with an extensive preface and bibliographical guide. It reflects the wealth of Ukrainian folk art from over 30 counties, and also contains materials from Bessarabia, Dobrudia, Galicia, Kurshchyna. About sixty respondents from all over Ukraine worked together with B. Grinchenko, the most famous among them were: M. Grinchenko, V. Horlenko, M. Dykarev, T. Zinkivskyi, I. Zozulia, H. Kovalenko, V. Kravchenko, M. Kropyvnytskyi, I. Lypa, V. Stepanenko. While working on the arrangement of "Ethnographic Materials..." B. Grinchenko took into account the experience of previous researchers M. Drahomanov, I. Rudchenko, P. Chubynskyi and contemporary V. Hnatiuk, I. Franko, on classification and systematisation, development of scientific explanations, as evidenced by the prefaces, comments and reviews to the collections. Thus, V. Hnatiuk repeatedly drew attention to the instability of spelling, emphasising that ethnographic records should be made taking into account phonetics [3]. The reviewer generally highly appreciated the scale of B. Grinchenko's work. A. Krymskyi wrote a favourable review in which he highly appreciated B. Grinchenko's work, noting the systematisation of materials, and the collection itself as the most significant work [7, 463]. A. Krymskyi also petitioned to award Grinchenko the prize of the Ethnographic Department of the Imperial Society of Admirers of Natural History, Anthropology and Ethnography,

given his difficult financial situation [8, 67]. B. Grinchenko as a compiler carried out a titanic work on systematization of materials, he had to select new, unknown or interesting options, distinguish compilations, create a thorough reference apparatus and bibliographic indexes. He considered it especially important to submit new texts and scientific comments to them, the necessity of which he noted in a review of the work of O. Malinka, in which he pointed out the need to submit new samples so that the accumulation of already known data would not complicate the research work [14, 9–11].

The first issue of "Ethnographic Materials..." (1895) included samples of the prose genre collected during 1878–1893. They were recorded, as noted in the preface, personally by B. Grinchenko or under his guidance by some students of the schools where he worked as a teacher, the contribution of M. Nechyporenko and I. Sholomii is especially noted; the rest of the materials were provided by M. Grinchenko, V. Andrievskyi, A. Garnier, M. Dykarev, I. Zhuravskyi, M. Rklytskyi, O. Rusov, P. Solonyna, V. Stepanenko, I. Cherevatenko [15, p. 1]. The geographical area covered by the recorders is quite wide and includes the Kyiv, Chernihiv, Yekaterynoslav, Kharkiv, Poltava, Volyn, Voronezh and Kursk provinces. A feature of the collection is that it includes a significant part of completely new, previously unpublished materials. As for the previously published materials, only those were selected that supplemented what had been published or were distinguished by their originality. The work contains accompanying notes on who made the notes, as well as an extensive bibliography. The appearance of the collection aroused considerable interest among scientists, as evidenced by reviews and responses in contemporary periodicals authored by A. Krymskyi, V. Hnatiuk, M. Komarov, O. Lazarevskyi. The second issue of "Ethnographic Materials..." (1896) was a continuation of the first and contains the same sections, but presented more fully. The materials were recorded at different times by A. Garnier, Grinchenko, Dykarev, E. Doroshevskyi, I. Zozulia, G. Kovalenko, M. Kononenko, M. Nechyporenko, V. Stepanenko [16, p. 1]. In particular, the issue includes 187 folk tales, fairy tales and legends, 216 proverbs, 44 riddles, many beliefs and spells. Numerous reviews were submitted by V. Hnatiuk, M. Komarov, A. Krymskyi, O. Lazarevskyi, A. Pyasetskyi, who attributed the publication to a valuable achievement of ethnographic science. A. Krymskyi among the records of B. Grinchenko himself noted the records from Chernihiv region,

which record pagan relics, the most important part of both issues was called 200 records of fairy tales, which are mostly new samples [7, 452; 7, 457].

The records of materials for the third volume of "Ethnographic materials..." (1898) [17] were carried out during 1871–1898, and the records of B. Grinchenko date from 1880–1893. The largest number of samples was recorded by V. Stepanenko, A. Zablotskyi, B. Grinchenko in the Chernihiv, Kyiv, Kharkiv, Podolsk, Poltava, Katerynoslav, Kherson provinces and Dobrudia. B. Grinchenko had over 4,600 songs from different individuals at his disposal, but for printing it was necessary to select those that had not been printed before. In terms of value for researchers, there is a preface in which the author gives advice and expresses his thoughts on the continuity of oral folk art, despite the influence of such negative phenomena as borrowing foreign themes. A significant part is made up of wedding songs, which are singled out in a separate group of songs of family life. The song volume was also noted by reviews of prominent scholars, for example, by I. Franko for the value of the bibliographic index of the publication, F. Vovk and D. Dykarev for its significant scientific value and monumentality.

The repertoire of dums of the late 19th and early 20th centuries is characterised by specific features. In particular, there was a reverse influence of book publications on the formation of the repertoire, the most requested dums were studied by kobzars and again entered the oral tradition in a form composed of several variants [9, 59]. The collection "Dums of Kobzars" was arranged and published by B. Grinchenko in 1897 [4] and was submitted to the censorship committee through P. Zhitetskyi. It includes 18 dums from well-known printed publications and periodicals, but due to censorship obstacles it does not contain comments. During the processing of the materials, B. Grinchenko selected 18 dums from 31 plots known to him, including texts that had at least three variants, which indicated their popularity among the people. Therefore, the collection did not include dums that were recorded in one variant. This book quickly gained popularity and entered the repertoire of folk singers.

During this period, B. Grinchenko published a collection of folk anecdotes and stories "The Merry Storyteller" (1898) [2]. Some of the samples contain information about the areas where they were recorded, which are: counties of the Kyiv, Kharkiv, and Poltava provinces. The collection also includes materials from the works of M. Nomis, S. Rudanskyi, and I. Rudchenko. This work did not contain a preface or scientific

commentary, and its goal was to record folklore samples and publish an interesting book.

Another significant publication in terms of the selection of literary material and authors is the almanac "Steppe Flowers", published in 1899. It includes poems by I. Franko, Lesya Ukrainka, M. Starytskyi, P. Hrabovskyi, V. Samiilenko, and Borys Grinchenko; fables by P. Hulak-Artemovskiy, L. Hlibov, E. Hrebinka; poems by P. Kulish. According to the compiler, the almanac is designed to influence the formation of the reader's aesthetic ideal. The collection "From the Mouth of the People. Malorussian Stories, Fairy Tales, and others", which B. Grinchenko published as an appendix to the "Zemsky Zbirnik" in 1900 [12], became the final issue of a fundamental ethnographic publication. The material in the collection is grouped according to the system, as in the first two issues, comes from the same area, as well as from Galicia and Dobrudia. The collection contains 265 stories, legends and legends, fairy tales, 245 proverbs, 64 riddles, over 100 spells and beliefs. The folk worldview is particularly vividly reflected in the chapters containing folk prose about family and social life, supernatural beings, spells, and medicine.

Among scientific researches, an important place is occupied by "Literature of Ukrainian Folklore. 1770–1900: Experience of a Bibliographic Index". In the second half of the 19th century. the issue of systematisation of the accumulated ethnographic and folkloristic material became relevant, which was repeatedly emphasised by reviewers of B. Grinchenko's publications [7, 465]. B. Grinchenko made the first attempt at a comprehensive publication of bibliographic material, thereby laying the foundations for further research. B. Grinchenko's index covers ethnographic and folklore records that were published for scientific or popularisation purposes, they contain samples of folk art, studies devoted to Ukrainian ethnography and historiography, references related to the subject in Ukrainian, Russian, Czech, Polish, French, Hungarian, German, – a total of 1763 items. The material in the index is presented alphabetically within each year, mostly a bibliographical description is added, and information about reprints and forgeries is also found. This bibliographical work has gained wide recognition and approval in scientific circles, as evidenced by reviews, in particular from V. Hnatiuk, I. Franko, I. Shuhurov. Considering the complexity of the conditions in which the researcher had to work, as well as the fact that this was the first attempt at comprehensive work, scientists emphasised his merits to the bibliographical and ethnographic cause.

B. Grinchenko's activities in Chernihiv were multifaceted, to which he always approached with responsibility. In 1899, the famous collector and owner of the collection of Ukrainian antiquities, V. Tarnovskyi, died. At that time, his collection was the richest collection of history, ethnography and archaeology, art, literature, especially rich were the collections related to Taras Shevchenko and the Cossack period in history. The collection was donated to Chernihiv. However, in recent years, the situation around B. Grinchenko deteriorated, his position became unstable, "benevolent people" appeared, who emphasised his unreliability more loudly. The head of the zemstvo board F. Umanets, who spoke well of B. Grinchenko's professional abilities, instructed him to accept the collection and make a description of it [5, 96]. In 1900, a huge second volume "Catalogue of the Museum of Ukrainian Antiquities" was compiled and published [13], the first volume was published by V. Tarnovskyi, but it needed revision and additions.

Despite the selfless work of the Grinchenko family, misunderstandings with the provincial administration continued. At this time, Maria Grinchenko was compiling the third volume of the catalogue of the library of printed books, but it remained in manuscript, and the family was forced to leave the city due to the threat of eviction outside the province.

Evidence of B. Grinchenko's continuous work on organising the collection of ethnographic materials is his correspondence with numerous correspondents from all over Ukraine: Ya. Bezenskyi, V. Hnatiuk, V. Horlenko, I. Zozulia, A. Kalyta, V. Kravchenko, M. Kropyvnytskyi, M. Kotsiubynskyi, P. Kulish, I. Lypa, K. Pankivskyi, I. Franko and many other representatives of the cultural and scientific world, which is stored in the Institute of Manuscripts of the Vernadsky National Library of Ukraine, in the Institute of Art History, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NASU, in the Shevchenko Institute of Literature of the NASU. In his letters, he gave methodological advice on collecting folk works, demanded that the texts be recorded in strict accordance with the way they are used among the people, to adhere to authenticity, and especially warned against their embellishment. B. Grinchenko's selfless scientific work surprised and delighted the prominent archaeologist and ethnographer Fedir Vovk, who noted the situation of loneliness in which B. Grinchenko was able to do more in a few years than entire communities in decades, "hiding his Ukrainianness almost from himself" [6, p. 138]. V. Hnatiuk noted that B. Grinchenko's

ethnographic works will long be the main source for research into Ukrainian folk art. In general, B. Grinchenko's correspondence is evidence of the dominant role of the image of Ukraine, reveals various aspects of cooperation and mutual assistance, and the undeniable role of B. Grinchenko in strengthening scientific ties.

The scientific novelty of the results obtained lies in determining the place of the ethnocultural component in B. Grinchenko's scientific and public activities, clarifying the role and place of scientific heritage in the general scientific and cultural heritage of Ukraine and as factors in the popularisation of Ukrainian identity.

Conclusions. The study confirmed that the main contribution of Borys Grinchenko to Ukrainian science during his stay in Chernihiv region was the collection and publication of a significant amount of factual material. His activities were aimed at achieving the following goals: first, preserving the authenticity of the texts for their further use in future scientific research; second, popularising folk art and making it accessible to the people in order to spread knowledge about their own history and cultural heritage.

References

1. Bilyi, V. (1927). Materials for the History of Ukrainian Ethnography. *Ethnographic Bulletin*, 5 [in Ukrainian].
2. Grinchenko, B. (Comp.). (1898). *The Merry Storyteller*. Chernihiv [in Ukrainian].
3. Hnatiuk, V. (1966). Selected Articles on Folk Art. Kyiv. 211–212 [in Ukrainian].
4. Grinchenko, B. (Ed.). (1897). *Kobzar's Dumas*. Chernihiv [in Ukrainian].
5. Yesypenko, D. (2016). In Search of Justice: Archival Evidence of the Dismissal of Borys Grinchenko from the Chernihiv Governorate Zemstvo Council. *Word and Time*, 7, 95–105. Retrieved from: <https://goo.su/wwsux3> [in Ukrainian].
6. Kobyzhcha, N. I. (2013). Ethnographic Studies of Borys Grinchenko: A View of Contemporaries. *Culture of Ukraine*, 40, 133–141. Retrieved from: <https://goo.su/TuEUo90> [in Ukrainian].
7. Krymskyi, A. (1973). On the Ethnography of Chernihiv Region. Works: in 5 vol, (3): *Linguistics, Folklore Studies*, 448–465 [in Ukrainian].
8. Lahunova, O. S. (2012). *Folkloric Activity of Ahatanhel Krymskyi*. Candidate's Thesis, 07.00.05. Kyiv [in Ukrainian].
9. Matiash, I. (2000). *The Light of a Faded Star (Borys Grinchenko and Ivan Cherevatenko)*. *Memory of Centuries*, 1, 54–62 [in Ukrainian].
10. Movchun, A. I. (2014). Folk Educational Horizons of Borys Grinchenko. "I went where the roar of work is heard..." (To the 150th anniversary of the birth of Borys Grinchenko). In *Proceedings of the All-*

Ukrainian scientific-practical conference. Kyiv. Retrieved from: <https://goo.su/Qkjua> [in Ukrainian].

11. Pohrebniak, I. (2013). The Image of Ukraine in the Epistolary of Borys Grinchenko. Synopsis: Text, Context, Media, 1. Retrieved from: <https://goo.su/ckEMt> [in Ukrainian].

12. Grinchenko, B. (1900). From the People's Mouth. Malorussian stories, tales, and other. Annex to No. XII of the "Zemsky Proceedings" of 1900. Chernihiv [in Russian].

13. Grinchenko, B. (1900). Catalogue of the Museum of Ukrainian Antiquities of V. V. Tarnovskyi. Vol. 2. Chernihiv [in Russian].

14. Grinchenko, B. (1907). Review of the Work of A. N. Malynka "Collection of Materials on Malorussian Folklore (Chernihiv, Volyn, Poltava and some other provinces)". Saint Petersburg. Retrieved from: <https://goo.su/4UpXe> [in Russian].

15. Ethnographic Materials Collected in Chernihiv and Neighboring Provinces. (1895), (1). Chernihiv [in Russian].

16. Ethnographic Materials Collected in Chernihiv and Neighboring Provinces. (1897), (2). Chernihiv [in Russian].

17. Ethnographic Materials Collected in Chernihiv and Neighboring Provinces. (1899), (3). Chernihiv [in Russian].

Література

1. Білий В. З матеріалів до історії української етнографії. *Етнографічний вісник*. 1927. Кн. 5.

2. Веселий оповідач / упоряд. Б. Грінченко. Чернігів, 1898. 108 с.

3. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. К., 1966. С. 211–212.

4. Думи кобзарські / вид. під наглядом Б. Грінченка. Чернігів, 1897. 106 с.

5. Єсипенко Д. У пошуках справедливості: архівні свідчення про звільнення Бориса Грінченка із Чернігівської губернської земської управи. *Слово і час*. 2016. № 7. С. 95–105. URL: <https://goo.su/wwwsux3> (дата звернення: жовтень 2024).

6. Кобижча Н.І. Етнографічні студії Бориса Грінченка: погляд сучасників. *Культура України*. 2013. Вип. 40. С. 133–141. URL: <https://goo.su/TuEUo90> (дата звернення: жовтень 2024).

7. Кримський А. До етнографії Чернігівщини. Твори : у 5 т. К., 1973. Т. 3: Мовознавство, фольклористика. С. 448–465.

8. Лагунова О. С. Народознавча діяльність Агатангела Кримського: дис. ... канд. іст. наук: 07.00.05. Київ, 2012. 294 с.

9. Матяш І. Світло згаслої зірки (Борис Грінченко та Іван Череватенко). *Пам'ять століть*. 2000. № 1. С. 54–62.

10. Мовчун А. І. Народопробітні обрії Бориса Грінченка. «Я йшов туди, де гуркіт праці чути...» (до 150-річчя від дня народження Бориса Грінченка): матеріали Всеукр. наук.-практич. конференції. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. 260 с. URL: <https://goo.su/Qkjua> (дата звернення: жовтень 2024).

11. Погребняк І. Образ України в епістолярії Бориса Грінченка. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2013. № 1. URL: <https://goo.su/ckEMt> (дата звернення: жовтень 2024).

12. Грінченко Б. Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и проч. / Приложение к № XII „Земского Сборника” 1900 г. Чернигов, 1900. 488 с.

13. Грінченко Б. Каталог музея украинских древностей В.В. Тарновского. Чернигов, 1900. Т. 2. XVI+367 с.

14. Грінченко Б. Отзыв о сочинении А.Н. Малинки «Сборник материалов по малорусскому фольклору (Черниг., Волынск., Полтавск. и некот. др. губ.). Чернигов, 1902». Спб., 1907. 64 с. URL: <https://goo.su/4UpXe> (дата звернення: жовтень 2024).

15. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях. Чернигов, 1895. Вып. 1. 308 с.

16. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях. Чернигов, 1897. Вып. 2. 390 с.

17. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях. Чернигов, 1899. Вып. 3. XXIV+765 с.

Стаття надійшла до редакції 03.10.2024

Отримано після доопрацювання 07.11.2024

Прийнято до друку 15.11.2024

Цитування:

Соломатова В. В. Особливості цифрової візуальної культури в сучасних мобільних додатках. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 74–79.

Соломатова Вікторія Василівна,
кандидат історичних наук, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0597-6347>
vsolomatova@ukr.net

Solomatova V. (2024). Features of Digital Visual Culture in Modern Mobile Applications. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 74–79 [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ ЦИФРОВОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНИХ МОБІЛЬНИХ ДОДАТКАХ

Мета статті – виявити особливості цифрової візуальної культури крізь призму проблематики виробництва користувацького контенту засобами спеціалізованих додатків для мобільних телефонів. **Методологія дослідження.** Застосовано метод теоретичного дослідження, логіко-аналітичний, предметно-аналітичний, системно-структурний та типологічний методи, а також культурологічний і компаративний, що посприяло виявленню основних тенденцій цифрової візуальної культури. **Наукова новизна.** Досліджено феномен цифрової візуальної культури крізь призму специфіки мобільних додатків; розглянуто проблематику інтерпретації візуального акту в контексті теорії цифрової культури; проаналізовано особливості використання спеціальних ефектів у сучасних мобільних додатках (на прикладі Snow, Prequel, AirBrush та FaceApp). **Висновки.** Мобільні додатки базуються на особливостях цифрових пристроїв (мобільність, тактильна, мультимодальна взаємодія, опосередковане сприйняття світу в його динаміці завдяки вбудованій передній і задній камері та ін.), що кардинально змінило візуальну культуру. На сучасному етапі смартфони із сенсорними екранами та можливістю установки різноманітних мобільних додатків як один із цифрових медіа створили новий процес виробництва й поширення зображення, а також нову естетичну сферу, відкриту для користувачів. Художні додатки змінюють традиційні відносини між виробництвом твору, глядачем і візуальною культурою, надаючи користувачеві / митцю колекції стилістичних наборів. Відповідно процес художньої творчості трансформується на процес вибору одного із запропонованих варіантів, що є еквівалентним деградації естетичного до рівня розваги. Мобільні додатки для редагування візуального контенту сприяють репрезентації за допомогою симулякрів, відповідно користувачі визначають культурні стосунки й поведінку в цифрових середовищах за допомогою нереалістичних зображень. Найпоширеніші на сучасному етапі додатки (Snow, Prequel, AirBrush та FaceApp) завдяки використанню інноваційних технологій доповненої реальності та штучного інтелекту надають можливість для необмеженої трансформації висхідного зображення (від ретушування та накладання фільтрів краси, до зміни пластики, віку, гендеру, емоцій чи тла).

Ключові слова: візуальна культура, цифрові технології, мобільні додатки, візуальний контент, редагування зображення.

Solomatova Viktoriia, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Kiev National University of Culture and Arts

Features of Digital Visual Culture in Modern Mobile Applications

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of digital visual culture through the prism of the problems of the production of user content by means of specialised applications for mobile phones. **Research methodology.** The method of theoretical research, logical-analytical, subject-analytical, system-structural and typological method, as well as cultural and comparative method, was applied, which contributed to the identification of the main trends of digital visual culture. **Scientific novelty.** The phenomenon of digital visual culture is studied through the prism of the specifics of mobile applications; the problem of interpretation of a visual act in the context of the theory of digital culture is considered; analysed the features of using special effects in modern mobile applications (for example, Snow, Prequel, AirBrush and FaceApp). **Conclusions.** Mobile applications are based on the features of digital devices (mobility, tactile, multimodal interaction, mediated perception of the world in its dynamics thanks to the built-in front and rear cameras), which radically changed visual culture. At the modern stage, smartphones with touch screens and the ability to install various mobile applications, as one of the digital media, have created a new process of image production and distribution, as well as a new aesthetic sphere open to users. Art applications change the traditional relationship between the production of a work, the viewer and visual culture, providing the user/artist with a collection of stylistic sets. Accordingly, the

process of artistic creativity is transformed into the process of choosing one of the proposed options, which is equivalent to the degradation of the aesthetic to the level of entertainment. Mobile apps for editing visual content facilitate representation through simulacra, whereby users define cultural relationships and behaviours in digital environments using non-realistic images. The most common applications at the current stage (Snow, Prequel, AirBrush and FaceApp), thanks to the use of innovative technologies of augmented reality and artificial intelligence, provide the opportunity for unlimited transformation of the ascending image (from retouching and applying beauty filters, to changing plasticity, age, gender, emotions or background).

Keywords: visual culture, digital technologies, mobile applications, visual content, image editing.

Актуальність теми дослідження. Візуальна мова і культура є феноменами, що перебувають у постійному розвитку. Безпрецедентного рівня трансформації характерні для сучасного ландшафту візуальної культури, особливо завдяки широкому використанню соціальних мереж та більш демократичних технологій, таких, наприклад, як мобільні додатки (камери смартфонів та ін.), що використовують представники цифрового суспільства для багатьох різних цілей та різними способами. Важливим питання сучасної культурології є виявлення особливостей формування сучасної цифрової візуальної культури засобами мобільних додатків для редагування зображення.

На сучасному етапі смартфони з їх двома відмінними особливостями, тобто сенсорними екранами та можливістю установки спеціальних додатків, як один з ефектів цифрових медіа пропонують новий сучасний процес створення та публікації цих медіа, дематеріалізувавши процес виробництва мистецтва та його поширення, нові текстові та метатекстові особливості візуальної культури. Пояснення і концептуалізація нового візуального феномену є шляхом до визнання культурних координат зображення в цифрових медіа, що розуміється крізь призму «спільноти глядачів». У цьому контексті актуалізується дослідження особливостей художніх додатків для мобільних телефонів, спрямоване на виявлення характеристик візуальної культури, що виникає в результаті виробництва мистецтва засобами програмного забезпечення.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом останніх років українські культурологи (О. Брюховецька, Ю. Марційчук, О. Павлова, Є. Павліченко, О. Пушонкова, Ю. Трач та ін.) приділили увагу різноманітним аспектам візуальної культури. Так, наприклад, О. Брюховецька в публікації «Візуальний поворот у культурі і культурології» [1] аналізує поле візуальних досліджень в академічній сфері; Ю. Марційчук у статті «Процеси візуалізації в культурі: сучасний дослідницький контекст» [2] розглядає культурологічний аспект проблеми сучасних напрямів дослідження процесів візуалізації; О. Павлова

розкриває поняття «візуальна культура» та досліджує процеси оформлення методологічних стратегій його вивчення в публікації «Візуальна культура як поле ліквідності модерну» [3], а в статті «Візуальна культура та повсякденність доби Постмодерну» [4] здійснює спробу проаналізувати становлення нової історичної форми повсякденності в ситуації Постмодерну; виявленню особливостей візуальної культури початку ХХІ ст. в контексті проблематики національної ідентичності присвячено статтю Є. Павліченка «Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності» [5]; О. Пушонкова в статті «Динаміка утворення концептуальних домінант візуальної культури постсучасності» [6] досліджує динаміку концептуальних домінант візуальної культури Постсучасності як відображення тенденцій зміни модерністської текстуальності постмодерністською полімедійністю; Ю. Трач у публікації «Зміст понять “візуальна грамотність” і “візуальна культура”» [7] здійснює спробу розкрити візуальну культуру як новий об'єкт соціогуманітарного знання та ін.

Проте проблематика цифрової візуальної культури все ще лишається найменш дослідженою, що пояснюється безпрецедентною динамікою розвитку цифрових технологій та їх масовим використанням у світових масштабах.

Мета статті – виявити особливості цифрової візуальної культури крізь призму проблематики виробництва користувацького контенту засобами спеціалізованих додатків для мобільних телефонів.

Виклад основного матеріалу. Однією з міждисциплінарних концепцій у сучасному гуманітарному знанні є візуальна культура. Своєю чергою це пояснює наявність різноманітних її визначень у різних дисциплінах, спільним елементом яких є зображення. Так, наприклад, П. Данкум трактує візуальну культуру через зображення так: «візуальна культура – це об'єкти і зображення, з якими людина стикається в буденному житті, такі як телебачення, фільми книги, журнали, реклама, дизайн моди та інтер'єру, торговий центр і парк розваг, шоу та інші візуальні

продукти та форми комунікації» [10, 19]. К. Тавін, виводячи зображення в центр концепції, пояснює візуальну культуру з постмодерністського погляду як результат впливу зображення, створеного комунікаційними технологіями, на людські стосунки та поведінку. Окрім того, візуальна культура – це ситуація, що фокусується на різноманітних візуальних практиках – все візуальне, що складається з різноманітних об'єктів і зображень в русі [13, 22].

У нову еру цифрових медіа співіснування мистецтва й технологій створило нову форму культури та мистецтва, яка змінила традиційні та навіть сучасні наративи мистецтва та ввела в культуру нові визначення краси.

З появою інтелектуальних мобільних телефонів у сфері зв'язку цей пристрій, окрім своєї старої місії встановлення зв'язку між людьми за допомогою голосових дзвінків і текстових повідомлень, забезпечив складні моделі комунікації на основі доступу до інтернету, масове виробництво та обмін візуального контенту. Ця революція в медіа та комунікації вплинула на соціальну діяльність і на різні культурні та соціальні сфери сучасного життя і мистецтва.

Одночасний доступ до візуальних та аудіоданих і портативність мобільних телефонів і планшетів перетворили їх на бажані інструменти, а мистецтво, яке формується на цьому шляху, має нові аспекти. Артпрограманне забезпечення є однією з платформ для поєднання цифрових знань з біологічними та експериментальними. На думку дослідників, нинішню ситуацію можна розглядати як фокус епох, коли традиційні відносини між аудиторією, художнім виробництвом і візуальною культурою були демонтовані, а навколо них сформувалася нова візуальна культура, яка визначається як «теоретичне суспільство» цифрового мистецтва [12, 102].

Можливість встановлення різноманітних програм створила нову ситуацію в процесі виробництва, публікації та перевидання мистецтва. Сьогодні цифрове мистецтво стало надзвичайно різноманітним і надає незліченні можливості людям за допомогою мобільних додатків. Можливість доступу до цифрового мистецтва в програмному забезпеченні для мобільних пристроїв і планшетів об'єднала різноманітні галузі мистецтва, цінності високого і низького мистецтва та надала в його розпорядження користувача / художника у вигляді колекції стилістичних наборів.

Додатки для малювання на смартфонах заохочують користувачів установлювати

метафоричні зв'язки з предметом. На сучасному етапі спостерігаємо рух від високого мистецтва до стилістичного вибору, відповідно, як стверджують дослідники, «формальний аспект цифрової візуальної культури не є абстрактним або чистим мистецтвом» [9, 147]. Сучасне суспільство кожен день споживає все більше й більше зображень заради самих зображень, не звертаючи увагу на їх переваги або більш глибокі цінності, що можуть у них існувати. Процес трансформації художньої творчості в набори загальних виборів можна вважати еквівалентним деградації естетичного задоволення до розваги. Цифрове суспільство є свідком зміни дискурсу художнього твору від глибинного переживання до приємного та швидкоплинного. За У. Беняміном, сприйняття і споживання творів мистецтва – характерна аура, «коли людина, яка їх споживає, або група, або аудиторія сприймають культурний об'єкт в стані тяжіння або в стані розваги» [8, 110]. Відповідно, якщо існує своєрідне естетичне задоволення або естетичне ставлення, воно повинно виникати з цих моментів нерухомості та роздумів, що також пов'язані з моментами творчості для художників, але у випадку засобів масової інформації – із жодним із цих моментів.

Візуальна культура, що є описом набуття і ставлення, набутого з відчуттям зору, є переосмисленням кодів, що приписують культурі через досвід бачення. Ця інтерпретація візуального акту особливо тісно пов'язана з глибиною стосунків між зображенням та індивідуумом і з позиціонуванням зображення. Тобто зображення є важливим елементом у процесі інтерпретації і засвоєння того, що бачить індивідуум. Візуальна культура, що є процесом зображення, вимагає ефективного використання візуальної дії. У цьому процесі бачення зображень індивідом та аналіз цих зображень є одними з найважливіших характеристик візуальної культури. У такому контексті розвиток цифрових технологій, зокрема мобільних додатків, зумовив підйом візуальної культури, зокрема відобразившись на тому, що індивід сприймає зображення відповідно до глобальних цінностей. Тож, відповідно до того, що, за Н. Мірзоевим, візуальна культура була створена в гегемонії комунікаційних технологій після 60-х рр. XX ст. і що зображення є інструментами маніпуляції сприйняттям [11, 45], феномен візуальної культури вступив у трансформацію паралельно з розвитком цифрових технологій, і зображення тільки відійшло від проєкції у

свідомості, ставши інструментом для побудови сприйняття.

Візуальна культура – це явище, що формується елементами, заснованими на баченні, у стосунках і поведінці, які виникають з простого погляду через процес оцінки і сприйняття [14, 272]. У цьому процесі існує діалектичний зв'язок між тим, що сприймається і сприйманим, а найбільш важливим аргументом цього зв'язку є зображення.

Повторення та масове виробництво – найбільш ефективний результат появи фільтрів і розширень у мобільних додатках. На думку дослідників, «гіпертекстова культура, що заохочує «вирізання» і «вставку» в нових медіа, – це прояв семплування, маніпуляції, вторгнення та рекомбінації» [12, 103].

Спеціальні ефекти вже є одним із найважливіших додатків у презентації зображення, і є одним з основних складових його елементів. Спеціальні ефекти, що мають багато класифікацій, розрізняють відповідно до того, яким чином користувач передбачає їх використовувати. Так, наприклад, Ю. Юрдігул та І. Зіндерен до візуальних ефектів відносять: оптичні ефекти – уповільнену зйомку, обробку Даннінга Пеймероя, метод Шюфтана, оптичний привід, перехід між сценами, зворотну проєкцію; практичні ефекти: атмосферні ефекти, піротехнічні ефекти; мініатюрні ефекти (моделі / конструкції), матовий живопис; ефекти макіяжу: практики макіяжу та протезування, аніматроніку; цифрові ефекти: анімація (3D), хромакей, час кулі, захват руху, посадку та маніпуляцію зображенням [15, 12].

Розглядаючи представлені в сучасному цифровому просторі мобільні додатки, можемо констатувати, що найбільш популярними серед користувачів є додатки для редагування фото та відео, оскільки практично весь візуальний користувацький контент соціальних мереж створено з використанням цього програмного забезпечення. Проаналізуємо найпопулярніші з них – Snow, Prequel, AirBrush та FaceApp.

Особливої популярності серед молодого покоління користувачів (понад 200 млн користувачів у світі), завдяки своїм унікальним функціям та останнім доповненням, отримав додаток Snow, оскільки він надає розширені можливості для креативності, інтерактивності та покращення користувацького досвіду. Серед інших доповнень назвемо:

- трендові фільтри та ефекти, включно з ефектами доповненої реальності (надають можливість накладати на обличчя або тло реалістичні анімації);

- оновлений інструментарій для покращення якості візуального контенту (від інтелектуального освітлення та автоматизованої колірної корекції до реалістичного моделювання макіяжу та згладжування шкіри);

- інтерактивні опції (наклейки, що реагують на звуки та рухи, можливість створювати інноваційні колажі, покроковий інструктаж створення трендових відео);

- інноваційні функції для відео (уповільнення, реверс, плавний перехід між кадрами та готові шаблони для коротких відео в стилістиці соціальних мереж початку 2020-х рр.);

- функції штучного інтелекту (завдяки використанню AI додаток надає можливості автоматичного підбору оптимальних фільтрів, створення ефектів за вподобаннями конкретного користувача, зміни тла без зеленого екрана);

- покращені соціальні функції (впровадження функцій, спрямованих на посилення взаємодії користувачів, наприклад, надання можливості ділитися візуальним контентом, брати участь у різноманітних конкурсах та ін. безпосередньо в додатку).

Мобільний додаток для редагування фото та відео Prequel зазвичай використовують для створення стильного контенту, оскільки вирізняється унікальними фільтрами (Disco, Cartoon, Tezza, Grain та ін.), ефектами в стилі ретро (стилізовані фільтри, натхненні естетикою 80-х і 90-х: VHS, вінтаж, голографічні ефекти, лінзи з райдужними переливами та ін.), глітч та інструментами обробки від 3D до різноманітних анімованих пресетів. Специфікою додатка є можливість застосування фільтрів та ефектів до коротких відео, інтуїтивний редактор, інтерактивні маски, що працюють у реальному часі та AR-ефекти (автоматичне покращення фото, створення портретів у стилі коміксів, перетворення звичайних знімків у твори мистецтва). Естетичні пресети пропонують користувачам готові стилізовані набори фільтрів та ефектів, що допомагають створювати трендовий контент для соцмереж (наприклад у стилі TikTok aesthetics або Instagram-worthy looks).

Значно вужчий перелік функцій пропонує додаток AirBrush, у якому основний акцент зроблено на ретуші портретів (ретушування шкіри, інструменти для усунення недоліків, функція згладжування для створення ідеального тону шкіри, відбілювання зубів). Користувачі отримують можливість корекції контурів обличчя (функція «Скульптор»),

працювати з інструментами для накладення віртуального макіяжу, створювати реалістичні корекції та ін.

Одним із сучасних мобільних додатків для редагування фото, що використовує штучний інтелект для трансформації зображень, є FaceApp. Серед функцій, що пропонує додаток: зміна віку, стилю, гендерні трансформації, фільтри краси, зміна емоцій, освітлення та тла, велика галерея шаблонів стилів.

Протягом історії людства індивід, який бере участь у безперервних процесах візуального виробництва та на якого вони впливають, реалізує культурну конструкцію на цій осі. Під час такого процесу будівництва простір, який задіяний лише фізично, більше не є важливим актором, натомість важливі цифрові простори, спроектовані цифровою реальністю. Він також є частиною цифрово-орієнтованої організації, яка встановила свою присутність у цих медіа за допомогою своїх цифрових ідентифікаторів. Найважливішим із цих утворень, безсумнівно, є культурне середовище, засноване на логіці цифрової реконструкції візуальної культури.

Поширена практика фотографувати за допомогою смартфонів, обрамлення, додавання фільтрів та завантаження відоме як: iPhoneography. Селфі – найвідоміший тип фотографій, що бере свій початок у мобільних технологіях. Селфі змінили візуальну культуру й те, як людина представляє себе, використовуючи унікальні ракурси та швидко редагування в зручних мобільних додатках. Для селфі характерна невимушена, інтимна естетика та можливість негайного редагування за допомогою фільтрів. У багатьох випадках вони впливають на зміни канонів краси, спотворюють самооцінку та сприйняття тілесного.

Унікальне обрамлення та естетика селфі впливають на сприйняття краси, зростання одноразової моди на Insta-friendly, появу так званих Insta-спотів та самопрезентацію в соціальних мережах. Водночас протягом останніх років спостерігаємо тенденцію «природного» та «автентичного» селфі без фільтра. Вона проявляється у все більш популярному додатку BeReal, у якому користувачі не можуть редагувати своє зображення більше двох хвилин на день, щоб опублікувати фото. Фотографія, зроблена за допомогою передньої та задньої камери мобільного пристрою, дає глядачеві певне уявлення про фактичне оточення, у якому було зроблено селфі. BeReal слідує ще одному

популярному тренду #Instagramvsreality, який передбачає розкриття реальних зусиль і контексту, що стоять за «ідеальним» селфі.

Наукова новизна статті зумовлена тим, що в ній досліджено феномен цифрової візуальної культури крізь призму специфіки мобільних додатків; розглянуто проблематику інтерпретації візуального акту в контексті теорії цифрової культури; проаналізовано особливості використання спеціальних ефектів у сучасних мобільних додатках (Snow, Prequel, AirBrush та FaceApp).

Висновки. Розроблені для смартфонів мобільні додатки базуються на особливостях цифрових пристроїв (мобільність, тактильна, мультимодальна взаємодія, опосередковане сприйняття світу в його динаміці завдяки вбудованій передній і задній камері та ін.), що кардинально змінило візуальну культуру. На сучасному етапі смартфони із сенсорними екранами та можливістю установки різноманітних мобільних додатків як один із цифрових медіа створили новий процес виробництва й поширення зображення, а також нову естетичну сферу, відкриту для користувачів. Художні додатки змінюють традиційні відносини між виробництвом твору, глядачем та візуальною культурою, надаючи користувачеві / митцю колекції стилістичних наборів. Відповідно процес художньої творчості трансформується на процес вибору одного із запропонованих варіантів, що є еквівалентним деградації естетичного до рівня розваги. Мобільні додатки для редагування візуального контенту сприяють репрезентації за допомогою симулякрів, відповідно користувачі визначають культурні стосунки й поведінку в цифрових середовищах за допомогою нереалістичних зображень. Найпоширеніші на сучасному етапі додатки (Snow, Prequel, AirBrush та FaceApp) завдяки використанню інноваційних технологій доповненої реальності та штучного інтелекту надають можливість для необмеженої трансформації висхідного зображення (від ретушування та накладання фільтрів краси до зміни пластики, віку, гендеру, емоцій чи тла).

Література

1. Брюховецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології. *Могилянська школа*: колект. монографія / наук. ред. та упоряд. М. А. Собуцький, Д. О. Король, Ю. В. Джулай; Нац. ун-т «КиєвоМогилянська академія», каф. культурології. Київ: Олег Філюк, 2018. С. 130–165.

2. Марційчук Ю. І. Процеси візуалізації в культурі: сучасний дослідницький контекст. *Культура України*. 2013. Вип. 41. С. 29–36.

3. Павлова О. Ю. Візуальна культура як поле ліквідності модерну. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 15–19.

4. Павлова О. Ю. Візуальна культура та повсякденність доби Постмодерну. *Культура і сучасність*. 2015. № 2. С. 30–35.

5. Павліченко Є. О. Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 57–65.

6. Пушонкова О. А. Динаміка утворення концептуальних домінант візуальної культури постсучасності. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Філософія*. Острог : Вид-во НаУОА, 2018. № 21. С. 61–68.

7. Трач Ю. В. Зміст понять «візуальна грамотність» і «візуальна культура». *Питання культурології*. 2017. Вип. 32. С. 170–186.

8. Benjamin W., Jephcott E., Livingstone R., Eiland H. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media / M. W. Jennings, B. Doherty, & T. Y. Levin, Eds. Harvard University Press, 2008. 448 p.

9. Darley A. Visual Digital Culture. Rutledge, London and New York. 2000. 236 p.

10. Duncum P. Visual Culture Art Education: Why, What and How? *Journal Art and Design Education*. 2002. Iss. 21(1). P. 14–23.

11. Mirzoeff N. The Visual Culture Reader. Poutledge : 3rd edition, 2012. 724 p.

12. Morsali tohidi F., Manavi Rad M., Moridi M. Digital visual culture based on smart phone artistic applications. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*. 2018. Iss. 23(2). P. 99–110.

13. Tavin K. Engaging Visuality: Developing a University Course on Visual Culture. *The International Journal of the Arts in Society*. 2009. № 4(3). P. 115–123.

14. Thomson T. J., Uddin S. Contemporary ways of seeing: exploring how smartphone cameras shape visual culture and literacy. *Journal of Visual Literacy*. 2023. Iss. 42(4). P. 269–286.

15. Yurdigül Y., Zinderen İ. E. Sinema ve Televizyonda Özel Etki. İstanbul, Turkey: Doğu Kitapevi, 2013. 184 p.

References

1. Briukhovetska, O. (2018). Visual Turn in Culture and Cultural Studies. Mohyla School. Kyiv, 130–165 [in Ukrainian].

2. Martsiichuk, Yu. (2013). Visualisation Processes in Culture: Contemporary Research Context. Culture of Ukraine, 41, 29–36 [in Ukrainian].

3. Pavlova, O. Yu. (2015). Visual Culture as a Field of Modern Liquidity. International Bulletin: Cultural Studies. Philology. Musicology, 2, 15–19 [in Ukrainian].

4. Pavlova, O. Yu. (2015). Visual Culture and Everyday Life of Postmodern Era. Culture and Modernity, 2, 30–35 [in Ukrainian].

5. Pavlichenko, Ye. O. (2023). Contemporary Visual Culture as a means of Representing National Identity. Issues of Cultural Studies, 42, 57–65 [in Ukrainian].

6. Pushonkova, O. A. (2018). Dynamics of Formation of Conceptual Dominants of Postmodern Visual Culture. Scientific Notes of Ostroh Academy National University. Series: "Philosophy", 21, 61–68 [in Ukrainian].

7. Trach, Yu. V. (2017). Content of Concepts of "Visual Literacy" and "Visual Culture". Issues of Cultural Studies, 32, 170–186 [in Ukrainian].

8. Benjamin, W., Jephcott, E., Livingstone, R., & Eiland, H. (2008). The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. Harvard University Press [in English].

9. Darley, A. (2000). Visual Digital Culture. Rutledge, London and New York [in English].

10. Duncum, P. (2002) Visual Culture Art Education: Why, What and How? Journal Art and Design Education, 21(1), 14–23 [in English].

11. Mirzoeff, N. (2012). The Visual Culture Reader. Poutledge [in English].

12. Morsali Tohidi, F., Manavi Rad, M., & Moridi, M. (2018). Digital Visual Culture Based on Smart Phone Artistic Applications. Journal of Fine Arts: Visual Arts. Issue 23(2). pp. 99–110 [in English].

13. Tavin, K. (2009). Engaging Visuality: Developing a University Course on Visual Culture. The International Journal of the Arts in Society, 4 (3), 115–123 [in English].

14. Thomson, T. J., & Uddin, S. (2023). Contemporary Ways of Seeing: Exploring how Smartphone Cameras Shape Visual Culture and Literacy. Journal of Visual Literacy, 42 (4), 269–286 [in English].

15. Yurdigül, Y., & Zinderen, İ. E. (2013). Sinema ve Televizyonda Özel Etki. İstanbul, Turkey: Doğu Kitapevi [in Turkish].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 20.11.2024

Цитування:

Філіна Т. В. Місце регіонального туризму у формуванні національної ідентичності українців. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 80–85.

Filina T. (2024). The Role of Regional Tourism in Ukrainian National Identity Formation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 80–85 [in Ukrainian].

Філіна Тетяна Вікторівна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри артменеджменту
та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0685-8177>
tfilina01@gmail.com

МІСЦЕ РЕГІОНАЛЬНОГО ТУРИЗМУ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ

Мета роботи – дослідити місце регіонального туризму в процесі формування національної ідентичності українців. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні загальнонаукових та спеціальних методів. Описово-аналітичний метод дозволив комплексно дослідити національну ідентичність, метод систематизації застосовувався при дослідженні особливостей регіонального туризму, завдяки методу узагальнення було виокремлено складові регіонального туризму, що впливають на формування національної ідентичності. **Наукова новизна** полягає у теоретичному осмисленні регіонального туризму та визначенні його місця в системі формування національної ідентичності українців. **Висновки.** Таким чином, з початком російсько-української війни процеси національної ідентифікації загострилися, а культурні продукти, що знайомлять з історією української держави, звичаями і традиціями регіонів України, набули значної популярності. Активні бойові дії вплинули на процес надання і споживання культурних послуг, в деяких регіонах зупинивши його повністю. Втім, туристична індустрія продовжує розвиватися, адаптуючись до викликів воєнного часу. Регіональні туристичні послуги набувають популярності, допомагаючи українцям глибше усвідомлювати власну історію, культуру та цінності, впливаючи на процеси національної ідентифікації. У зв'язку з цим, регіональний туризм, туризм пам'яті та відвідування меморіалів стали затребуваними у споживачів. Для відновлення туристичних маршрутів і створення нових у повоєнний період необхідно розробляти стратегії, які б враховували культурний потенціал та виклики повоєнної відбудови регіонів. Не менш важливим є залучення інвестицій у розвиток регіонального туризму, збереження регіональної культурної спадщини, наукове дослідження історії та культури територіальних громад. Подібні заходи позитивно вплинуть на економічний розвиток, зміцнюючи національну єдність, виховуючи патріотизм, формуючи національну ідентичність українців.

Ключові слова: національна ідентичність, регіональний туризм, культурна спадщина, туризм пам'яті, меморіалізація.

Filina Tetiana, PhD in Cultural Studies, Associate Professor, National Academy of Culture and Arts Management.
The Role of Regional Tourism in Ukrainian National Identity Formation

The purpose of the study is to research the role of regional tourism in Ukrainian national identity formation. **Methodology of the research** includes general scientific and specialized methods. Descriptive and analytic methods were used to research national identity comprehensively. The method of systematization was employed to study regional tourism features. The components of regional tourism that influence national identity formation were singled out by method of generalization. **Scientific novelty** of the study lies in theoretical conceptualization of the regional tourism role in Ukrainian national identity formation. **Conclusions.** After the beginning of Russian aggression against Ukraine the process of national identification has intensified and cultural products introducing history, customs and traditions of Ukrainian regions became highly popular. Active military actions affected cultural service, even making it impossible in some regions. Despite this the tourist industry is developing and adapting to challenges of the war time. Regional tourist services are becoming more popular, helping Ukrainian people to understand deeper their history, culture and values that contribute to the national identification process. In this respect regional, historical and memorial tourism became widely demanded. Reopening and renovation of tourist destinations during the post-war period require the strategies taking into account cultural potential and challenges of post-war reconstruction. No less important are investment in regional tourism infrastructure, preservation of regional cultural legacy, scientific research of history and culture of local communities. Such activity facilitates economic development, strengthening national unity, promoting patriotism, forming national Ukrainian identity.

Keywords: national identity, regional tourism, cultural legacy, memorial tourism, memorialization.

Актуальність теми дослідження. 2014 році, спричинила зміни у
Російсько-українська війна, що розпочалася у соціокультурному просторі України та

загострила процеси національної самоідентифікації. Значна частина українців почала спілкуватися українською мовою, заново вивчати та переосмислювати національну історію, знайомитися з культурно-мистецьким надбанням, надавати перевагу національним культурним продуктам.

Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», який набув чинності 1 січня 2023 року, чітко визначає «основні завдання державної політики у сфері утвердження ідентичності, а саме, формування у громадян України: активної громадянської позиції на основі поваги до прав людини, духовних цінностей українського народу, національної самобутності; оборонної свідомості та громадянської стійкості; патріотизму; поваги до державних символів, державної мови, суспільно-державних (національних) цінностей України, розуміння їх важливості для становлення держави» [16].

Формування національної ідентичності є системним процесом, який вимагає послідовної державної культурної політики, спрямованої на формування комплексних світоглядних уявлень про національну історію, державну мову, звичаї та традиції регіонів України. Складовою проєктів спрямованих на формування національної ідентичності є наукові дослідження і врахування міжнародного досвіду. У зв'язку з чим, дослідження регіонального туризму, як потужного інструменту популяризації регіональних особливостей країни, презентації локальних звичаїв та традицій, знайомства зі специфікою культури та історії українських територій, набуває особливого значення в контексті формування національної ідентичності українців.

Аналіз досліджень і публікацій. Російсько-українська війна зумовила зростання інтересу до наукового осмислення питань пов'язаних із дослідженням факторів, що впливають на формування національної ідентичності. В українських наукових джерелах представлено багато робіт, які спрямовані на вивчення особливостей формування національної ідентичності, зокрема, дослідження Т. Видайчук [2], П. Герчанівської [4], О. Кирилюк [7], Н. Лопаської [11] М. Палієнко [15], О. Кіндратець та Т. Сергієнко [8]. Значна частина науковців зосереджує увагу на розгляді питань, пов'язаних з визначенням впливу туризму на різні сфери культури, а саме, Н. Барвінок [1], К. Глубоченко та О. Дорошенко [5], колективне дослідження

Ю. Карпенко, М. Логвин, О. Тараненко, Д. Логвин та О. Луценко [6]. Місце культурної спадщини в сучасному соціокультурному просторі України вивчали І. Кудінова та С. Терзі [10], Ю. Осієвська [14], Н. Чорна [17].

Мета статті – дослідити місце регіонального туризму в процесі формування національної ідентичності українців.

Виклад основного матеріалу. Національна ідентичність як складне соціокультурне явище має багатовимірну структуру, що охоплює історію, культуру, звичаї, традиції, моральні імперативи, релігійну приналежність, територію проживання тощо. Динаміка національної ідентичності залежить від ваги кожної зі складових і змінюється протягом історії народу. Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності» визначає українську національну ідентичність як «стійке усвідомлення особою належності до української нації як самобутньої спільноти, об'єднаної назвою, символами, географічним та етносоціальним походженням, історичною пам'яттю, комплексом духовно-культурних цінностей, зокрема українською мовою і народними традиціями» [16].

Національна ідентичність формується в процесі інкультурації та соціалізації особистості. Її пробудження відбувається у дитинстві під впливом родини, однолітків, друзів і продовжується протягом життя людини. Згідно з Енциклопедією сучасної України «складовими національної ідентичності особистості є: знання про існування національної групи, категоризація себе як члена національної групи, знання про національну територію, державні символи, звичаї і традиції; здатність індивіда поводитись відповідно до цінностей та вірувань національної спільноти; визнання власної національної ідентичності та прихильність до неї [13].

О. Косович підкреслює, що «надзвичайно важливим фактором збереження ідентичності є пам'ять про минуле, оскільки нею великою мірою живиться свідомість окремо взятої людини, колективу, суспільства. В силу того, що особистість людини формується в процесі соціокультурної і політико-культурної соціалізації, забуття минулого ускладнює розуміння власної ідентифікації з відповідним співтовариством. Бачення і оцінка себе і навколишнього світу – це в значній мірі продукт національної історії та культури, що передається з покоління в покоління. Вони складаються як результат синтезу поглядів, установок, позицій різних верств населення,

політичної та інтелектуальної еліти, наукового, освітнього, експертного співтовариств, творчої інтелігенції, суспільства в цілому. Відповідно, ідентичність спільноти, народу, держави конститується історичними традиціями, сформованими упродовж багатьох поколінь» [9, 34–35]. Таким чином, історична спадщина відіграє важливе значення, як у формуванні національної самосвідомості індивідів, так і колективної ідентичності нації, визначаючи місце у глобальному контексті.

Знайомство з історичним минулим і культурними надбаннями своєї країни є невід'ємною складовою процесу національної ідентифікації. Використання новітніх технологій та сучасних форм роботи, створення інноваційних музейних і туристичних продуктів впливає на зацікавленість українців історико-культурною спадщиною, яка стає доступною і затребуваною. У зв'язку з чим, можна зазначити, що туризм є однією зі складових формування національної ідентичності. Здійснюючи подорожі власною країною, люди відкривають нові регіони, знайомляться з локальними культурами, відвідують історичні пам'ятки, що в цілому позитивно впливає на розуміння власної нації, держави та культурної багатоманітності.

Одним із видів туризму, що спрямований на знайомство з регіонами країни, є регіональний туризм, який можна визначити як подорожі, здійснювані у межах певної адміністративно-територіальної одиниці з метою ознайомлення з культурною спадщиною, особливостями історичного розвитку, мистецьким надбанням та природною специфікою. До особливостей регіонального туризму можна віднести те, що такі подорожі відбуваються в локальних історико-культурних, етнографічних або географічних зонах. Під час подібних заходів туристи, окрім знайомства з пам'ятниками та визначними місцями, пізнають регіональні традиції, звичаї, ремесла, кухню, природні ландшафти тощо. Регіональні туристичні маршрути, як правило, орієнтовані на збереження природної та культурної спадщини. В порівнянні з іншими видами, такий вид туризму не носить масовий характер, тому що передбачає відвідування менш відомих локацій. Розвиток регіонального туризму позитивно впливає на економічну ситуацію завдяки створенню нових робочих місць та збільшенню доходів місцевих громад.

Розвитку регіонального туризму в світі сприяє зацікавленість споживачів туристичних продуктів історією та культурою власного регіону, підтримка регіональних туристичних маршрутів місцевими громадами, формування

екологічної свідомості і прагнення мінімізувати вплив на навколишнє середовище під час подорожей, низька вартість у порівнянні з іншими видами туризму.

Дослідники зауважують, що «історико-культурні пам'ятки, що входять або можуть увійти до складу туристичних ресурсів, і мають високу атрактивність, можуть відігравати важливу роль у формуванні світогляду народу, а в сукупності формувати історико-культурний туристичний потенціал поселення, місцевості, регіону» [6, 60]. У зв'язку з чим, можна стверджувати, що культурна спадщина є складовою системи формування національної ідентичності, а регіональний туризм інструментом популяризації місцевої культурної спадщини. Культурна спадщина – це матеріальні і духовні цінності які відображають історію, традиції, звичаї, мистецтво та наукові досягнення певного народу. Вона постійно розвивається, змінюється і потребує захисту, системної охорони та дбайливого використання.

Культурна спадщина впливає на формування національної ідентичності через збереження і передачу від покоління до покоління історії, звичаїв та традицій; формування суспільних цінностей; активізацію відчуття приналежності до певної національної спільноти; стимулювання розвитку творчості та інновацій; економічний розвиток регіонів шляхом популяризації місцевих об'єктів та туристичних маршрутів. Н. Чорна зазначає, що «у випадку України звернення до об'єктів культурної спадщини дозволяє переосмислити її неодноразово переписану історію та відтворити на їх основі реальний хід подій. В умовах розбудови незалежної державності та пов'язаних із нею процесів націотворення об'єкти культурної спадщини, що стали свідками багатовікової історії українського народу, перетворюються на хранителів його духовної і матеріальної культури, відіграють важливу соціальну роль, закладаючи основу для пізнання минувшини, всебічного осмислення життя народу» [17, 68].

Збереження культурної спадщини є системним процесом, який має відбуватися на загальнодержавному та місцевому рівнях. Удосконалення нормативно-правової бази та реалізація стратегій розвитку туризму в регіонах сприятимуть популяризації регіонального туризму і залученню об'єктів культурної спадщини до цього процесу. Досліджуючи питання формування ставлення громад до збереження культурної спадщини в Україні, І. Кудінова та С. Терзі зазначають що для цього «необхідно активно розвивати та популяризувати знання про особливості

спадщини конкретного історичного місця; розробити програму збереження історичного ландшафту та встановити правила для регулювання забудови; надавати консультації мешканцям щодо методів та способів збереження культурної спадщини» [10, 33].

Отже, популяризація культурної спадщини в рамках регіонального туризму займає провідне місце у формуванні та розвитку національної ідентичності. Дослідження і охорона культурної спадщини на місцях дозволяє громадам, на території яких реалізуються туристичні послуги, популяризувати локальні звичаї та традиції, формувати почуття патріотизму та гордості регіональною культурою. Зовнішні туристи, які відвідують об'єкти культурної спадщини у регіонах, поглиблюють знання з історії, формують уявлення про локальні особливості історичного розвитку, усвідомлюють багатогранність української культури.

Необхідно зазначити, що наразі розвиток регіонального туризму в Україні зазнає значних змін, які спричинені російсько-українською війною. Активні бойові дії ускладнили та значно обмежили туристичну діяльність у багатьох регіонах. Досліджуючи вплив збройних конфліктів на розвиток туризму на місцях, науковці виділяють наступні «негативні наслідки: недостатній рівень безпеки та захисту туристів; пошкодження чи руйнування туристичної інфраструктури та/ або туристичних об'єктів; значна міграція населення, у тому числі працівників туристичної сфери, внаслідок чого спостерігається дефіцит кваліфікованих кадрів у сфері туризму; скорочення туристичних програм шляхом перерозподілу фінансів на оборонний і соціальний сектори; зниження туристичної привабливості країни» [6, 62]. Зазначені фактори уповільнюють розвиток туризму, втім не зупиняють його повністю. Регіональний туризм в Україні продовжує розвиватися, створюються нові маршрути, які містять національно-патріотичну складову і є затребуваними серед українців.

У зв'язку з чим, складовою формування національної ідентичності українців може стати туризм пам'яті. Постконфліктний туризм пам'яті – особливий вид туризму, що розвивається в регіонах, які пережили збройні конфлікти. Метою такого туризму є вшанування пам'яті жертв війни, сприяння процесу національного зцілення, збереження історичної пам'яті. Такий вид туризму стає частиною державної культурної політики України, активно підтримується місцевими органами самоврядування та розвивається в межах регіонального туризму.

Туризм пам'яті впливає на національну ідентичність через: усвідомлення масштабів російсько-української війни; поширення інформації про причини, хід та її наслідки; вивчення досвіду цивільних і військових, які були учасниками подій; пошук шляхів порозуміння між представниками різних суспільних груп, які постраждали від воєнних дій; вшанування пам'яті загиблих. Реалізація подібних туристичних проєктів вимагає розуміння недопустимості спекуляцій на чужих стражданнях, збереження автентичності місць пам'яті та уникнення їх комерціалізації.

Складовою туризму пам'яті є відвідування меморіалів, пов'язаних з вшануванням пам'яті про певних осіб, груп людей або історичні події. Світовий досвід меморіалізації пам'яті засвідчує, що меморіали є нагадуванням про трагічні моменти історії, героїчні вчинки та видатних особистостей. Український інститут національної пам'яті зазначає, що до забутих місць пам'яті в Україні можна віднести «знищені та сплюндровані могили борців за незалежність України, необліковані захоронення жертв війни, політичних репресій та Голодомору; зруйновані в роки окупації пам'ятники та пам'ятні знаки на честь українських героїв. Створення нових місць пам'яті передбачає вшанування сучасних захисників України та видатних українців, і увічнення героїв минулого, пам'ять про яких знищувалась. Процесом створення нових місць пам'яті можна назвати: появу одиноких могил, секторів військових поховань, меморіальних кладовищ, спорудження пам'ятників, пам'ятних знаків» [12].

Меморіали можуть бути представлені у вигляді скульптур, архітектурних споруд, меморіальних комплексів або парків. Досліджуючи досвід формування політики пам'яті та меморіалізації Т. Габрель визначає наступні «культурно-мистецькі особливості меморіалів: безособова трагедія (фактичну кількість жертв складно або неможливо встановити); меморіал не повинен сприяти розпалюванню ворожнечі – відсутні будь-які явні символи, що можуть цьому сприяти; винуватці трагічних подій не встановлені або не понесли законного покарання; меморіал вписаний у містобудівну тканину, несе жваву громадську функцію, притягує, але водночас насторожує» [3, 45].

Відвідування меморіалів та меморіальних комплексів є складовою формування національної ідентичності через посилення відчуття зв'язку між поколіннями, сприяння розумінню цінності свободи і незалежності, формування почуття

приналежності до власної держави та посилення усвідомлення єдності нації.

Нині в Україні найбільше страждають регіони розташовані в зоні активних бойових дій, де здійснення туристичної діяльності наразі неможливе і буде потребувати тривалого періоду для відновлення. Втім, українці почали відкривати для себе маловідомі туристичні об'єкти, цікавитися місцевими пам'ятками, таким чином розвиваючи регіональні туристичні маршрути. Н. Барвінок зауважує, що «в зонах ведення активних бойових дій на території України створюється велика кількість оборонних споруд, які посідають важливе місце у збереженні життя військових та в перебігу битв. Кожна така оборонна споруда супроводжується історіями перебігу битв та збереження життя або жителів, або військових. Такі оборонні об'єкти ввійшли в історію як фортеці і в повоєнний період мають стати історичними пам'ятками, що крізь роки передаватимуть пам'ять про силу та мужність українських захисників, які незламно стояли на захисті не однієї фортеці, а всієї України» [1, 212–213]. Стимулювання розвитку регіонального туризму є необхідним у післявоєнний період. Нові об'єкти мають стати нагадуванням майбутнім поколінням про війну, засобом патріотичного виховання та інструментом формування національної ідентичності.

Наукова новизна полягає у теоретичному осмисленні регіонального туризму та визначенні його місця в системі формування національної ідентичності українців.

Висновки. Таким чином, з початком російсько-української війни процеси національної ідентифікації загострилися, а культурні продукти, що знайомлять з історією української держави, звичаями і традиціями регіонів України, набули значної популярності. Активні бойові дії вплинули на процес надання і споживання культурних послуг, в деяких регіонах зупинивши його повністю. Втім, туристична індустрія продовжує розвиватися, адаптуючись до викликів воєнного часу. Регіональні туристичні послуги набувають популярності, допомагаючи українцям глибше усвідомлювати власну історію, культуру та цінності, впливаючи на процеси національної ідентифікації. У зв'язку з цим, регіональний туризм, туризм пам'яті та відвідування меморіалів стали затребуваними у споживачів. Для відновлення туристичних маршрутів і створення нових у повоєнний період необхідно розробляти стратегії, які б враховували культурний потенціал та виклики повоєнної відбудови регіонів. Не менш важливим є залучення інвестицій у розвиток регіонального

туризму, збереження регіональної культурної спадщини, наукове дослідження історії та культури територіальних громад. Подібні заходи позитивно вплинуть на економічний розвиток, зміцнюючи національну єдність, виховуючи патріотизм, формуючи національну ідентичність українців.

Література

1. Барвінок Н. В. Перспективи розвитку воєнного туризму на території України після закінчення російсько-української війни. *Актуальні проблеми розвитку економіки регіону*. 2022. Вип. 18 (2). С. 206–217.
2. Видайчук Т. Л. Аспекти історії української мови як засіб формування національної ідентичності та історичної пам'яті. *Український педагогічний журнал*. 2022. № 2. С. 48–63.
3. Габрель Т. М. Меморіальні комплекси. Світовий досвід практики формування політики пам'яті. *Мистецтво та дизайн*. 2021. № 1. С. 43–54.
4. Герчанівська П. Е. Етнічна та національна ідентичності: вектори розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 3–8.
5. Глубоченко К. О., Дорошенко О. М. Аналіз сучасного стану ринку та перспективи туристичних послуг в Україні. *Modern Economics*. 2021. № 30 (2021). С. 71–75.
6. Карпенко Ю. В., Логвин М. М., Тараненко О. О., Логвин Д. М., Луценко О. І. Стан розвитку туризму в умовах війни та повоєнне відновлення. *Науковий вісник Полтавського університету економіки і торгівлі. Серія «Економічні науки»*. 2023. № 2 (108). С. 59–68.
7. Кирилюк О. Українські національна ідентичність, національна пам'ять та національна резистентність. *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті: збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (м. Львів, 11–12 червня 2020 р.)*. Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2020. С. 226–229.
8. Кіндратець О. М., Сергієнко Т. І. Національна ідентичність як умова збереження та зміцнення державного суверенітету. *Вісник Маріупольського державного університету. Історія. Політологія*. 2023. Вип. 35–36. С. 78–89.
9. Косович О. В. Мова та національна ідентичність: монографія. Тернопіль: ФОП Осадца Ю. В., 2019. 203 с.
10. Кудінова І. П., Терзі С. М. Культурна спадщина – бренд туристичної України. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія «Проблеми економіки та управління». 2023. № 7 (2). С. 27–40.
11. Лопатська Н. М. Нація, націоналізм та національна ідентичність: історіографічний аспект дослідження. *Культурологічний альманах*. 2023. № 2. С. 89–94.
12. Меморіалізація. URL: <https://uinp.gov.ua/memorializaciya> (дата звернення: 06.09.2024).

13. Національна ідентичність. URL: <https://esu.com.ua/article-71062> (дата звернення: 16.09.2024).

14. Осієвська Ю. С. Культурна спадщина як драйвер соціокультурного розвитку на сучасному етапі: ефективність регіональної моделі. *Культура і сучасність*. 2022. № 1. С. 99–105.

15. Палієнко М. Українські архіви, війна та збереження національної ідентичності. *Науково-практичний журнал «Архіви України»*. 2022. № 1 (330). С. 12–38.

16. Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності : Закон України. 13 грудня 2022 р. № 2834-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text> (дата звернення: 19.09.2024).

17. Чорна Н. Культурна спадщина України: проблеми вивчення, збереження та використання. *Наукові праці Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського Історія*. 2021. № 36. С. 67–74.

References

1. Barvinok, N. V. (2022). Prospects for the development of military tourism in Ukraine after the end of the Russian-Ukrainian war. Actual problems of regional economic development, 18 (2), 206–217 [in Ukrainian].

2. Vydaychuk, T. L. (2022). Aspects of the history of the Ukrainian language as a means of forming national identity and historical memory. *Ukrainian Pedagogical Journal*, 2, 48–63 [in Ukrainian].

3. Gabrel, T. M. (2021). Memorial complexes. World experience in the practice of forming memory policy. *Art and Design*, 1, 43–54 [in Ukrainian].

4. Gerchanivska, P. (2021). Historical identity in the coordinate system of world development. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 4, 3–8 [in Ukrainian].

5. Glubochenko, K., Doroshenko, O. (2021). The analysis of the current market state and prospects of tourist services in Ukraine. *Modern Economics*, 30 (2021), 71–75 [in Ukrainian].

6. Karpenko, Y. V., Logvin, M. M., Taranenko, O. O., Logvin, D. M., Lutsenko, O. I. (2023). The state of tourism development in the conditions of war and post-war recovery. *Scientific Bulletin of Poltava University of Economics and Trade. Series “Economic Sciences”*, 2 (108), 59–68 [in Ukrainian].

7. Kirilyuk, O. (2020). Ukrainian national identity, national memory and national resistance. Totalitarianism as a system of destruction of national memory. Collection of scientific papers based on the materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference with international participation (Lviv, 11-12 June 2020). Lviv: Printing house of Danylo Halytskyi Lviv National Medical University, 226–229 [in Ukrainian].

8. Kindratets, O., Sergiienko, T. (2023). National identity as a condition for the preservation and strengthening of state sovereignty. *Bulletin of Mariupol State University. Series: History. Political Science*, 35–36, 78–89 [in Ukrainian].

9. Kosovych, O. V. (2019). Language and national identity: a monograph. Ternopil: FOP Osadtsa Y. V., 203 [in Ukrainian].

10. Kudinova, I. P., Terzi, S. M. (2023). Cultural heritage as a brand of tourist Ukraine. *Bulletin of Lviv Polytechnic National University. Series “Problems of Economics and Management”*, 7 (2), 27–40 [in Ukrainian].

11. Lopatska, N. (2023). Nation, nationalism and national identity: historiographical aspect of research. *Cultural Almanac*, 2023, 2, 89–94 [in Ukrainian].

12. Memorialisation. Retrieved from: <https://uinp.gov.ua/memorializaciya> [in Ukrainian].

13. National identity. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-71062> [in Ukrainian].

14. Osievska, Yu. (2022). Cultural heritage as a driver of social-cultural development on the modern stage: regional model effectiveness. *Kultura i suchasnist*, 1, 99–105 [in Ukrainian].

15. Palienko, M. (2022). Ukrainian archives, war and preservation of national identity. *Scientific and practical journal “Archives of Ukraine”*, 1 (330), 12–38 [in Ukrainian].

16. On the Basic Principles of State Policy in the Field of Strengthening Ukrainian National and Civil Identity: Law of Ukraine. 13 December 2022, 2834-IX. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text> [in Ukrainian].

17. Chorna, N. (2021). Cultural Heritage of Ukraine: the Problems of Study, Conservation and Use. *Scientific Papers of the Vinnytsia Mykhailo Kotsyiubynskyi State Pedagogical University Series History*, 36, 67–74 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2024

Отримано після доопрацювання 12.11.2024

Прийнято до друку 20.11.2024

УДК 008:130.2]:”XX-XI”ст.

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322812

Цитування:

Шман С. Ю. Інтерпретація поняття «культурний капітал» у європейському науковому дискурсі кінця XX – початку XXI ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 86–91.

Шман Світлана Юрївна,
кандидат культурології,
в.о. декана музичного факультету
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-6658-1288>
cv_mku1234@ukr.net

Shman S. (2024). Interpretation of the concept “cultural capital” European scientific discourse is at the end of the 20th century - the beginning of the 21st century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 86–91 [in Ukrainian].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРНИЙ КАПІТАЛ» У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Мета дослідження – осмислити передумови виникнення феномену «культурний капітал» та уточнити його зміст. У статті простежено питання визначення меж застосування та змістовної сторони поняття «культурний капітал», що перебуває в площині генеральних питань культурологічних процесів на початку XXI ст. З одного боку, ця проблематика вже є досить сформованою як явище соціокультурного життя. З іншого – у теорії та історії культури, зокрема у культурологічній думці, зміст та розвиток культурного капіталу не досліджено, що актуалізує питання культурного капіталу та узагальнення здобутків людства з позицій нових реалій. **Методи дослідження.** Дослідження спирається на міждисциплінарне інтегрування методів сучасної філософії, культурології та мистецтвознавства, серед яких: типологічний, порівняльно-історичний, аналітичний та інформаційний – для визначення характерних особливостей культурного капіталу у культурно-мистецькій сфері. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в уточненні змісту поняття «культурний капітал», визначенні його структури, що включає предметні поля філософії, культурології, соціології, естетики та мистецтвознавства; розглянуто механізми формування та передачі культурного капіталу в трьох станах: інкорпорованому, інституціоналізованому та об'єктивізованому; проаналізовано сучасні теорії культурного капіталу, зокрема праці П. Бурдьє та Л. Карпіка. **Висновки.** Доведено, що всі наявні форми капіталу можуть бути конвертовані в економічний капітал, зокрема й грошові форми. Циркуляція може відбуватися між будь-якими формами капіталу, і весь капітал має здатність до взаємної трансформації. Оскільки ця концепція є міждисциплінарною, вона стає особливо помітною в емпіричних дослідженнях, коли соціологи, економісти, філософи та мистецтвознавці використовують різні терміни для позначення однієї і тієї самої речі. Кожна людина може вимірювати культурну цінність різних об'єктів, і для певного об'єкта оцінка його культурної цінності кожною людиною збігається. Якщо це так, то необхідність введення питання культурного капіталу в проблемне поле культурології, на яке впливають філософські, історичні, соціологічні та мистецтвознавчі аспекти, стає реальністю.

Ключові слова: культурологія, культурні цінності, капітал, економічний капітал, соціальний капітал, культурний капітал.

Shman Svitlana, Candidate of Cultural Studies, Acting Dean of the Faculty of Music, Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts

Interpretation of the concept “cultural capital” European scientific discourse is at the end of the 20th century - the beginning of the 21st century

The purpose of the study is to understand the prerequisites for the emergence of the phenomenon of ‘cultural capital’ and clarify its content. The article traces the issue of defining the limits of application and the content side of the concept of ‘cultural capital’, which lies in the plane of general issues of cultural processes at the beginning of the 21st century. On the one hand, this problem is already quite formed as a phenomenon of socio-cultural life. On the other hand, in the theory and history of culture, in particular in cultural thought, the content and development of cultural capital has not been investigated. Accordingly, the vector of time actualises the issue of cultural capital and the generalisation of the achievements of humanity from the standpoint of new realities. **Research methods.** The research is based on the interdisciplinary integration of methods of modern philosophy, cultural studies and art studies, including: typological, comparative-historical, analytical and informational, to determine the characteristic features of cultural capital in the cultural and artistic sphere. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the clarification of the meaning of the

concept of 'cultural capital', its structure, which includes the subject fields of philosophy, sociology, aesthetics, art history and cultural studies; considered the mechanisms of formation and transfer of cultural capital in three states: incorporated, institutionalised and objectified; analysed modern theories of cultural capital, in particular the works of P. Bourdieu and L. Karpik. **Conclusions.** It has been proven that all existing forms of capital can be converted into economic capital, including monetary forms. Circulation can occur between all forms of capital, and all capital has the capacity for mutual transformation. Since the concept is interdisciplinary, it becomes particularly prominent in empirical studies, when sociologists, economists, philosophers, and art critics use different terms to refer to the same thing. Each person can measure the cultural value of various objects, and for a certain object, the assessment of its cultural value by each person coincides. If this is so, then the need to introduce the question of cultural capital into the problematic field of cultural studies, which is closely influenced by philosophical, historical, sociological and art history aspects, becomes a reality.

Keywords: culturology, cultural values, capital, economic capital, social capital, cultural capital.

Актуальність теми дослідження. Поняття «капітал» тривалий час розглядали як фундаментальну економічну категорію, що включає сукупність ресурсів у вигляді накопичених матеріальних благ. Праці та концепції, розроблені в XIX столітті, не втрачають своєї актуальності й сьогодні. Відбулися зміни в сучасному суспільстві, додалися нові елементи, поява яких пов'язана з розвитком науки й техніки. Поява нових концепцій, які розглядають поняття «капітал» під іншим кутом зору, стала важливою подією в науковому співтоваристві. Фахівці з різних дисциплін почали застосовувати його у своїх дослідженнях, зокрема у сфері культури, з'являється поняття «культурний капітал». Суть цього явища завжди була одним зі складних та малодосліджених у культурології. Сьогодні культурний капітал виходить на передній план наукових досліджень і поступово стає інструментом пояснення сучасних трансформацій у суспільстві. Саме тому, досліджуючи та пояснюючи перспективи розвитку суспільств, культурологи все більше уваги приділяють вивченню взаємозв'язків між явищами та процесами у сфері культури, зокрема пов'язаними з розвитком культурного капіталу. Останній розглянуто як найважливіший ресурс суспільства, який не тільки визначає напрям і характер розвитку, але й створює базис для різних акцій, ініціатив, проєктів, поведінкових стереотипів тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. Теорію престижного культурного споживання, чи культурного капіталу, розвинув французький соціолог П. Бурдьє у роботі «Форми капіталу». Теорії П. Бурдьє передували дослідження його попередників, які вплинули на нього, а саме: Г. Беккер, М. Вебер, Л. Вітгенштейн, Е. Дюркгейм, М. Мосс, К. Леві-Стросс, М. Мерло-Понті та ін.

Багато вітчизняних науковців докладають зусиль для дослідження ефективності формування, розвитку та раціонального використання культурного капіталу. Серед них О. Голіков,

В. Кондрашова-Діденко, М. Колотило, А. Кудінова, Є. Мороз, П. Назаренко, І. Нечитайло, О. П'ятницька, А. Ручка, Г. Товканець та ін.

Мета дослідження – осмислити передумови виникнення феномену «культурний капітал» та уточнити його зміст.

Виклад основного матеріалу. Широкому використанню поняття «культурний капітал» в наукових колах передувало формування категорії «капітал» в економічному розумінні, яку запропонував К. Маркс. Згодом дослідники з різних дисциплін дійшли висновку, що сутність цієї категорії потребує міждисциплінарного розширення. Важливість культурного капіталу в економіці вперше продемонстрував німецький соціолог М. Вебер. У своїй праці «Протестантська етика і дух капіталізму» (1905) він пояснив, що існує пряма залежність економічного життя суспільства від культурного капіталу [2]. Важливий внесок у розуміння ролі культурного капіталу в соціально-економічному розвитку зробив американський соціолог і економіст Г. Беккер (G. Becker) у своїй праці «Людський капітал» (Human Capital) [1]. Вчений зазначає, що знання, навички та здібності індивідів, набуті завдяки освіті, у кінцевому підсумку приносять значну користь як окремій людині, так і нації загалом.

Філософи американсько-японського походження Д. Ікеда [9] та Ф. Фукуяма [15] стверджують, що культурний капітал є фундаментом економічного зростання країн та запорукою сталого розвитку нашої цивілізації і наступності поколінь.

У другій половині XX ст. французький філософ і соціолог П. Бурдьє у роботі «Нарис теорії практичної дії» [4] ґрунтовно аналізує поняття «культурний капітал», сповідуючи соціальний підхід до цього явища. П. Бурдьє виділяє три основні форми капіталу: економічний, соціальний і культурний. Економічний капітал безпосередньо перетворюється на гроші та інституціоналізується у формі прав власності.

Соціальний капітал формується через соціальні обов'язки та зв'язки, які конвертуються в економічний капітал та закріплюються у формі економічного капіталу. Культурний капітал може бути конвертований в економічний капітал [13, 37].

П. Бурдьє виділяє три стани культурного капіталу: інкорпорований, об'єктивний та інституціоналізований. Інкорпорований стан – це культурний капітал, який його власник накопичує безпосередньо в процесі навчання і самовдосконалення та є сукупністю його знань і навичок. «Більшу частину властивостей культурного капіталу можна вивести з того факту, що у своєму основному стані він пов'язаний з тілом (*the body*) і передбачає деяке інкорпорування (*embodiment*). Нагромадження культурного капіталу в інкорпорованому стані, тобто у формі того, що називається культурою, культивуванням (*bildung*), передбачає процес втілення в тілесній формі (*embodiment*), інкорпорування» [2].

Інкорпорований культурний капітал є невід'ємною частиною особистості, його неможливо безпосередньо комусь передати, подарувати чи продати. «Його не можна накопичити незалежно від здібностей індивіда; він згасає і вмирає разом зі своїм власником (разом з його біологічними здібностями, пам'яттю тощо)» [10, 185]. Оскільки культурний капітал прив'язаний до конкретної особистості й при цьому не може бути переданий у спадок, на нього не поширюється характерний для грецької філософії поділ на успадковані (*ta patroa*) і набуті (*epikteta*) якості, він поєднує в собі обидві й інші. Через прихований характер соціальних механізмів набуття та передачі інкорпорованого капіталу його функціонування здійснюється у вигляді символічного капіталу, який формально не можна ідентифікувати як капітал, але який є формою легітимної компетенції і слугує для впізнавання або невпізнання (наприклад на тих соціальних і культурних ринках, де економічний капітал не є повністю визначальним статусом людини: матримоніальний, ринку художніх компетенцій та ін.). При цьому специфіка функціонування символічного капіталу дозволяє власникам інкорпорованого культурного капіталу отримувати додатковий матеріальний і символічний прибуток від розрізнення, який може приносити та чи інша компетенція. «Іншими словами, частка в прибутку, який приносить дефіцитний культурний капітал своїм власникам, в класових суспільствах в кінцевому підсумку визначається тим, що не всі

агенти мають у своєму розпорядженні економічні та культурні кошти для продовження освіти своїх дітей за межами мінімуму, необхідного для відтворення робочої сили, найдешевшою на теперішній момент часу» [11, 22]. Соціальна цінність культурного капіталу визначається ринком, саме попитом на цей капітал та пропозицією. Своєю чергою нерівний розподіл капіталу впливає на диференціацію прибутку та формування правил функціонування цього ринку.

Академічна кваліфікація забезпечує культурному капіталу інституційне визнання, відкриває широкі можливості для професійної компетентності їх власників, а також для їх ротації або заміни, водночас гарантує додаткову вартість інституціоналізованого капіталу в грошовому вираженні. Визнання цінності власника культурного капіталу щодо інших виражається в грошовому еквіваленті і так забезпечує конвертацію академічних інвестицій. При цьому прибутковість академічної кваліфікації залежить від її дефіцитності на ринку та може змінюватись.

Третій стан культурного капіталу, про який пише П. Бурдьє, – об'єктивований. Це культурний капітал, що складається з матеріальних об'єктів (предметів і засобів): творів живопису та скульптури, письмових документів тощо. Т. де Дюв у статті «Глокальне та сингуніверсальне. Роздуми про мистецтво і культуру в глобальному світі» пише: «Мистецтво сьогодні – не що інше, як певна категорія культурних товарів або культурних цінностей, якими годується художня спільнота, що визначається в поняттях глокальності» [7] (неологізм «глокальне» де Дюв вводить для позначення злиття глобального та локального). Матеріальні об'єкти, що становлять культурний капітал, можуть бути безпосередньо передані та бути предметами купівлі й продажу, що забезпечує їх функціонування як товар на ринку. Наприклад, колекція творів мистецтва може бути передана або продана так само, як об'єкти нерухомості. Володіння об'єктами культурного капіталу юридично закріплюють права власності, які при цьому можуть бути продані, подаровані тощо. «У своєму об'єктивованому стані культурний капітал демонструє автономні якості (фактори змісту, значимості авторів, часу створення, оригінальності тощо), пов'язаний з навколишнім світом (є продуктом історичних подій), існує за власними законами, перевершує волю індивідів (це добре видно на прикладі мови), тобто не може бути віднесений до будь-яких осіб або груп» [3]. Протягом

історії та розвитку ринку культурних цінностей деякі об'єкти культурного капіталу переходять з категорії особливих благ (унікальних предметів), а деякі до категорії товарів масового споживання (Л. Карпик у книзі *L'économie des singularités* називає цей процес «десингуляризацією»), значне поширення яких на ринку призводить до зниження їх вартості [14].

Ідеї П. Бурдьє критикували ще в минулому столітті, з моменту публікації його праць; сьогодні ж, коли освіта будь-якого рівня стає дедалі доступнішою, способи набуття інкорпорованого культурного капіталу трансформуються. Цифрові технології стали сьогоденням суспільства (як і величезна кількість інформації будь-якого роду), а вік, коли людина їх опановує, неухильно знижується. Відповідно механізм придбання інкорпорованого капіталу зазнає змін – і теорія П. Бурдьє вимагає серйозних доробок.

Поняття «особливе благо» (англійською *singularity*, французькою *singularité*) ввів в обіг французький соціолог Л. Карпик для аналізу ринку культурних цінностей і специфіки їх споживчого попиту. Дослідник відносить до особливих благ твори мистецтва, зокрема масового виробництва, та високоякісні товари (елітний одяг, напої, послуги тощо), але в цьому випадку робимо акцент на об'єктах культурного капіталу. Відмінними рисами особливих благ є їх унікальність, відсутність точних критеріїв визначення їх якості (неможливо, наприклад, порівнювати унікальність картин П. Рубенса і П. Пікассо). Ринок особливих благ не прозорий, для нього не притаманна конкуренція якостей. Визначальними для розподілу таких благ на звичайні та особливі є критерії якості та взаємозамінності.

Вибір того чи іншого твору мистецтва не визначається дією економічних законів. Його здійснює споживач на основі суджень оціночного характеру (результатів творчих конкурсів, виставок, вручення премій). І тому існує спеціальний інструментарій, куди входять, наприклад, присвоєння сертифікатів якості, проведення експертизи тощо. Всі ці механізми створені для надання споживачеві інформації, на підставі якої він може зробити вибір. Для регулювання ринку особливих благ (культурних цінностей) існують різні механізми. Наприклад, при визначенні цінності творів мистецтва, їх оригінальності враховують думку експерта / групи експертів.

У книзі *L'économie des singularités* Л. Карпик виділяє три основні властивості

культурних благ (культурних цінностей): багатовимірність, невизначеність і незрівнянність. Багатовимірність означає, що оцінка кожної властивості об'єкта може бути проведена тільки в сукупності оцінки всіх інших його властивостей [14].

Розглядаючи невизначеність, Л. Карпик виокремлює два її види: стратегічну та якісну. Стратегічна невизначеність утворюється в результаті розбіжності властивостей об'єкта та його сприйняття споживачем; якісна – виникає внаслідок інформаційної невизначеності та неможливості оцінити якість об'єкта. Незрівнянність означає відсутність чітких критеріїв для встановлення якості.

Описуючи ринок культурних благ (культурних цінностей), Л. Карпик наголошує на деяких його властивостях. Насамперед він виділяє непрозорість й опортунізм, що зумовлені недосконалістю інформації та ускладнюють процес їх вибору. Далі він згадує про необхідність координаційних механізмів (інструментів взаємодії споживача із зовнішньою системою визначення якості об'єктів) і про превалювання якості над ціною (що виключає заміну одного об'єкта іншим, який володіє меншою ціною і низькою якістю). Однією з ключових відмінностей ринку культурних благ від звичайного ринку є те, що формування цін визначається не традиційним співвідношенням попиту й пропозиції, а іншими механізмами. Це пояснюється символічною логікою ринку та функціонуванням інструментів оціночних суджень.

Л. Карпик розглядає дві моделі культурних благ (залежно від оцінки їх якості): модель відмінності та модель персоналізації. Твори мистецтва й інші об'єкти, для оцінки яких використовують естетичні критерії, належать до першої моделі, друга модель охоплює ринок професійних послуг (медичних, юридичних, експертних тощо).

Також Л. Карпик наполягає на необхідності поділу таких понять, як «оціночне судження», «смак» і «рішення». Оціночні судження є рефлексорними, диктуються публічною оцінкою і можуть відображати приватну думку будь-якої групи осіб з однаковим поглядом. Вибір же здійснюють економічні агенти на основі об'єктивної інформації.

Діючи особу на ринку культурних благ Л. Карпик визначає як *Homo singularis* (унікальна людина). Якщо *Homo economicus* (економічна людина) керується незмінними критеріями вибору, то для *Homo singularis*

визначити ступінь ефективності неможливо, оскільки він діє в умовах невизначеності. Образ дій Homo singularis на ринку культурних благ поєднує два види орієнтації: інструментальну й ціннісну. Йому більшою мірою доводиться орієнтуватися на властивості та якість об'єктів, ніж на вартість.

Інструменти оціночних суджень Л. Карпик ділить на дві категорії або групи: деперсоналізовані (безособові) та персоналізовані. До деперсоналізованих інструментів відносяться експертні оцінки, сертифікати якості, ранжування і злиття; до персоналізованих – різновиди мереж. Персоналізовані інструменти судження (мережі) поділяються на персональні (внутрішньосімейні, між колегами та друзями), торгові (між покупцями та продавцями) і третій різновид – між фахівцями-практиками. Ринок культурних благ здійснює діяльність на основі знань і довіри, що формуються в цих мережах. «Зрештою, естетичне судження пов'язане не з красою троянди і не з тим почуттям, яке вона пробуджує, не з тим, чи культурний продукт матиме статус мистецтва чи ні, і не з відчуттям, що це мистецтво, – воно пов'язане зі згодою» [8].

Будучи соціологом, Л. Карпик переконливо доводить, чому економічні теорії не здатні повною мірою дати пояснення функціонуванню ринку культурного капіталу, наприклад: пояснити формування споживчого вибору за умови існування декількох інструментів оціночних суджень, визначити вплив на вибір статусних відмінностей або інтерпретації символічного значення об'єкта в конкретному експертному судженні.

Ще 1979 р. П. Дімаджіо застерігав: «Поняття капіталу перетворюється з потужного і точного знаряддя аналізу на беззмстовну фігуру промови». Незважаючи на всі згадані недоліки, що існують на сьогодні, передусім роботи П. Бурдьє і Л. Карпіка досить переконливо описують процеси формування та накопичення культурного капіталу і його функціонування на ринку, хоча ці процеси вимагають подальших досліджень і переосмислення. Як пише Ж. Бодрійєр у книзі «Символічний обмін та смерть», «цільові установки зникли, тепер нас супроводжують моделі. Більше немає ідеології, залишилися самі симулякри. Тому, щоб зрозуміти гегемонію і феєрію нинішньої системи – цю структурну революцію цінності, – необхідно відтворити цілу генеалогію закону цінності та симулякрів» [3].

П. Бурдьє намагається побудувати теорію економічних практик і пропонує розширити поняття капіталу К. Маркса, щоб розкрити всі форми капіталу, не обмежуючись його економічними характеристиками. Він пропонує використовувати поняття соціального та культурного капіталу поряд з класичним економічним капіталом.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в уточненні змісту поняття «культурний капітал» його структури, що включає предметні поля філософії, соціології, естетики, мистецтвознавства та культурології; розглянуто механізми формування та передачі культурного капіталу у трьох станах: інкорпорованому, інституціоналізованому та об'єктивізованому; проаналізовано сучасні теорії культурного капіталу, зокрема праці П. Бурдьє та Л. Карпіка.

Висновки. Доведено, що всі наявні форми капіталу можуть бути конвертовані в економічний капітал, зокрема й грошові форми. Циркуляція може відбуватися між будь-якими формами капіталу, і весь капітал має здатність до взаємної трансформації. Оскільки ця концепція є міждисциплінарною, вона стає особливо помітною в емпіричних дослідженнях, коли соціологи, економісти, філософи та мистецтвознавці використовують різні терміни для позначення однієї і тієї самої речі. Кожна людина може вимірювати культурну цінність різних об'єктів, і для певного об'єкта оцінка його культурної цінності кожною людиною збігається. Якщо це так, то необхідність введення питання культурного капіталу в проблемне поле культурології, на яке впливають філософські, історичні, соціологічні та мистецтвознавчі аспекти, нині на часі.

Література

1. Becker G. Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education. The University of Chicago Press, Chicago, 1993. 390 p.
2. Вебер М. Протестантська етика і дух капіталізму. Київ : Наш формат, 2018. 216 с.
3. Бодрийєр Ж. Символічний обмін та смерть. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2266> (дата звернення: жовтень 2024).
4. Bourdieu Pierre. Esquisse d'une théorie de la pratique : précédé de trois études d'ethnologie kabyle. Genève : Droz, 1972. 269 p.
5. Віртуальна бібліотека П'єра Бурдьє. URL: <https://commons.com.ua/uk/virtualna-bibliotechka-pyera-burdye/> (дата звернення: жовтень 2024).
6. Глобальное экономическое развитие: тенденции, асимметрии, регулирование :

монографія / под науч. ред. Д. Лукьяненко, А. Поручника, В. Колесова. Київ, 2013. 466 с.

7. Де Дюв Т. Глокальное и сингуниверсальное. Размышления об искусстве и культуре в глобальном мире. URL: <https://onlineopen.org/the-glocal-and-the-singuniversal> (дата звернення: жовтень 2024).

8. Дюфо Фредерік Гільєм. Значущість та неоднозначності економічної соціології Бурдьє. URL: <https://commons.com.ua/uk/sotsialni-strukturi-ekonomiki/> (дата звернення: жовтень 2024).

9. Ікеда Дайсаку / А. А. Мазаракі. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. URL: <https://esu.com.ua/article-13025> (дата звернення: жовтень 2024).

10. Колотило М. Культурний капітал та особливості його відтворення у вищій освіті (соціально-філософський дискурс). *Вісник Дніпропетровського університету. Філософія*. 2013. Т. 21. Вип. 23 (4). С. 184–191.

11. Кондрашова-Діденко В., Діденко Л. Культурний капітал: природа, зміст і структура. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 18: Економіка і право*. 2012. Вип. 19. С. 21–30.

12. Назаркін О., Назаркін П. Проблеми розвитку культурного капіталу за умов трансформації вітчизняної системи вищої освіти. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society. Proceedings of the XX International Scientific and Practical Conference*. Warsaw, 2019. Vol. 3. P. 3–7.

13. П'ятецька О. Культурний капітал як нематеріальна форма капіталу. *Економіка та підприємництво*: зб. наук. пр. Київ: КНЕУ, 2014. Вип. 33. С. 36–43.

14. Karpik L. Valuing the Unique: The Economics of Singularities. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2007. 384 p.

15. Fukuyama F. The “End of History” 20 Years Later. 05.11.2013. DOI: <https://doi.org/10.1111/npqu.11399>.

References

1. Becker, G. (1993). Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education. Chicago [in English].

2. Weber, M. (2018). Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism. Kyiv [in Ukrainian].

3. Baudrillard, J. (n.d.). Symbolic Exchange and Death. Retrieved from: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2266> [in Ukrainian].

4. Bourdieu, P. (1972). Esquisse d'une théorie de la pratique: précédé de trois études d'ethnologie kabyle. Genève [in French].

5. Bourdieu, P. (n.d.). Virtual library of Pierre Bourdieu. Retrieved from: <https://commons.com.ua/uk/virtualna-bibliotechka-pyera-burdye/> [in Ukrainian].

6. Lukianenko, D., Poruchnik, A., & Kolesov, V. (Eds.). (2013). Global Economic Development: Trends, Asymmetries, Regulation. Kyiv [in Russian].

7. De Duve, T. (n.d.). Glocal and Singular. Reflections on Art and Culture in a Global World. Retrieved from: <https://onlineopen.org/the-glocal-and-the-singuniversal> [in Russian].

8. Dufo Frédéric Guillaume. (n.d.). Significance and Ambiguities of Bourdieu's Economic Sociology. Retrieved from: <https://commons.com.ua/uk/sotsialni-strukturi-ekonomiki/> [in Ukrainian].

9. Ikeda Daisaku. (2011) Encyclopedia of Modern Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-13025> [in Ukrainian].

10. Kolotylo, M. O. (2013). Cultural Capital and Features of its Reproduction in Higher Education (Socio-Philosophical Discourse). Bulletin of Dnipro University, 23 (4), 21, 184–191 [in Ukrainian].

11. Kondrashova-Didenko, V. I., & Didenko, L. V. (2012). Cultural Capital: Nature, Content and Structure. Scientific Journal of the Drahomanov National Pedagogical University. Series 18: Economics and Law, 19, 21–30 [in Ukrainian].

12. Nazarkin, O. A., & Nazarkin, P. O. (2019). Problems of Cultural Capital Development under the Conditions of Transformation of the Domestic System of Higher Education. Social and Economic Aspects of Education in Modern Society, 2019, 3, 3–7 [in Ukrainian].

13. Piatetska, O. S. (2014). Cultural Capital as an Intangible Form of Capital. Economics and Entrepreneurship, 33, 36–43 [in Ukrainian].

14. Karpik, L. (2010) Valuing the Unique: The Economics of Singularities. Princeton; Oxford [in English].

15. Fukuyama, F. (2013). The “End of History” 20 Years Later. DOI: <https://doi.org/10.1111/npqu.11399> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 11.11.2024*

УДК 130.2

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322813

Цитування:

Мамедова В. М. Проблематика культурної релокації в умовах повномасштабної російсько-української війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 92–97.

Мамедова Валентина Миколаївна,
заступник директора наукової бібліотеки
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-7137-0146>
valentain1701@gmail.com

Mamedova V. (2024). Problem of Cultural Relocation in the Conditions of a Full-Scale Russian-Ukrainian War. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 92–97 [in Ukrainian].

ПРОБЛЕМАТИКА КУЛЬТУРНОЇ РЕЛОКАЦІЇ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Мета статті – концептуалізувати особливості культурної релокації та виявити перспективні напрями її дослідження в Україні в умовах повномасштабної російсько-української війни з позицій сучасної культурології. **Методологія дослідження.** Застосовано методи: аналітичний, термінологічного та компаративного аналізу, структурно-функціональний, моделювання. **Наукова новизна.** Розглянуто явище культурної релокації в умовах повномасштабної російсько-української війни; уточнено поняття «культурна релокація» та запропоновано його трактування; окреслено перспективні напрями дослідження культурної релокації в Україні в умовах повномасштабної російсько-української війни в сучасній культурології. **Висновки.** Культурна релокація в Україні в умовах повномасштабної російсько-української війни – це вимушене переміщення / переселення закладів культури і мистецтва, колективів й окремих представників культурних та креативних індустрій, а також культурних цінностей у межах і за межами території України з міркувань безпеки та з метою забезпечення можливості збереження і відтворення матеріальних і духовних культурних цінностей, створення, поширення та популяризації українського культурного продукту / послуги. Дослідження виявило, що найбільш поширеними типами культурної релокації в Україні з 24 лютого 2024 р. є: інституційна культурна релокація (релокація закладів культури і мистецтва); групова культурна релокація (релокація групи митців – музикантів, акторів, танцюристів та ін., представників одного або кількох творчих колективів); персональна культурна релокація (релокація митця або культурного діяча); ціннісна релокація (релокація культурних цінностей); територіальна культурна релокація: міжнародна, регіональна, внутрішньо-регіональна. Масова культурна релокація в Україні 2022–2024 рр. зумовила: активізацію тенденції цифровізації закладів культури і мистецтва; розвиток нових культурних практик; посприяла урізноманітненню традиційних форм культурного продукту та форматів культурних послуг. Одними з перспективних напрямів дослідження вбачаємо: розробку проблематики креолізаційної концепції культури, що полягає в створенні представниками української культурно-мистецької галузі, які зазнали міжнародної релокації, та їх закордонними колегами нових культурних форм; нові формати культурних продуктів та практик, опосередкованих цифровими технологіями, поява яких була зумовлена важливістю репрезентації як для українського споживача, так і для закордонного.

Ключові слова: культурна релокація, заклади культури і мистецтва, російсько-українська війна, культурні практики, цифровізація.

Mamedova Valentyna, Deputy Director of the Scientific Library, Kyiv National University of Culture and Arts
Problem of Cultural Relocation in the Conditions of a Full-Scale Russian-Ukrainian War

The purpose of the article is to conceptualise the features of cultural relocation and identify promising areas of research into cultural relocation in Ukraine in the conditions of a full-scale Russian-Ukrainian war (from February 24, 2022) from the standpoint of modern cultural studies. **Research methodology.** The following methods were used: analytical, terminological and comparative analysis, structural-functional, and modelling. **Scientific novelty.** The phenomenon of cultural relocation in the conditions of a full-scale Russian-Ukrainian war is considered; the concept of “cultural relocation” is clarified and its own definition is proposed; promising areas of research into cultural relocation in Ukraine in the conditions of a full-scale Russian-Ukrainian war in modern cultural studies are outlined. **Conclusions.** Cultural relocation in Ukraine in the context of a full-scale Russian-Ukrainian war is the forced movement / relocation of cultural and art institutions, collectives and individual representatives of cultural and creative industries, as well as cultural values within and outside the territory of Ukraine, for security reasons and in order to ensure the possibility of preserving and reproducing material and spiritual cultural values, creating, distributing and popularising a modern Ukrainian cultural

product / service. The study found that the most common types of cultural relocation in Ukraine as of 24 February 2024 are: institutional cultural relocation (relocation of cultural and art institutions); group cultural relocation (relocation of a group of artists (musicians, actors, dancers, among others), representatives of one or more creative collectives); personal cultural relocation (relocation of an artist or cultural figure); value relocation (relocation of cultural values); territorial cultural relocation: international, regional, intraregional. Mass cultural relocation in Ukraine in 2022–2024 led to: the intensification of the trend of digitalisation of cultural and art institutions; the development of new cultural practices; contributed to the diversification of traditional forms of cultural products and formats of cultural services. One of the promising areas of research is seen as: the development of the issues of the creolisation concept of culture, which consists in the creation of new cultural forms by representatives of the Ukrainian cultural and art industry who have undergone international relocation and their foreign colleagues; new formats of cultural products and practices mediated by digital technologies, the emergence of which was due to the importance of representation for both the Ukrainian consumer and the foreign one.

Keywords: cultural relocation, cultural and art institutions, Russian-Ukrainian war, cultural practices, digitalisation.

Актуальність теми дослідження. Одним із явищ, характерних для соціокультурного простору України наприкінці ХХ – у перші десятиліття ХХІ ст., є культурна релокація, зумовлена рядом негативних чинників, починаючи від складної економічної ситуації перших десятиріч незалежності і закінчуючи збройною агресією з боку Росії, розпочатою в 2014 р. З 24 лютого 2022 р. культурна релокація набуває нового рівня – багато закладів культури і мистецтва, різноманітні творчі колективи, окремі діячі культури та митці були вимушено переміщені з метою забезпечення відповідних умов для продовження культурно-мистецької діяльності, збереження та відтворення матеріальних і духовних культурних цінностей. Безпрецедентні для України масштаби культурної релокації і поява, як наслідок, новітніх форм і форматів культурних практик, активізація інтегрування цифрових технологій в процеси створення та поширення культурного продукту і послуги, з одного боку, а з іншого – значення в контексті збереження національної культури та посилення культурної ідентичності в умовах військового стану, актуалізують важливість дослідження цього явища з позицій сучасної культурології.

Аналіз досліджень і публікацій. Різноманітні аспекти культурної релокації перебувають у полі наукового інтересу багатьох українських вчених. Так, наприклад, явище української еміграції до країн Європейського союзу з лютого 2022 р. досліджує М. Сокол [12]; особливості діяльності культурних амбасадорок в умовах російсько-української війни аналізує А. Біла [1]; проблематику культурної ідентичності українців в умовах вимушеної еміграції розглянуто в статтях О. Галини [2], І. Клімової [8]; виявленню основних тенденцій та викликів, пов'язаних із адаптацією та інкультурацією українських громадян у статусі біженців в

Європі після повномасштабного російського вторгнення, присвячено статтю О. Коржова «Інкультурація та адаптація українців в Європі після повномасштабного російського вторгнення: основні тенденції та виклики» [10] та ін.

Проте, незважаючи на те, що практика культурної релокації в Україні є одним із важливих та актуальних напрямів наукових розробок, в академічному просторі представлено небагато публікацій, в яких означена проблематика визначена як предмет дослідження. Розгляду поняття «релокація» та здійсненню класифікації її типів присвячено публікацію І. Запужляк та О. Красняка «Релокація: суть, типи та проблеми» [6]; передумови та досвід релокації діяльності вітчизняних виробничих підприємств в умовах невизначеності розглядають О. Ковалик та А. Шардакова [9]. Однією з небагатьох праць, в яких розглянуто передумови, окреслено сутнісні характеристики, запропоновано визначення культурної релокації та її періодизацію в Україні, є стаття С. Задвального «Культурна релокація: український досвід» [5].

Мета статті – концептуалізувати особливості культурної релокації та виявити перспективні напрями дослідження культурної релокації в Україні в умовах російсько-української війни (2014–2024 рр.) з позицій сучасної культурології.

Виклад основного матеріалу. У сучасному теоретико-практичному дискурсі поняття «релокація» (від англ. «relocation» – в буквальному перекладі «переміщення», або процес розміщення на новому місці) розуміється як «переміщення людини, громади, працівника та підприємства» [6, 261]; «процес переміщення виробництва та персоналу в інше місце з метою розвитку або збереження виробництва та ресурсного потенціалу» [5, 152]. На думку М. Портера, головним

чинником релокації є стратегія, спрямована на підвищення конкурентоспроможності [13, 86].

У певній формі релокація характерна для всіх періодів розвитку людської цивілізації, проте релокація як явище в сучасному розумінні сформувалася в ХХ ст., набувши специфічних форм та поширення в перші десятиліття ХХІ ст. у країнах Північної Америки та Західної Європи у зв'язку з динамічними тенденціями цифровізації. Варто зазначити, що якщо спочатку релокація була типовим явищем для ІТ-сфери, то наразі практика релокації характерна для різних галузей діяльності економічного та культурного спрямування [5, 152].

Культурну релокацію як «переміщення підприємств, установ, організацій, творчих колективів, окремих митців та культурних діячів з метою розширення культурно-мистецької діяльності, збереження та відтворення культурних цінностей (матеріальних та духовних)» пропонує розглядати В. Задворний [5, 154]. Цілком погоджуючись з дослідником, все ж доцільно запропонувати власну дефініцію поняття «культурна релокація», зумовленої рядом об'єктивних та суб'єктивних чинників воєнного стану в Україні: вимушене переміщення/переселення закладів культури і мистецтва, колективів і окремих представників культурних та креативних індустрій в межах і за межами території України, з міркувань безпеки та з метою забезпечення можливості збереження і відтворення матеріальних та духовних культурних цінностей, створення, поширення та популяризації сучасного українського культурного продукту/послуги. Зважаючи на сучасні українські реалії, процес культурної релокації вирізняється суттєвим розширенням основних характеристик. В умовах російсько-української війни чи не найголовнішою причиною культурної релокації є міркування безпеки.

Анексія Криму та початок російсько-української війни в 2014 р. активізували процес культурної релокації з території Автономної республіки Крим та Донбасу. Початок повномасштабного військового вторгнення російських військ на території України 24 лютого 2022 р. став причиною безпрецедентної культурної релокації. Загалом з тимчасово окупованих та прифронтових територій переміщено чимало закладів культури і мистецтва. Так, наприклад, тимчасово релоковано в інші регіони України Донецький обласний краєзнавчий музей, державний історико-архітектурний заповідник у

Святогорську та Донецький обласний художній музей [4]. Багато маріупольських закладів культури продовжують активну діяльність після релокації, незважаючи на втрату значної частини фондів, наприклад, роботу над відновленням книжкового фонду проводять співробітники Центральної міської бібліотеки Маріуполя, яких було релоковано до Дніпра [11]. Проте, значну кількість закладів культури і мистецтва України, зокрема ті, що територіально виявилися ближчими до лінії фронту, не встигли релокувати.

Прийнято розрізняти інституційну, групову, персональну та ціннісну релокацію (самовільну або організовану) [5, 152]. Відповідно до запропонованого поділу можна типологізувати культурну релокацію в Україні таким чином:

- інституційна культурна релокація (релокація закладів культури і мистецтва);
- групова культурна релокація (релокація групи митців – музикантів, акторів, танцюристів та ін., представників одного або кількох творчих колективів);
- персональна культурна релокація (релокація митця або культурного діяча);
- ціннісна релокація (релокація культурних цінностей);
- територіальна культурна релокація: міжнародна, регіональна, внутрішньо-регіональна.

Варто зазначити, що культурна релокація в Україні наразі зумовлена як чинниками, безпосередньо пов'язаними з військовими діями (зокрема, йдеться про релокацію закладів культури і мистецтва, а також творчих колективів і окремих діячів та культурних цінностей з зони бойових дій та прифронтових територій), так і їхніми наслідками. На думку дослідників, до причин релокації можна віднести: прагнення зберегти бізнес, переміщення попиту, прагнення вирішити логістичні проблеми, економія, заплановане ще до початку війни переміщення [9, 54]. Так, наприклад, причинами культурної релокації є зниження рівня культурного попиту (у зв'язку з масовим переміщенням населення). У зв'язку з культурною релокацією колективів українських театрів зі Сходу України в Західні регіони – Львівську, Івано-Франківську, Закарпатську, Волинську, Тернопільську області, театри західних регіонів поповнилися новими творчими силами. Закарпатський обласний музично-драматичний театр імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв навесні 2022 р. надав місце для діяльності групі митців (чотирнадцять акторів та режисер) з

Маріуполя. Закарпатський обласний музично-драматичний театр поповнив колектив акторами з Києва, Харкова та Херсона.

Релокація закладів культури і мистецтва у воєнний час здійснюється за розробленими комунальними інституціями культури України спеціальними сценаріями, які передбачають плани релокації власних культурних цінностей та колекцій закладів з інших регіонів різних форм власності. При цьому багато інституцій на Заході України з налагодженими міжінституційними партнерськими зв'язками самі надавали допомогу в релокації закладам культури і мистецтва зі східних регіонів (наприклад, за сприяння Львівського органного залу оркестр Луганської обласної філармонії було релоковано до Львова).

У межах культурної релокації міжрегіонального рівня активізується стратегія мистецької мобільності – репертуар багатьох музичних колективів складається з солістів з різних областей України. Варто зазначити, що масова культурна релокація в Україні останніх років прискорила тенденцію цифровізації закладів культури і мистецтва, активізувала розвиток нових культурних практик та посприяла урізноманітненню їх традиційних форм та форматів. Так, наприклад, через переміщення значної частини найцінніших музейних експонатів з музеїв України на вивільненій площі відбуваються регулярні експонування творів сучасного мистецтва (наприклад, виставка «Війна: зворотна перспектива», Музей війни, 2024 р.), формується позиціонування музеїв як сучасних форумів та місця посилення національної ідентичності (наприклад, Музей сучасного українського мистецтва Корсаків, Луцьк, Меморіальний музей тоталітарних режимів «Територія терору» та ін.), динамізувався процес створення єдиного реєстру Музейного фонду України та оцифрування музейних колекцій [7].

Окрему увагу в контексті культурної релокації в Україні привертає проблематика вимушеної еміграції митців та культурних діячів у країни Північної Америки, Канаду та ЄС. Багато відомих представників українського шоу-бізнесу, художників, колективи незалежних театрів та різноманітних мистецьких угруповань після початку повномасштабного наступу російських військ на територію України релокувалися за кордон, активізувавши власну діяльність в напрямі утвердження національної ідентичності, самоідентифікації та донесення до світової спільноти меседжу про необхідність підтримки

українців в умовах війни. Показовим прикладом є діяльність режисера В. Троїцького та його проєктів «Даха Брах», Dakh Daughters, «Нова Опера» та «Гоголь Fest», які активно діють на артфронті, здійснюючи благодійні виступи перед західним глядачем. Протягом листопада-грудня 2024 р. гурт «ДахаБрах» провів гастрольний тур шістнадцятьма європейськими країнами. З 24 лютого 2022 р. багато європейських театрів реалізує різноманітні формати підтримки українських митців: від надання резиденцій до творчих колаборацій, сприяння в створенні постановок та проведенні фестивалів. Лише протягом 2022 р. українські театральні діячі здійснили 29 прем'єрних показів вистав та читань за кордоном (Великобританія, Франція, Польща, Німеччина, Словаччина, Латвія, Литва) [3]. Багато творчих проєктів, реалізованих ними у співпраці з митцями і культурними діячами західних країн, актуалізують питання міжкультурної взаємодії та креолізації (процесу вибирання інокультурних цінностей). Отже, основними напрямками дослідження культурної релокації в Україні є:

- культурна релокація закладів культурно-мистецької галузі (бібліотек, театрів, музеїв та ін.) та особливості їх діяльності в нових умовах (відновлення фондів, оцифрування колекцій та ін.);

- культурна релокація (міжнародна та регіональна) творчих колективів України, окремих митців та культурних діячів крізь призму специфіки створення та поширення культурного продукту за нестандартних обставин;

- проблематика реалізації ціннісної релокації в умовах російсько-української війни;

- культурні практики українських митців, які релокувалися в країни Північної Америки та Європейського Союзу в контексті феномена культурної ідентичності в умовах впливу інокультурних цінностей.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній розглянуто явище культурної релокації в умовах повномасштабної російсько-української війни; уточнено поняття «культурна релокація» та запропоновано його трактування; окреслено перспективні напрями дослідження культурної релокації в Україні в умовах повномасштабної російсько-української війни в сучасній культурології.

Висновки. Культурна релокація в Україні в умовах повномасштабної російсько-української війни – вимушене переміщення/переселення закладів культури і мистецтва, колективів і окремих представників

культурних та креативних індустрій, а також культурних цінностей в межах і за межами території України, з міркувань безпеки та з метою забезпечення можливості збереження і відтворення матеріальних та духовних культурних цінностей, створення, поширення та популяризації сучасного українського культурного продукту / послуги. Найбільш поширеними типами культурної релокації в Україні з 24 лютого 2024 р. є: інституційна культурна релокація (релокація закладів культури і мистецтва); групова культурна релокація (релокація групи митців – музикантів, акторів, танцюристів та ін., представників одного або кількох творчих колективів); персональна культурна релокація (релокація митця або культурного діяча); ціннісна релокація (релокація культурних цінностей); територіальна культурна релокація: міжнародна, регіональна, внутрішньо-регіональна.

Масова культурна релокація в Україні 2022–2024 рр. зумовила: активізацію тенденції цифровізації закладів культури і мистецтва; розвиток нових культурних практик; посприяла урізноманітненню традиційних форм культурного продукту та форматів культурних послуг. Одними з перспективних напрямів дослідження вбачаються: розробка проблематики креолізаційної концепції культури, що полягає в створенні представниками української культурно-мистецької галузі, які зазнали міжнародної релокації та їхніми закордонними колегами, нових культурних форм; нові формати культурних продуктів та практик, опосередкованих цифровими технологіями, поява яких зумовлена важливістю репрезентації для українського та закордонного споживача.

Література

1. Біла А. Особливості діяльності культурних амбасадорів, які створюють позитивний імідж України у світі в умовах російсько-української війни. *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки* : міжвід. зб. наук. пр. Київ, 2024. С. 320–336.
2. Галина О. Культурна ідентичність українців в умовах вимушеної еміграції: теоретико-методологічні аспекти. *Науковий вісник Чернівецького університету. Філологія*. 2023. Вип. 745. С. 139–145.
3. Голіздра І., Щокань І. Український театр за кордоном: вистави і проекти, які створюють враження про Україну. *Українська правда*. 2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/01/02/252122/> (дата звернення: 07.09.2024).

4. Жукова Н. Вкрадена історія: на Донеччині з 20 музеїв на підконтрольній уряду території половина пошкоджені або зруйновані, але дещо зберегли. *Вільне радіо*. 2023. URL: <https://freeradio.com.ua/vkradena-istoriia-na-donechchyni-z-20-muzeiv-na-pidkontrolnii-uriadu-terytorii-polovyna-poshkodzheni-abo-zruinovani-ale-deshcho-zberehly/> (дата звернення: 11.09.2024).

5. Задворний С. І. Культурна релокація: український досвід. *Професор Юрій Полянський: від плакорів Поділля до засніжених Анд* : матеріали Всеукр. онлайн-сем., приуроч. 130-річчю з дня народження географа, геолога, археолога Полянського Юрія Івановича (27–28 травня 2022 р.). Тернопіль : Вектор, 2022. С. 151–156.

6. Запхляк І., Красняк О. Релокація: суть, типи та проблеми. *Вісник Хмельницького національного університету*. 2022. № 6. С. 257–263.

7. Кабачій Р. Війна і музеї України: виклики і перспективи. *LB.ua*. 2024. URL: https://lb.ua/culture/2024/12/20/650951_viyina_i_muzei_ukraini_vikliki_i.html (дата звернення: 20.09.2024).

8. Клімова І. О. Соціальні та культурні аспекти вимушеної еміграції українців. *Вісник Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. Історія*. 2023. Т. 34 (2). С. 63–71.

9. Ковалик О. А., Шардакова А. Д. Передумови та досвід релокації діяльності вітчизняних виробничих підприємств в умовах невизначеності. *ECONOMICS: time realities*. 2023. № 4 (68). С. 50–60.

10. Коржов О. Інкультурація та адаптація українців в Європі після повномасштабного російського вторгнення: основні тенденції та виклики. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. № 49. С. 418–424.

11. Культура релокована. Спостереження. URL: https://drive.google.com/file/d/1wurodNbHcaeMK2wgA4-62PmvDZ8_lAs/view (дата звернення: 07.10.2024).

12. Сокол М. Еміграція українців до ЄС у контексті світових геополітичних інтересів. *Вісник НЮУ імені Ярослава Мудрого. Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. 2024. Вип. 3(62). С. 248–263.

13. Porter M. E. Clusters and the new economics of competition. *Harvard Business Review*. 1998. №76(6). Рр. 77–90.

References

1. Bila, A. (2024). Peculiarities of the Activities of Cultural Ambassadors who Create a Positive Image of Ukraine in the World in the Conditions of the Russian-Ukrainian War. *International Relations of Ukraine: Scientific Searches and Findings*, 320–336 [in Ukrainian].
2. Halyna, O. (2023). Cultural Identity of Ukrainians in Conditions of Forced Emigration: Theoretical and Methodological Aspects. *Scientific Bulletin of Chernivtsi University. Series: Philology*, 745, 139–145 [in Ukrainian].

3. Holizdra, I., & Shchokan, I. (2023). Ukrainian Theatre Abroad: Performances and Projects that Create an Impression of Ukraine. Ukrainian Truth. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/01/02/252122/> [in Ukrainian].
4. Zhukova, N. (2023). Stolen History: In Donetsk Region, Half of 20 Museums in Government-Controlled Territory are Damaged or Destroyed, but some are Preserved. Free Radio. Retrieved from: <https://freeradio.com.ua/vkradena-istoriia-na-donechchyni-z-20-muzeiv-na-pidkontrolnii-uriaduterytorii-polovyna-poshkodzheni-abo-zruinovani-ale-deshcho-zberehly/> [in Ukrainian].
5. Zadvornyi, S. I. (2022). Cultural Relocation: Ukrainian Experience. Professor Yuriy Polyanskyi: From the Plakors of Podillia to the Snowy Andes: materials of the All-Ukrainian online-sem., dedicated to the 130th anniversary of the birth of the geographer, geologist, archaeologist Yuriy Ivanovych Polyanskyi (27–28 May 2022). Ternopil, 151–156 [in Ukrainian].
6. Zapukhliak, I., & Krasniak, O. (2022). Relocation: Essence, Types and Problems. Bulletin of Khmelnytskyi National University, 6, 257–263 [in Ukrainian].
7. Kabachii, R. (2024). War and Museums of Ukraine: Challenges and Prospects. (n.d.). LB.ua. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2024/12/20/650951_viyana_i_muzei_ukraini_vikliki_i.html [in Ukrainian].
8. Klimova, I. O. (2023). Social and Cultural Aspects of Forced Emigration of Ukrainians. Scientific Journal of Odesa I. I. Mechnikov National University. Series: History, 34 (2), 63–71 [in Ukrainian].
9. Kovalyk, O. A., & Shardakova, A. D. (2023). Prerequisites and Experience of Relocation of Domestic Production Enterprises in Conditions of Uncertainty. ECONOMICS: Time Realities, 4 (68), 50–60 [in Ukrainian].
10. Korzhov, O. (2024). Inculturation and Adaptation of Ukrainians in Europe after the Full-Scale Russian Invasion: Basic Trends and Challenges. Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths, 49, 418–424 [in Ukrainian].
11. Culture Relocated. Observations. (n.d.). Retrieved from: https://drive.google.com/file/d/1wurodNbHcaeMK2wgA4_62PmvDZ8_lAs/view [in Ukrainian].
12. Sokol, M. (2024). Emigration of Ukrainians to the EU in the Context of World Geopolitical Interests. Bulletin of the Yaroslav the Wise New Law University. Series: Philosophy, Philosophy of Law, Political Science, Sociology, 3 (62), 248–263 [in Ukrainian].
13. Porter, M. E. (1998). Clusters and the New Economics of Competition. Harvard Business Review, 76 (6), 77–90 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 19.11.2024*

УДК 378:316.7:338.48-6

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322815

Цитування:

Тадля О. М. Культурні і креативні індустрії в закладах вищої освіти України: сучасні тенденції та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 98–105.

*Тадля Олександр Миколайович,
директор Центру виховної
та культурно-дозвілєвої роботи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2576-8599>
tadlya@ukr.net*

Tadlia O. (2024). Cultural and Creative Industries in Higher Educational Institutions of Ukraine: Current Trends and Development Prospects. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 98–105 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРНІ І КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Мета статті – дослідити сучасні тенденції та перспективи розвитку культурних і креативних індустрій у закладах вищої освіти України, а також роль цих індустрій у формуванні нових підходів до навчання, розвитку інновацій та стимулюванні творчого потенціалу студентів. **Методологія дослідження** передбачає застосування діалектичного принципу пізнання, системного підходу, а також загальнонаукових та міждисциплінарних методів: аналітичного, порівняльного, семантичного, синтетичного, що дає змогу провести аналіз сучасного стану, окреслити ключові тенденції та визначити перспективи розвитку. **Наукова новизна** полягає в системному узагальненні розвитку культурних і креативних індустрій у закладах вищої освіти, а також в аналізі потенціалу цих індустрій для формування нових підходів до професійної підготовки студентів, включаючи інтеграцію творчих практик та інноваційних технологій в освітні програми. **Висновки.** Аналіз сучасних тенденцій і перспектив розвитку культурних і креативних індустрій у закладах вищої освіти України дозволив виявити кілька ключових аспектів: інтеграція культурних і креативних індустрій у навчальний процес є важливим елементом інноваційної освіти; активне використання креативних індустрій сприяє формуванню нових форм культурної та економічної діяльності на базі закладів вищої освіти; поєднання мистецтва, технологій і бізнесу в межах освітнього середовища забезпечує створення креативного потенціалу особистості та сприяє розвитку інноваційних підходів у суспільстві.

Ключові слова: культурні індустрії, креативні індустрії, вища освіта, інновації, творчий потенціал, перспективи розвитку, соціокультурне середовище.

Tadlia Oleksandr, Director of the Centre for Educational, Cultural and Leisure Work, National Academy of Culture and Arts Management

Cultural and Creative Industries in Higher Educational Institutions of Ukraine: Current Trends and Development Prospects

The purpose of the article is to investigate current trends and prospects for the development of cultural and creative industries in higher education institutions of Ukraine, as well as the role of these industries in the formation of new approaches to learning, the development of innovations and the stimulation of students' creative potential. **The research methodology** involves the application of the dialectical principle of cognition, a systemic approach, as well as general scientific and interdisciplinary methods: analytical, comparative, semantic, synthetic, which allows for an analysis of the current state, to outline key trends and determine development prospects. **The scientific novelty** lies in the systematic generalisation of the development of cultural and creative industries in higher education in Ukraine, as well as in the analysis of the potential of these industries for the formation of new approaches to the professional training of students, including the integration of creative practices and innovative technologies into educational programmes. **Conclusions.** Analysis of current trends and prospects for the development of cultural and creative industries in higher education institutions of Ukraine has revealed several key aspects: the integration of cultural and creative industries into the educational process is an important element of innovative education; the active use of creative industries contributes to the formation of new forms of cultural and economic activity on the basis of higher education institutions; the combination of art, technology and business within the educational environment ensures the creation of the creative potential of the individual and contributes to the development of innovative approaches in society.

Keywords: cultural industries, creative industries, higher education, innovation, creative potential, development prospects, socio-cultural environment.

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах глобалізації, інтеграція культурних і креативних індустрій (далі за текстом – ККІ) у систему вищої освіти є не лише необхідною, а й важливою умовою підготовки фахівців, здатних до інноваційної діяльності. Дослідження (K. Oakley, M. Banks, 2020) [17], демонструють успішні кейси інтеграції ККІ в освітні програми, що сприяють формуванню у студентів креативного мислення та професійних компетенцій (A. Sokol, A. Mempel-Sniezyk, 2022) [19]. Однак у контексті України проблема впровадження ККІ у діяльність закладів вищої освіти (далі за текстом – ЗВО) потребує більш детального вивчення. Незважаючи на значний потенціал українських ЗВО, адаптація ККІ до їхніх освітніх програм часто мають проблеми нормативного, організаційного та фінансового характеру (М. Проскуріна, 2018; Ю. Трач, 2018) [10], [11].

Науковий інтерес до цієї теми зумовлений необхідністю оновлення освітніх програм (Ж. Денисюк, 2023), зокрема в мистецькій освіті через інтеграцію інноваційних підходів і міждисциплінарності [3]. Наразі існує недостатньо досліджень, які комплексно оцінюють роль ККІ у вищій освіті України, а також їх вплив на освітні стратегії. Це зумовлено швидкими змінами у соціокультурному середовищі та постійним розвитком нових технологій, які активно втілюються в освітній процес. Тому важливо визначити сучасні тенденції розвитку ККІ в Україні, зрозуміти їх вплив на навчальні програми, а також розробити рекомендації щодо інтеграції креативності і інновацій у систему вищої освіти.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні креативні практики значною мірою змінюють традиційні уявлення про роль культури та бізнесу в економіці, а також ставлять нові вимоги до підготовки фахівців, здатних працювати в цих умовах. Зокрема, для менеджерів ККІ важливо адаптувати традиційні управлінські підходи до нових реалій, де культура, творчість та бізнес переплітаються на всіх рівнях – від освіти до професійної діяльності. Саме в таких умовах ЗВО мають унікальну можливість стати платформою для розвитку ККІ, що вимагає не лише теоретичних знань, але й практичних інструментів, здатних реалізовувати творчі ініціативи.

У роботі R. Comunian, D. Rickmers, A. Nanetti (2020) наголошується на трансформації традиційної креативної

економіки в креативно-соціальні економіки, що актуально для сучасних українських ЗВО [13]. Дослідження підкреслює роль інтеграції соціальних і культурних компонентів у навчальні програми, а також наголошується на важливій підтримці суспільних ініціатив.

T. Dent, L. England, R. Comunian (2024) аналізують досвід розвитку сталих культурних екосистем [14] і акцентують на впровадженні інноваційних моделей співпраці між ЗВО, місцевими громадами та культурними індустріями.

В українському науковому просторі питання розвитку ККІ в межах вищої освіти активно досліджуються в рамках соціально-економічних та культурологічних напрямків. Серед українських науковців слід виділити роботи: Л. Безуглої, І. Лазакович (2024), які досліджують роль ККІ в економіці України [1]; Ж. Денисюк (2023) креативність у мистецькій освіті як середовище реалізації професійного і творчого потенціалу особистості [3]; Н. Карасьова (2019) креативні індустрії як елемент стратегії постіндустріального розвитку [5]. Д. Зібіньова (2023) приділяє увагу практикам у сферах культури та освіти, що є важливим аспектом у підготовці фахівців для креативних індустрій [4].

Актуальними є також дослідження, І. Пархоменко (2017), що звертається до міжнародного досвіду, зокрема Європейського Союзу, Великобританії та Скандинавських країн, де успішно інтегровані ККІ в освітню сферу та економіку [8]. Зокрема, вивчення урядово-інституційних практик цих країн, які сприяють розвитку креативних індустрій, може бути корисним для адаптації подібних підходів в Україні.

Зі свого боку, І. Литовченко, В. Томах (2023), акцентують на ролі ККІ у відновленні соціально-економічного потенціалу країни в умовах сучасних викликів, що зумовлює важливість включення таких індустрій у систему вищої освіти [6]. Разом з тим важливими є дослідження формування механізмів взаємодії між ЗВО та представниками ККІ, що дозволить більш ефективно впроваджувати нові освітні програми, що враховують особливості креативної економіки.

Такі дослідження також підкреслюють необхідність інтеграції теоретичних та практичних аспектів у підготовці студентів (Х. Плецан, 2022), що має стати основою для ефективної професійної діяльності в ККІ [9]. Висвітлення ролі візуальних комунікативних практик (Ж. Денисюк, 2023) [2], економічних

механізмів розвитку індустрій (М. Проскуріна, 2018) [10], а також аналізу впливу креативних індустрій на розвиток міст (Ю. Трач, 2018) [11], надають цінні уявлення щодо розвитку культурних практик на місцевому рівні.

Незважаючи на значний науковий доробок у цій сфері, потребують подальшого вивчення ефективність впровадження ККІ у навчальний процес і їхній вплив на соціокультурний розвиток України. У цьому контексті особливо важливим є розробка ефективних управлінських технологій, які допоможуть ЗВО активно інтегрувати креативні практики у навчальний процес, покращуючи таким чином підготовку фахівців для майбутніх викликів сучасного ринку праці.

Мета статті – дослідити сучасні тенденції та перспективи розвитку культурних і креативних індустрій у закладах вищої освіти України, а також роль цих індустрій у формуванні нових підходів до навчання, розвитку інновацій та стимулюванні творчого потенціалу студентів.

Виклад основного матеріалу. У сучасних умовах глобальних змін технології ККІ займають важливе місце в соціально-економічному розвитку. Зростає попит на продукти і послуги, що поєднують творчість, інновації та технології, а ЗВО стають основними інститутами, які формують нове покоління фахівців для цієї галузі.

Основне визначення культурних і креативних індустрій надано Департаментом культури, медіа та спортивної творчості цільової групи у Великій Британії (DCMS) в Creative Industries Mapping Document (1998), де ККІ описуються як «галузі, які походять від індивідуальної творчості, навичок і таланту, що мають потужний потенціал для створення багатства та робочих місць через створення і експлуатацію інтелектуальної власності» [20]. Це визначення стало основою для розвитку нового напрямку досліджень, що підкреслює унікальний внесок ККІ в економічне зростання, організацію соціального та культурного розвитку.

Розглядати ККІ також з економічної точки зору вважає J. Howkins (2001) у своїй праці «Креативна економіка: як люди заробляють гроші на ідеях», де він відзначає, що ці індустрії забезпечують економічні блага або послуги, результатом яких є творчість, що має значну економічну цінність [15].

J. Metcalfe, J. Potts (2008) підкреслюють, що ККІ є важливою частиною сфери послуг, вони є прикладом економіки знань і мають інноваційний характер, що сприяє розвитку

нових бізнес-підходів і соціально-економічної взаємодії [16]. Згідно з визначенням Ж. Денисюк (2023), «основа креативності полягає у внутрішньому потенціалі особистості, її професійній самореалізації та здатності генерувати нові знання. Це особливо важливо у контексті мистецької освіти, яка, будучи інтегрованою в креативні індустрії, стає осередком генерації інноваційних ідей і практик» [3, 13].

Отже, розвиток креативних індустрій у ЗВО має стати важливим чинником у формуванні нових підходів до інтеграції мистецтва, технологій та бізнесу. Це сприятиме не лише підвищенню якості освіти, а й розвитку професійної самореалізації студентів та генерації нових знань, необхідних для подальшого розвитку індустрій.

ККІ в ЗВО стають важливою частиною освітнього процесу, що дозволяє підготувати фахівців, здатних адаптуватися до швидко змінюваного ринку праці та сприяти інноваційному розвитку в галузі культури та творчих індустрій.

У статті «Гостьова редакція: креативна економіка мертва – хай живуть креативно-соціальна економіка» R. Comunian, D. Rickmers, A. Nanetti (2020) підкреслюється значний перехід до креативно-соціальних економік, які активно інтегрують екологічні аспекти у свою діяльність [13]. Це відкриває нові можливості для ККІ, що активно працюють над вирішенням екологічних проблем, зокрема, через застосування сталих практик.

У своїй роботі «Індустрії культури та екологічна криза: вступ» K. Oakley, M. Banks (2020) також акцентують увагу на важливості цих змін і необхідності впровадження екологічних стандартів у ККІ [17]. Важливим аспектом цього розвитку є взаємозв'язок між культурними і креативними індустріями та цілями сталого розвитку, які тісно пов'язані із розвитком сталих міст і громад. На цьому зосереджують нашу увагу T. Dent, L. England, R. Comunian (2024), досліджуючи важливості партнерських відносин між ЗВО та торгово-промисловими палатами для формування стійких креативних екосистем у містах [14] виявляючи ключові спільні риси та відмінності в підходах до вивчення ролі вищої освіти, креативності й співпраці в контексті сталого розвитку.

Н. Séraphin, D. Chaney (2023) наголошують на ролі креативності, як інструмента досягнення цілей сталого розвитку, підкреслюючи важливість освітніх

ініціатив і залучення громадськості [18]. У дослідженні А. Sokol, A. Mempel-Sniezyk (2022) акцент зроблено на розробці освітніх програм, які сприяють розвитку творчого потенціалу та інноваційної спроможності студентів, що має суттєвий вплив на реалізацію принципів сталого розвитку [19]. Власне дослідження акцентують на значущості співпраці між ЗВО та різними секторами суспільства, зокрема кулінарними організаціями, креативними індустріями, бізнесом і місцевими громадами.

Таким чином, всі зазначені дослідження підтверджують критичну роль міждисциплінарної співпраці, освіти та креативності у досягненні сталого розвитку, хоча їхні акценти та дослідницькі контексти можуть відрізнятися. ЗВО відіграють важливу роль, яка виходить за межі традиційного навчання, підтримуючи кар'єри творчих фахівців і сприяючи сталому розвитку через інтеграцію різних сфер діяльності.

В Україні розвиток ККІ набуває значення в умовах інтеграції до європейського простору та в процесі післявоєнного відновлення (І. Литовченко, В. Томах, 2023) [6]. Одним із ключових аспектів повноцінного використання потенціалу цієї галузі є зміцнення зв'язку між освітою, наукою та практикою [6]. Відзначається важливість розвитку індустрій у контексті їхнього впливу на соціальний, економічний і культурний розвиток країни.

У контексті цифрових платформ для культурних індустрій, дослідження Ю. Трач (2024) аналізує їхні трансформаційні можливості, де цифрові технології стають ключовими для створення, зберігання та поширення культурних продуктів [12]. Особлива увага приділяється новим форматам комунікації (Ж. Денисюк, 2023), що реалізуються через онлайн-ресурси, соціальні мережі та мобільні додатки, які дозволяють охопити ширшу аудиторію та взаємодіяти з нею в реальному часі [2].

Дослідження О. Олійник (2009), М. Проскуріної (2018) вказують на важливість інтеграції між економікою, культурологією, соціологією, урбаністикою та інформатикою для ефективного розвитку культурних і креативних індустрій [7], [10]. Вони також підкреслюють важливість взаємодії науки, бізнесу та держави, що дозволяє забезпечити сталий розвиток цих індустрій.

Європейський досвід відіграє важливу роль у формуванні українських культурних індустрій, зокрема через запозичення політик Великобританії та ЄС. Однак, як зазначено в роботі І. Пархоменко (2017) важливо враховувати локальні культурні особливості та традиції при адаптації глобальних підходів [8]. Це дає можливість зберігати національну ідентичність, одночасно стимулюючи інновації та адаптацію до сучасних умов під час російсько-української війни на що, наголошують Л. Безугла, І. Лазакович (2024) [1].

Отже, культурні індустрії забезпечують збереження національної ідентичності та традицій, тоді як креативні індустрії сприяють розвитку інновацій. Цифрове середовище пропонує нові можливості для культурного виробництва та взаємодії з аудиторією, але для того, щоб зберегти конкурентоспроможність, необхідна адаптація до швидко змінюваного технологічного контексту. Використання європейських підходів до розвитку культурних індустрій є важливим, однак вони потребують коригування під локальні умови для забезпечення сталого розвитку України.

Освітні програми ЗВО в Україні демонструють значний прогрес у інтеграції гуманітарних дисциплін із підприємництвом і технологіями, що створює нові можливості для розвитку креативних індустрій. Локальна специфіка таких програм допомагає стимулювати розвиток регіональних культурних ініціатив та бізнесу, що важливо для сталого розвитку цих індустрій в країні (табл. 1).

Таблиця 1

Розвиток партнерств між ЗВО та представниками ККІ

Навчальний заклад	Основний напрям діяльності	Спільні проєкти	Ключові ініціативи
Український католицький університет (УКУ), Львів ucu.edu.ua	Фокус на підприємстві, технологіях та культурі	Реалізація проєктів із креативними агенціями та компаніями у сфері технологій, мистецтва і культури	Платформа «Креативний кампус» для співпраці студентів, викладачів і бізнесу

Києво-Могилянська академія (НаУКМА), Київ ukma.edu.ua	Інтеграція культури, медіа і комунікацій у навчальні програми	Розробка програм у партнерстві з Creative Europe Ukraine та House of Europe	Участь у грантових програмах ЄС для культурних та освітніх проєктів
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ knu.ua	Використання сучасних медіатехнологій у навчанні	Співпраця з FILM.UA та Довженко-Центром для розвитку кіно і медіа	Проведення воркшопів із цифрового маркетингу разом із креативними агенціями
Львівська національна академія мистецтв (ЛНАМ), Львів lnam.edu.ua	Орієнтація на мистецтво, культуру і дизайн	Реалізація культурних ініціатив спільно з ГОГОЛЬFest та Львівською міськрадою	Організація виставок і конкурсів для студентів, митців та бізнесу
КПІ імені Ігоря Сікорського, Київ kpi.ua	Лідер у впровадженні інновацій у технологіях і творчих індустріях	Спільні проєкти з IT-компаніями SoftServe і Genesis для реалізації цифрових ініціатив	Програма Sikorsky Challenge для підтримки стартапів у галузі AR/VR і геймдизайну
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків karazin.ua	Підтримка культурних ініціатив через локальні платформи	Організація творчих фестивалів та форумів	Співпраця з мистецькими студіями для створення культурних проєктів і виставок
Національний університет «Львівська політехніка», Львів lpnu.ua	Інтеграція стартапів і творчих індустрій у навчальний процес	Реалізація проєктів зі Startup Depot у галузі креативних індустрій	Проведення тематичних заходів для обговорення інновацій у дизайні та технологіях
Одеський національний політехнічний університет (ОНПУ), Одеса or.edu.ua	Підготовка студентів у сфері дизайну та цифрових продуктів через співпрацю з локальним бізнесом	Залучення бізнесу до спільної розробки навчальних програм	Організація стажувань у культурних і креативних компаніях для набуття практичного досвіду

Джерело: розробка автора на основі інтернет-ресурсів ЗВО

Загалом українські ЗВО активно розвивають міждисциплінарні програми, орієнтуючись на інтеграції технологій, бізнесу та гуманітарних наук, що дозволяє студентам успішно адаптуватися до умов ринку праці і забезпечує розвиток інновацій у креативних індустріях.

Ключові елементи успішних освітніх програм, що інтегрують мистецтво, технології та бізнес:

- залучення експертів з галузей дизайну, медіа, кінематографу, реклами та інших суміжних сфер. Лекції та майстер-класи дають студентам доступ до актуальної інформації, новітніх трендів та практичних порад безпосередньо від професіоналів.

- воркшопи, створені у співпраці з компаніями ККІ, дозволяють студентам опановувати сучасні технології, такі як 3D-друк, анімація, віртуальна реальність та

графічний дизайн. Це не лише збагачує навчальний процес, але й дає змогу студентам реалізовувати реальні проєкти.

- залучення професіоналів як менторів забезпечує студентів індивідуальними порадами та підтримкою під час розробки власних проєктів. Це сприяє розвитку творчого потенціалу, розробці інноваційних ідей та персональному професійному зростанню.

- участь студентів у реальних проєктах, розроблених спільно з компаніями, дає змогу набути досвіду взаємодії з реальними замовниками. Студенти працюють над брендингом, рекламними кампаніями, створенням цифрових платформ або організацією культурних заходів, що розвиває навички командної роботи та адаптацію до реальних умов.

- партнерство з компаніями культурних і креативних індустрій забезпечує студентам

можливість проходити стажування в професійному середовищі. Це поєднує теоретичну підготовку з практичною діяльністю, сприяючи формуванню компетентних фахівців, готових до викликів сучасного ринку.

Отже, налагодження партнерства між ЗВО та креативними індустріями є важливим кроком у розвитку інноваційного освітнього середовища. Спільні проекти, такі як організація виставок, форумів, стажувань і стартап-ініціатив, сприяють формуванню практичних навичок студентів, розширюють можливості для творчого розвитку та забезпечують інтеграцію освіти з реальними потребами ринку.

Активна участь ЗВО в Україні у розбудові партнерств із ККІ через спільні проекти, інноваційні ініціативи та інтеграцію сучасних технологій у навчальний процес є важливим елементом для розвитку креативної економіки країни:

1) онлайн-освіта та дистанційні курси стали важливими складовими сучасної освітньої системи. Платформи як Moodle, Google Classroom, Microsoft Teams надають студентам можливість навчатися в будь-якому місці та у зручний час. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, зокрема, створив власну платформу для онлайн-навчання, що забезпечує зручний доступ до матеріалів і можливість безперервної комунікації між студентами та викладачами;

2) інвестиції в обладнання для цифрових креативних лабораторій, таких як 3D-принтери, графічні планшети та професійне програмне забезпечення (Adobe Creative Suite або DaVinci Resolve), дозволяють студентам отримати навички роботи з інструментами, які використовуються в реальних індустріальних проєктах. Оновлення технічної інфраструктури в навчальних закладах, зокрема оснащення лекційних залів мультимедійними системами, інтерактивними дошками та швидкісним інтернетом, створює комфортні умови для навчання та підвищує ефективність освітнього процесу. Наприклад, Київський національний університет технологій та дизайну реалізує освітню програму «Технології 3D друку», яка дає студентам можливість працювати з інноваційними технологіями для розробки власних творчих проєктів;

3) креативні простори, такі як хаби та коворкінги, відіграють важливу роль у розвитку співпраці між студентами, викладачами та представниками бізнесу. В Україні вже функціонують такі простори,

наприклад, в Українському католицькому університеті, де студенти мають можливість працювати над інноваційними проєктами в команді з експертами. Крім того, розвиток стартап-інкубаторів та акселераторів, спрямованих на підтримку молодих підприємців, є важливим аспектом стимулювання інновацій. КПП імені Ігоря Сікорського активно реалізує програму Sikorsky Challenge, яка орієнтована на стартапи в галузях AR/VR та геймдизайну, що дає студентам можливість впроваджувати свої ідеї на практиці, а також створює умови для розвитку бізнесу.

Отже, інтеграція ККІ у ЗВО України є ключовим завданням для забезпечення сталого розвитку країни. Завдяки активній співпраці між ЗВО, бізнесом та державою, впровадженню сучасних технологій у навчальний процес і розвитку інноваційних програм можна сформувати конкурентоспроможних фахівців, які будуть здатні ефективно адаптуватися до глобальних тенденцій і сприяти розвитку креативної економіки в Україні.

Наукова новизна роботи полягає в системному узагальненні розвитку ККІ у ЗВО України та аналізі їх потенціалу для формування нових підходів до професійної підготовки студентів. Це включає інтеграцію творчих практик та інноваційних технологій в освітні програми, що дозволяє підготувати студентів до змінюваного ринку праці та забезпечує їх здатність до створення інноваційних рішень у культурній та креативній сферах.

Висновки свідчать про кілька ключових аспектів, що визначають перспективи розвитку культурних і креативних індустрій у закладах вищої освіти України:

1. Важливість інтеграції ККІ у навчальний процес, що стає важливим елементом інноваційної освіти. Це дозволяє не лише адаптувати студентів до нових технологій та бізнес-моделей, але й формувати у них креативне мислення, здатне відповідати вимогам сучасного ринку.

2. Активне використання креативних індустрій сприяє створенню нових форм культурної та економічної діяльності, що базуються на співпраці між ЗВО, бізнесом і державними структурами.

3. Поєднання мистецтва, технологій і бізнесу в освітньому середовищі дозволяє створювати креативний потенціал, який є важливим для розвитку інноваційних підходів у сфері культурних і креативних індустрій.

3. Розвиток міждисциплінарних програм та інтеграції сучасних технологій, що дозволяє студентам отримувати конкурентоспроможні навички, необхідні для успішної реалізації в умовах глобалізації та цифровізації.

Для подальшого розвитку культурних і креативних індустрій в Україні необхідно зміцнити співпрацю між науковцями, бізнесом, державними та місцевими структурами. Така співпраця дозволить не тільки ефективно вирішувати локальні завдання, але й адаптувати стратегії розвитку креативних індустрій до глобальних викликів.

Література

1. Безугла Л., Лазакович І. Креативні індустрії та креативна економіка: досвід України в умовах війни. *Економіка та суспільство*. 2024. Вип. 63. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-30I>.
2. Денисюк Ж. З. Візуальні комунікативні практики в контексті розвитку креативних індустрій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. Вип. 3. С. 10–14.
3. Денисюк Ж. З. Креативність у мистецькій освіті як середовище реалізації професійного і творчого потенціалу особистості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. Вип. 2. С. 9–15.
4. Зібінюва Д. В. Креативні практики у сферах культури та освіти. *Інтеграція науки і освіти: розвиток культурних і креативних індустрій*: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ: КНУТД, 2023. С. 201–203.
5. Карасьова Н. А. Креативні індустрії як елемент стратегії постіндустріального розвитку. *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти*. 2019. Вип. 3. С. 110–120.
6. Литовченко І., Томах В. Креативна економіка: можливості для відбудови України. *Вісник ХДУ. Економічні науки*. 2023. Вип. 48. С. 10–18. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2307-8030/2023-48-2>.
7. Олійник О. Феномен «культурні індустрії»: походження та соціокультурний зміст. *Культурологічна думка*. 2009. Вип. 1. С. 67–73.
8. Пархоменко І. І. Поняття «культурні» та «креативні індустрії» в західноєвропейському науковому дискурсі та урядово-інституційних практиках Великобританії та Європейського Союзу. *Українські культурологічні студії*. 2017. Вип. 1. С. 74–78.
9. Плещан Х. В. Роль освітніх хабів у процесі формування успішних культурних менеджерів креативних індустрій. *Інтеграція науки і освіти: розвиток культурних і креативних індустрій*: матеріали Всеукраїнської конференції. Київ: КНУТД, 2022. С. 53–55.
10. Проскуріна М. О. Організаційно-економічний механізм культурної індустрії

України: монографія. Київ: Національна академія управління, 2018.

11. Трач Ю. В. Креативні індустрії як міський феномен: можливості та перспективи. *Культура України*. 2018. Вип. 62. С. 116–123.
12. Трач Ю. В. Культурні та креативні індустрії в цифровому середовищі: можливості й перспективи. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2024. Вип. 7. С. 110–122.
13. Comunian R., Rickmers D., Nanetti A. Guest Editorial: The Creative Economy Is Dead – Long Live the Creative-Social Economies. *Social Enterprise Journal*. 2020. Vol. 16, no. 2. Pp. 101–119.
14. Dent T., England L., Comunian R. The Challenges of Developing Sustainable Cultural and Creative Ecosystems and the Role of Higher Education Institutions: Lessons from Dundee and Chatham, UK. *Industry & Higher Education*, forthcoming, 2024.
15. Howkins J. The Creative Economy: How People Make Money from Ideas: Monograph. London: Penguin, 2001, 263 p.
16. Metcalfe J. S., Potts J. Internationalization of Services Keys of the World Economy. *Cultural Science*, 2008.
17. Oakley K., Banks M. Cultural Industries and Environmental Crisis: An Introduction. *Cultural Industries and the Environmental Crisis*, edited by K. Oakley and M. Banks, Springer, Cham, 2020. Pp. 1–10.
18. Séraphin H., Chaney D. A Research Agenda for the Sustainability of the Tourism Industry: A Childish Perspective on Overtourism. *Journal of Cleaner Production*. 2023. Vol. 414. Pp. 1–10.
19. Sokol A., Mempel-Sniezyk A. Is Creative Capital a Function of Sustainable Development: Framework Development and Application. *Journal of Cleaner Production*. 2022. Vol. 337. Pp. 1–13.
20. UK Department for Culture, Media and Sport (DCMS). *Creative Industries Mapping Document*, 1998.

References

1. Bezuhla, L., & Lazakovich, I. (2024). Creative Industries and Creative Economy: Ukraine's Experience in wartime. *Economy and Society*, (63). DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-30I> [in Ukrainian].
2. Denysiuk, Z. Z. (2023). Visual Communication Practices in the Context of Creative Industries Development. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 10–14 [in Ukrainian].
3. Denysiuk, Z. Z. (2023). Creativity in Art Education as an Environment for Realising the Professional and Creative Potential of an Individual. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 9–15 [in Ukrainian].
4. Zibiniova, D. V. (2023). Creative Practices in the Fields of Culture and Education. *Integration of science and education: Development of cultural and creative industries: Proceedings of the II All-Ukrainian*

Scientific and Practical Conference, 201–203. Kyiv [in Ukrainian].

5. Karasiova, N. A. (2019). Creative Industries as an Element of the Post-Industrial Development Strategy. *International Relations: Theoretical and Practical Aspects*, (3), 110–120 [in Ukrainian].

6. Lytovchenko, I., & Tomakh, V. (2023). Creative Economy: Opportunities for Ukraine's Recovery. *KhSU Bulletin. Series: Economic Sciences*, 48, 10–18. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2307-8030/2023-48-2> [in Ukrainian].

7. Oliynyk, O. (2009). The Phenomenon of "Cultural Industries": Origin and Socio-Cultural Content. *Culturological Thought*, 1, 67–73 [in Ukrainian].

8. Parkhomenko, I. I. (2017). The Concepts of "Cultural" and "Creative Industries" in Western European Scientific Discourse and Institutional Practices of the UK and the European Union. *Ukrainian Culturological Studies*, 1, 74–78 [in Ukrainian].

9. Pletsan, H. V. (2022). The Role of Educational Hubs in Shaping Successful Cultural Managers in Creative Industries. *Integration of science and education: Development of cultural and creative industries: Proceedings of the All-Ukrainian Conference*, 53–55. Kyiv [in Ukrainian].

10. Proskurina, M. O. (2018). The Organisational and Economic Mechanism of Cultural Industry in Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

11. Trach, Yu. V. (2018). Creative Industries as an Urban Phenomenon: Opportunities and Prospects. *Culture of Ukraine*, 62, 116–123 [in Ukrainian].

12. Trach, Yu. (2024). Cultural and Creative Industries in Digital Environment: Opportunities and Prospects. *Digital Platform: Information Technologies in the Socio-Cultural Sphere*, 7, 110–122 [in Ukrainian].

13. Comunian, R., Rickmers, D., & Nanetti, A. (2020). Guest Editorial: The Creative Economy is Dead –

Long Live the Creative-Social Economies. *Social Enterprise Journal*, 16(2), 101–119 [in English].

14. Dent, T., England, L., & Comunian, R. (2024). The Challenges of Developing Sustainable Cultural and Creative Ecosystems and the Role of Higher Education Institutions: Lessons from Dundee and Chatham, UK. *Industry & Higher Education* [in English].

15. Howkins, J. (2001). *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. London [in English].

16. Metcalfe, J. S., & Potts, J. (2008). Internationalization of Services Keys of the World Economy. *Cultural Science* [in English].

17. Oakley, K., & Banks, M. (2020). Cultural Industries and Environmental Crisis: An Introduction. In K. Oakley & M. Banks (Eds.), *Cultural Industries and the Environmental Crisis*, 1–10. Springer, Cham [in English].

18. Séraphin, H., & Chaney, D. (2023). A Research Agenda for the Sustainability of the Tourism Industry: A Childish Perspective on Overtourism. *Journal of Cleaner Production*, 414, 1–10 [in English].

19. Sokol, A., & Mempel-Sniezyk, A. (2022). Is Creative Capital a Function of Sustainable Development: Framework Development and Application. *Journal of Cleaner Production*, 337, 1–13 [in English].

20. UK Department for Culture, Media and Sport (DCMS). (1998). *Creative Industries Mapping Document* [in English].

*Стаття надійшла до редакції 04.10.2024
Отримано після доопрацювання 08.11.2024
Прийнято до друку 15.11.2024*

УДК 792.7.78.05

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322816

Цитування:

Ковтун К. А. Український шоу-бізнес у час російсько-української війни: форми презентації артистичної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 106–110.

Ковтун Катерина Андріївна,
аспірантка Інституту проблем
сучасного мистецтва

Національної академії мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0003-1064-7660>
ka.krasnikova@gmail.com

Kovtun K. (2024). Ukrainian Show Business during the Russian-Ukrainian War: Forms of Presentation of Artistic Activity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 106–110 [in Ukrainian].

УКРАЇНСЬКИЙ ШОУ-БІЗНЕС У ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ: ФОРМИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ АРТИСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Мета роботи – дослідити форми презентації артистичної діяльності в українському шоу-бізнесі під час російсько-української війни; висвітлити способи, якими митці адаптувалися до нових викликів і виявляли свою підтримку Україні. **Методологія роботи.** У дослідженні використано комплексний підхід, який поєднує якісний аналіз емпіричних даних (публічні виступи, інтерв'ю, заяви артистів) та кейс-стаді конкретних форм артистичної діяльності під час війни. Також застосовано методи контент-аналізу для виявлення основних тенденцій і тем у шоу-бізнесі. **Наукова новизна.** Стаття є однією з перших спроб комплексно дослідити трансформацію українського шоу-бізнесу в умовах воєнного часу. У ній висвітлено нові форми артистичної діяльності, що виникли як відповідь на виклики війни, виявлено їх роль у підтримці українського духу та міжнародної солідарності з Україною. **Висновки.** Дослідження демонструє, що український шоу-бізнес зазнав значних змін під час війни, пристосовуючись до нових реалій. Артисти активно долучалися до волонтерської діяльності, благодійних концертів, підтримки Збройних сил України та інформаційної протидії російській пропаганді. Шоу-бізнес став важливим інструментом культурного опору та збереження національної ідентичності в умовах війни. Артисти використовують свою популярність та вплив для поширення достовірної інформації про ситуацію в Україні та залучення міжнародної підтримки. Нові форми артистичної діяльності в онлайн-просторі дали змогу митцям продовжувати свою творчу діяльність навіть в умовах воєнного стану. Українські артисти своєю творчістю зміцнюють моральний дух нації та підтримують військових на передовій. Отже, український шоу-бізнес став потужним голосом України на світовій арені, закликаючи до солідарності та підтримки в боротьбі проти російської агресії.

Ключові слова: український шоу-бізнес, російсько-українська війна, форми репрезентації артистичної діяльності, національна ідентичність, культурний опір.

Kovtun Kateryna, Postgraduate Student, Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine
Ukrainian Show Business during the Russian-Ukrainian War: Forms of Presentation of Artistic Activity

The purpose of the research is to investigate and analyse the forms of presentation of artistic activity in Ukrainian show business during the Russian-Ukrainian war, highlighting the ways in which artists have adapted to new challenges and showed their support for Ukraine. **The research methodology.** The research uses a comprehensive approach that combines qualitative analysis of empirical data (public performances, interviews, statements of artists) and case studies of specific forms of artistic activity during the war. Content analysis methods were also used to identify the main trends and themes in show business. **Scientific novelty.** The work is one of the first attempts to comprehensively investigate the transformation of Ukrainian show business in wartime conditions. It highlights new forms of artistic activity that arose as a response to the challenges of the war, and examines their role in maintaining the Ukrainian spirit and international solidarity with Ukraine. **Conclusions.** The study demonstrates that Ukrainian show business has undergone significant changes during the war, adapting to new realities. The artists were actively involved in volunteer activities, charity concerts, support of the Armed Forces of Ukraine, and informational opposition to Russian propaganda. Show business has become an important tool of cultural resistance and preservation of national identity in wartime conditions. In addition, the work analyses how artists have used their popularity and influence to spread reliable information about the situation in Ukraine and attract international support. Special attention is paid to new forms of artistic activity in the online space, which allows artists to continue their creative activity even under martial law. The study also highlights the role of Ukrainian artists in strengthening the nation's morale and supporting the military on the frontlines. The work demonstrates how Ukrainian show business has become a powerful voice of Ukraine on the world stage, calling for solidarity and support in the fight against Russian aggression.

Keywords: Ukrainian show business, Russian-Ukrainian war, forms of artistic representation, national identity, cultural resistance.

Актуальність теми дослідження. Російсько-українська війна, що розпочалася у 2014 році та набула повномасштабного характеру з 24 лютого 2022 року, суттєво вплинула на всі сфери життя українського суспільства, зокрема й на культурну галузь. Український шоу-бізнес як невід'ємна частина культурного простору держави також зазнав значних трансформацій, адаптуючись до нових реалій воєнного часу. Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю аналізу тих змін, що відбулися у сфері шоу-бізнесу України під впливом воєнних дій, та вивчення нових форм артистичної діяльності, які виникли як відповідь на виклики часу. Більш глибоке вивчення цього питання має важливе значення для розуміння ролі культури у формуванні національної ідентичності та підтримці морального духу суспільства в кризовий період.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичною основою дослідження стали статті українських журналістів та колумністів, роботи експертів у галузі культурології, соціології культури та мистецтвознавства. Зокрема, проаналізовано роботи Г. Терешук, М. Мельникова, Т. Міроненко, І. Бойка, А. Шиканової, Т. Кременя, О. Вітвіцького та Д. Панімаша, які досліджують культурні процеси в Україні в умовах соціальних змін. Емпіричну базу дослідження складають матеріали ЗМІ, соціальних мереж, офіційних сайтів артистів, а також публікації та пости щодо культурного споживання в Україні під час війни.

Мета дослідження – дослідити форми презентації артистичної діяльності українських митців у контексті російсько-української війни; висвітлити способи, якими митці адаптувалися до нових викликів і виявляли свою підтримку Україні.

Виклад основного матеріалу. Російсько-українська війна стала каталізатором глибоких змін у структурі та функціонуванні українського шоу-бізнесу. Ці трансформації можна розглядати в кількох ключових аспектах. Перший аспект – зміна пріоритетів і змісту творчості. З початком повномасштабного вторгнення більшість українських артистів переорієнтували свою творчість на воєнну тематику та патріотичні мотиви. Ця тенденція проявилася у створенні нових пісень, присвячених захисникам України, волонтерам, переселенцям та іншим аспектам воєнного життя. Наприклад, гурт «Антитіла» випустив пісню Fortecia, присвячену захисникам Маріуполя, а Святослав Вакарчук створив цілий альбом «Оберіг», натхненний подвигами українських воїнів. Більше того, митці, представники шоу-

бізнесу, стали провідниками культурної дипломатії. На думку продюсера Дениса Путінцева, саме чітка позиція зірок української сцени, відсутність страху називати речі своїми іменами стала запорукою якісних змін у сфері культури [1].

Другий аспект – переформатування концертної діяльності. Традиційні концертні майданчики часто стали недоступними через безпекові обмеження. Це призвело до появи нових форматів виступів, серед яких: онлайн-концерти та стрими, які дають змогу артистам взаємодіяти з аудиторією дистанційно; виступи в метро та бомбосховищах, що стали символом стійкості українського духу; концерти для військових на передовій для підтримки бойового духу захисників.

Багато українських зірок змінили звичний стиль життя на військовий, пішовши в лави Збройних сил України. Серед них: лідер групи «Антитіла» Тарас Тополя (він служив парамедиком у складі 130 батальйону територіальної оборони Кісва), екслідер групи «Тартак» Сашко Положинський (опинився на «нулі» та в напівоточенні, перебуваючи в складі ЗСУ), учасник гурту «Танок на Майдані Конго» («ТНМК») Олег «Фагот» Михайлюта (у перші дні повномасштабного вторгнення вступив до територіальної оборони міста Києва), репер Олександр Ярмач (на початку війни добровольцем пішов у територіальний центр комплектації, а згодом підписав контракт із ЗСУ), актор та кінорежисер Ахтем Сеїтаблаєв (перебував у складі 206 батальйону територіальної оборони міста Києва як пресофіцер), танцюрист і хореограф Дмитро Дікусар (служить у ЗСУ з перших днів вторгнення), режисер та колишній політичний в'язень Олег Сенцов (одразу ж вступив до територіальної оборони, згодом воював у складі військ спеціального призначення, отримав важке поранення), лідер гурту «Бумбокс» Андрій Хливинок (служить у складі окремого підрозділу київського управління патрульної поліції), співак Макс Барських (служив у лавах ЗСУ), музикант та колишній ведучий шоу «Орел і Решка» Коля Серга (проходить службу в Одесі) та ін. [4].

Концерти для підтримки бійців артисти проводять у різних форматах. На передовій виступають мобільні групи «Браво» – невеликі команди музикантів на позашляховиках. Інші концерти відбуваються в тилу: у театрах, концертних залах, на стадіонах, у військових частинах та на полігонах. У цих виступах беруть участь артисти «Кварталу» та інші музиканти. Ініціатива почалася у Львові та Києві, зазначає журналістка Тома Міроненко для видання Forbes. Координацію здійснює відділ культурологічної роботи Центру

морально-психологічного забезпечення ЗСУ. Безпека в таких заходах – головний пріоритет. Артисти часто не знають точного місця виступу, їх супроводжують військові. Фото дозволено публікувати лише через кілька днів. Виступи можуть перерватися в будь-який момент через бойову ситуацію. Але артисти з розумінням ставляться до цих вимог [5].

Третій аспект – зміна економічної моделі. Війна суттєво вплинула на фінансові аспекти шоу-бізнесу. Багато артистів відмовилися від комерційної діяльності на користь благодійності та волонтерства. Наприклад, Сергій Бабкін організував серію благодійних концертів «Збережи життя», кошти з яких були спрямовані на допомогу постраждалим від війни. Продюсер Михайло Ясинський також підкреслює, що війна змінила комерційну модель шоу-бізнесу і наразі на часі гібридні моделі українських лейблів [6].

Війна також вплинула і на репрезентацію зірок у контексті вимог, які часто ставали символічним вираженням їх статусності. Так, редактор розділу «Життя» медіа «Новини PRO» Олег Вітвіцький підкреслює, що вимоги зірок до організації заходів, як і кількість зіркових забаганок, суттєво зменшилися під час війни [2].

Четвертий аспект – інтернаціоналізація діяльності. Вимушена еміграція частини артистів та необхідність привернути увагу світової спільноти до подій в Україні призвели до активізації міжнародної діяльності українських виконавців. Яскравим прикладом є участь Kalush Orchestra у Євробаченні-2022, де гурт не лише переміг, але й використав цю платформу для заклику допомогти Україні. Те саме зробили й Jerry Heil та Alyona Alyona, які здобули третє місце на Євробаченні-2024, заспівавши наповнену символами пісню. До інших зірок, які доєднуються до цієї специфічної форми культурної дипломатії, належать Святослав Вакарчук, Андрій Хливиюк, Тарас Тополя, Олександр Положинський, Іван Ленюк, Олег Михайлюта, Yarmak, Микола Серга, Макс Барських, Олег Сенцов, Дмитро Дікусар, Ахтем Сеїтаблаєв, Олексій Тритенко, Володимир Остапчук, Михайло Ілленко, Даніель Салем, Олексій Суханов, Микита Добринін, Олександр Пікалов та ін. [8].

Тож в умовах війни українські артисти адаптували наявні та розробили нові форми презентації своєї творчості. Розглянемо їх по черзі. Перша така форма – це цифрові платформи та соціальні мережі. Останні стали ключовим інструментом комунікації артистів з аудиторією. Instagram, Facebook, TikTok використовують для прямих трансляцій виступів та спілкування з фанатами, поширення інформації про волонтерські ініціативи та збір

коштів, створення та поширення патріотичного контенту тощо.

Наступна форма – благодійні концерти та акції. Організація благодійних заходів стала однією з основних форм діяльності артистів. Ці події мають подвійну мету: підтримати моральний дух населення та зібрати кошти на потреби армії чи гуманітарну допомогу. Прикладом може слугувати телемарафон «Єдині новини», у якому регулярно беруть участь українські зірки.

Третя форма – міжнародні виступи та колаборації. Українські артисти активно використовують міжнародні майданчики для привернення уваги до ситуації в Україні. Це включає виступи на міжнародних фестивалях та конкурсах, спільні проекти із зарубіжними виконавцями, участь у міжнародних благодійних акціях. Професорка антропології Університету Вашингтона Лада Біланюк вважає, що істоту роль у таких заходах відіграє українська мова, яку просувають артисти. На її думку, громадяни розглядають перехід на українську мову як ефективний спосіб продемонструвати свою солідарність з Україною. Внаслідок російської агресії чимало людей взялися за вивчення рідної мови, а білінгви стали частіше спілкуватися саме українською. Усвідомлюючи історичні обставини поширення російської мови в Україні, багато хто розпочав цей процес ще з подій 2014 року [7]. Такої самої думки дотримується і директор Інституту української мови НАНУ Павло Гриценко [3].

Ще одною формою репрезентації, яка набула неабиякої актуальності та популярності, є мультимедійні проекти. Розвиток технологій дозволяє створювати комплексні мультимедійні проекти, які поєднують музику, відео, інтерактивні елементи. Наприклад, проект про звуки Чорнобаївки Сергія Жадана та гурту «Жадан і Собаки» являє собою аудіовізуальну роботу, що поєднує поезію, музику та документальні кадри.

Нарешті, остання форма репрезентації – вуличне мистецтво та перформанси. В умовах обмежень на масові заходи, вуличні виступи та перформанси стали важливою формою взаємодії з аудиторією. Це дозволяє артистам підтримувати безпосередній контакт з публікою і при цьому дотримуватись безпекових вимог [1].

Розглянемо детальніше діяльність кількох відомих українських артистів у період війни. Один з них – Святослав Вакарчук. Лідер гурту «Океан Ельзи» активно провадить волонтерську діяльність та використовує свою популярність для підтримки України. Він регулярно виступає для військових на передовій, записує нові патріотичні пісні

(«Лютий», «Обійми»), організовує благодійні концерти в Україні та за кордоном, а також бере участь у дипломатичних місіях та зустрічах зі світовими лідерами для підтримки України.

Активну культурну дипломатію здійснює і Джамала. Переможниця Євробачення-2016 використовує свій міжнародний статус для привернення уваги до війни в Україні: це й виступи на міжнародних благодійних концертах, й участь у медійних проєктах, спрямованих на інформування світової спільноти про ситуацію в Україні, і запис нових пісень, присвячених війні («Ми не зламались»).

Від них не відстає і гурт «Антитіла». Учасники гурту поєднують творчу діяльність зі службою в Збройних силах України: вони, зокрема, створюють нові пісні на воєнну тематику, організовують онлайн-концерти та благодійні акції, а також беруть участь у міжнародних проєктах (наприклад виступ на благодійному концерті Ed Sheeran).

Також активно позиціонує себе саме в контексті репрезентації війни через культуру та мистецтво MONATIK. Артист змінив формат своєї діяльності, зосередившись на підтримці української армії та цивільного населення: він зосередився на організації благодійних онлайн-концертів, створенні нового контенту, спрямованого на підтримку морального духу українців, а також на участі в міжнародних проєктах для збору коштів на потреби України [4].

Ці приклади демонструють, як українські артисти адаптували свою діяльність до умов війни, поєднуючи творчість з активною громадянською позицією та волонтерством.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі трансформацій українського шоу-бізнесу в контексті російсько-української війни та систематизації нових форм презентації артистичної діяльності, що виникли як відповідь на виклики воєнного часу.

Висновки. Підсумовуючи, можемо стверджувати, що російсько-українська війна стала потужним каталізатором трансформації українського шоу-бізнесу. Ці зміни охопили всі аспекти галузі – від змісту творчості до економічної моделі функціонування. Нові форми презентації артистичної діяльності, що виникли як відповідь на виклики воєнного часу, демонструють високу адаптивність та креативність українських митців.

Водночас, ці трансформації висвітлюють потенціал культурної сфери як важливого інструменту національної стійкості та м'якої сили держави в умовах зовнішньої агресії. Досвід українського шоу-бізнесу в період війни може стати цінним предметом подальших досліджень, зокрема в контексті вивчення ролі культури у формуванні національної

ідентичності та забезпеченні національної безпеки в кризових умовах.

Перспективи подальших досліджень у цій сфері включають аналіз довгострокового впливу воєнного періоду на розвиток українського шоу-бізнесу, вивчення трансформації аудиторії та її запитів, а також дослідження потенціалу культурної дипломатії в постконфліктний період.

Проведене дослідження дозволяє зробити низку важливих висновків щодо трансформації українського шоу-бізнесу та форм презентації артистичної діяльності в умовах російсько-української війни. Перше – це переорієнтація змісту творчості. Війна стала каталізатором значних змін у тематиці та спрямованості творчості українських артистів. Спостерігається тенденція до створення контенту з яскраво вираженим патріотичним та соціальним підтекстом. Це свідчить про глибоке усвідомлення митцями своєї ролі у формуванні суспільної свідомості та підтримці морального духу нації в кризовий період.

Друге – диверсифікація форм презентації. Умови війни спонукали артистів до пошуку нових та адаптації наявних форм презентації своєї творчості. Особливо помітним стало зростання ролі цифрових платформ та соціальних мереж, які забезпечили безперервний зв'язок з аудиторією в умовах фізичних обмежень. Онлайн-концерти, стрими, мультимедійні проєкти стали невід'ємною частиною сучасного українського шоу-бізнесу.

Третє – посилення соціальної відповідальності. Більшість українських артистів продемонстрували високий рівень громадянської свідомості, активно долучившись до волонтерської діяльності та благодійності. Це зумовило переосмислення ролі митця в суспільстві – від суто розважальної функції до активного учасника соціальних процесів та агента змін.

Четвертий момент – інтернаціоналізація діяльності. Війна стимулювала вихід українських артистів на міжнародну арену. Це проявилось не лише в збільшенні кількості виступів за кордоном, але й в активному використанні глобальних майданчиків для привернення уваги світової спільноти до подій в Україні. Така діяльність сприяє формуванню позитивного іміджу України у світі та мобілізації міжнародної підтримки.

Наступний аспект – економічна трансформація. Війна суттєво вплинула на економічну модель функціонування шоу-бізнесу. Відбувається відхід від суто комерційної спрямованості на користь соціально орієнтованих проєктів та благодійності. Це потребує пошуку нових

джерел фінансування та переосмислення стратегій монетизації творчості.

Крім того, нові форми репрезентації артистичної діяльності в часи війни спрямовані на розвиток нових компетенцій, посилення ролі в національній безпеці, збереженні культурної ідентичності, інноваціях у форматах взаємодії з аудиторією, а також у психологічній підтримці суспільства.

Література

1. Бойко І. Український шоу-біз після війни вийде на світовий рівень – продюсер Денис Путінцев. *УНІАН*. 28.03.2022. URL: <https://www.unian.ua/lite/stars/ukrajinskiy-shou-biz-pislya-viyni-viyde-na-svitoviy-rivень-prodyuser-denis-putincev-11762917.html> (дата звернення: жовтень 2024).

2. Вітвіцький О. Райдери українських зірок під час війни: від скромних до найвибагливіших запитів. *Новини PRO*. 11.06.2024. URL: <https://novyny.pro/news/zirki/rayderi-ukrajinskih-zirok-pid-chas-viyni-vid-skromnih-do-nayvibaglivishih-zapitiv-4859.html> (дата звернення: жовтень 2024).

3. Кремін Т. Українська мова стала зброєю опору Росії. *LB.ua*. 20.05.2022. URL: https://lb.ua/blog/taras_kremin/517476_ukrainska_mova_stala_zbroieyu_oporu.html (дата звернення: жовтень 2024).

4. Мельников М. Зірки в окопах. Ці артисти проміняли шоу-бізнес на службу в ЗСУ. *РБК-Україна*. 24.08.2022. URL: <https://www.rbc.ua/ukr/styler/zvezdy-okopah-artisty-promenyali-shou-biznes-1661183508.html> (дата звернення: жовтень 2024).

5. Міроненко Т. Шоу-бізнес на війні. Гумористи, артисти та івент-менеджери влаштовують концерти для військових. Як жарти і музика допомагають на фронті. *Forbes*. 16.05.2022. URL: <https://forbes.ua/inside/shou-biznes-na-viyni-gumoristi-artisti-ta-ivent-menedzheri-vlashtovuyut-kontserti-dlya-viyskovikh-yak-zharti-i-muzika-dopomagayut-na-fronti-16052022-5994> (дата звернення: жовтень 2024).

6. Панімаш Д. Продюсер Михайло Ясинський: про виживання лейблів та моделі бізнесу під час війни. *Слух*. 06.06.2024. URL: <https://slukh.media/texts/interview-yasynskiy/> (дата звернення: жовтень 2024).

7. Терещук Г. «Українська мова злить Росію. Кремль знає, що мова є ідеологічним інструментом» – мовознавець Павло Гриценко. *Radio Свобода*. 05.11.2022. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/mova-viyna-zaborona-vbyvstvo/32115335.html> (дата звернення: жовтень 2024).

8. Шиканова А. Зірки шоу-бізнесу, які захищають Україну зі зброєю в руках. *РБК-Україна*. 14.04.2022. URL: <https://www.rbc.ua/ukr/styler/zvezdy-shou-biznesa-kotorye-zashchishchayut-1649928022.html>

[tyler/zvezdy-shou-biznesa-kotorye-zashchishchayut-1649928022.html](https://www.rbc.ua/ukr/styler/zvezdy-shou-biznesa-kotorye-zashchishchayut-1649928022.html) (дата звернення: жовтень 2024).

References

1. Boiko, I. (2022). Ukrainian Show Business will Reach the World Level after the War – Producer Denys Putintsev. *UNIAN*. Retrieved from: <https://www.unian.ua/lite/stars/ukrajinskiy-shou-biz-pislya-viyni-viyde-na-svitoviy-riven-prodyuser-denis-putincev-11762917.html> [in Ukrainian].

2. Vitvitskyi, O. (2024). Riders of Ukrainian Stars during the War: From Modest to the most Demanding Requests. *News PRO*. Retrieved from: <https://novyny.pro/news/zirki/rayderi-ukrajinskih-zirok-pid-chas-viyni-vid-skromnih-do-nayvibaglivishih-zapitiv-4859.html> [in Ukrainian].

3. Kremin, T. (2022). The Ukrainian Language Becomes Weapon of Resistance to Russia. *LB.ua*. Retrieved from: https://lb.ua/blog/taras_kremin/517476_ukrainska_mova_stala_zbroieyu_oporu.html [in Ukrainian].

4. Melnykov, M. (2022). Stars in Trenches. These Artists Changed Show Business for Service in the Armed Forces. *RBC-Ukraine*. Retrieved from: <https://www.rbc.ua/ukr/styler/zvezdy-okopah-artisty-promenyali-shou-biznes-1661183508.html> [in Ukrainian].

5. Mironenko, T. (2022). Show Business at War. Comedians, Artists and Event Managers Organise Concerts for the Military. How Jokes and Music Help at the Frontline. *Forbes*. Retrieved from: <https://forbes.ua/inside/shou-biznes-na-viyni-gumoristi-artisti-ta-ivent-menedzheri-vlashtovuyut-kontserti-dlya-viyskovikh-yak-zharti-i-muzika-dopomagayut-na-fronti-16052022-5994> [in Ukrainian].

6. Panimash, D. (2024). Producer Mykhailo Yasynskiy: On Survival of Labels and Business Models during the War. *Slukh*. Retrieved from: <https://slukh.media/texts/interview-yasynskiy/> [in Ukrainian].

7. Tereshchuk, H. (2022). The Ukrainian Language Makes Russia Angry. The Kremlin Knows that Language is an Ideological Tool, – Linguist Pavlo Hrytsenko. *Radio Svoboda*. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/mova-viyna-zaborona-vbyvstvo/32115335.html> [in Ukrainian].

8. Shykanova, A. (2022). Show Business Stars who Defend Ukraine with Weapons in their Hands. *RBC-Ukraine*. Retrieved from: <https://www.rbc.ua/ukr/styler/zvezdy-shou-biznesa-kotorye-zashchishchayut-1649928022.html> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 22.11.2024

УДК 008:7.021.2

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322817

Цитування:

Комар В. О. Тенденції розвитку культурно-креативних індустрій в Україні першої чверті ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 4. С. 111–117.

Комар Володимир Олександрович,
старший викладач кафедри
музичного продакшну та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2491-3555>
mr.saintspirit4@gmail.com

Komar V. (2024). Development Trends of Cultural and Creative Industries in Ukraine in the First Quarter of the 21st Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 111–117 [in Ukrainian].

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ В УКРАЇНІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета статті – розгляд основних тенденцій розвитку культурно-креативних індустрій, впливу культурних, соціальних та економічних змін на формування та трансформацію мистецьких проєктів, національних брендів та культурних ініціатив в Україні першої чверті ХХІ століття. **Методологія дослідження** ґрунтується на загальнонаукових принципах систематизації та узагальнення, які дали змогу визначити й науково обґрунтувати ключові тенденції розвитку культурно-креативних індустрій в Україні. Використання системного підходу забезпечило аналіз культурно-креативних індустрій як складної динамічної системи, що взаємодіє із соціально-культурними та економічними процесами. Застосування порівняльного методу дозволило проаналізувати досвід розвитку культурно-креативних індустрій у європейських країнах і визначити їхню специфіку в Україні. Аналітичний метод сприяв виявленню концептуальних засад і характеристик культурно-креативних індустрій як інструмента культурної трансформації. Історичний підхід забезпечив розуміння еволюції культурно-креативних індустрій у контексті глобальних тенденцій і трансформацій українського культурного простору. Завдяки дескриптивному методу здійснено опис сучасного стану розвитку культурно-креативних індустрій, їх впливу на мистецьке середовище України, а також на міжнародний культурний бренд країни. **Наукова новизна** статті полягає в здійсненні культурологічного аналізу основних тенденцій розвитку культурно-креативних індустрій в Україні першої чверті ХХІ століття, зокрема, через вивчення їхньої взаємодії з європейськими та світовими практиками. У роботі вперше розглянуто концептуальні підходи до формування культурного бренду України на основі мистецьких проєктів у контексті глобалізаційних викликів та сучасних культурних трансформацій. **Висновки.** Розвиток культурно-креативних індустрій в Україні першої чверті ХХІ століття відбувається в умовах динамічних змін соціокультурного середовища, зумовлених глобалізацією, цифровізацією та активізацією мистецьких ініціатив в напрямі інтеграції національного культурно-мистецького простору у світову систему взаємодії. Аналіз міжнародного досвіду засвідчує, що культурно-креативні індустрії відіграють ключову роль у формуванні національного культурного бренду та підвищенні міжнародної конкурентоспроможності України. Встановлено, що мистецькі проєкти є ефективним інструментом розвитку культурно-креативних індустрій, який сприяє творчому самовираженню, створенню нових можливостей для митців і зміцненню культурних зв'язків на національному й міжнародному рівнях. Інтеграція світових практик та адаптація до українських реалій відкриває перспективи для подальшого розвитку культурно-креативних індустрій як одного з важливих елементів культурної трансформації країни.

Ключові слова: культурно-креативні індустрії, мистецькі проєкти, культурна трансформація, національний культурний бренд, глобалізація, творчі індустрії, культурна політика.

Komar Volodymyr, Senior Lecturer, Department of Music Production and Sound Engineering, National Institute of Performing Arts, National Academy of Culture and Arts Management

Development Trends of Cultural and Creative Industries in Ukraine in the First Quarter of the 21st Century

The purpose of this article is to analyse the main trends in the development of cultural and creative industries in Ukraine in the first quarter of the 21st century. It examines the influence of cultural, social, and economic changes on the formation and transformation of cultural and creative industries, including artistic projects, national brands, and cultural initiatives. **The research methodology** is based on general scientific principles of systematisation and generalisation, which enabled the author to identify and scientific prove the key trends of the development of cultural and creative industries in Ukraine. The implementation of the systematic approach provided an analysis of cultural and creative

industries as a complex and dynamic system that interacts with socio-cultural and economic processes. The comparative method allowed for the analyse of the development of cultural and creative industries in European countries and the identify their specificity in Ukraine. The analytical method facilitated the identification of conceptual foundations and characteristics of cultural and creative industries as a tool for cultural transformation. The historical approach ensured an understanding of the evolution of cultural and creative industries in the context of global trends and transformations of the Ukrainian cultural space. Using the descriptive method, the current state of the development of cultural and creative industries, their impact on Ukraine's artistic environment, and the international cultural brand of the country were analysed. **The scientific novelty** of the article lies in conducting a cultural analysis of the main trends in the development of cultural and creative industries in Ukraine in the first quarter of the 21st century, particularly through studying their interaction with European and global practices. For the first time, conceptual approaches to the formation of Ukraine's cultural brand based on artistic projects in the context of globalisation challenges and contemporary cultural transformations are examined. **Conclusions:** The development of cultural and creative industries in Ukraine in the first quarter of the 21st century occurs amidst dynamic changes in the socio-cultural environment, driven by globalisation, digitalisation, and the activation of artistic initiatives. An analysis of international experience confirms that cultural and creative industries play a key role in shaping the national cultural brand and enhancing Ukraine's international competitiveness. It has been established that artistic projects are an effective tool for developing cultural and creative industries, contributing to creative self-expression, creating new opportunities for artists, and strengthening cultural ties at both national and international levels. Integrating global practices and adapting them to Ukrainian realities opens up prospects for the further development of cultural and creative industries as an important element of the country's cultural transformation.

Keywords: cultural and creative industries, artistic projects, cultural transformation, national cultural brand, globalisation, creative industries, cultural policy.

Актуальність теми дослідження. Культурно-креативні індустрії є однією з найдинамічніших та найбільш інноваційних галузей діяльності людини, що охоплює мистецтво, культурну спадщину, моду, музику, архітектуру, кіно та інші форми творчої діяльності. Розвиток культурно-креативних індустрій значно впливає на соціальні, культурні та економічні процеси в Україні, а також є важливим елементом формування її міжнародного іміджу. В Україні розвиток культурно-креативних індустрій набирає популярності, і з кожним роком спостерігається зростання кількості культурних проєктів, які знаходять відгук не лише на національному, а й на міжнародному рівнях.

Вітчизняна дослідниця М. Василець зазначає: «Культурні та креативні індустрії сприяють ... формуванню екологічної, економічної та соціальної культур шляхом створення сприятливих умов реалізації людського, виробничого, інтелектуального та творчого потенціалу». Вчена підкреслює, що ці індустрії не лише виробляють культурні продукти, але й стимулюють соціальну взаємодію та інновації, що є важливим аспектом сталого розвитку. Так, одним із найбільш значущих факторів розвитку культурно-креативних індустрій є технологічні інновації, зокрема цифровізація, яка відкрила нові можливості для створення і популяризації культурних продуктів [1, 41–43].

В Україні розвиток цифрових технологій у культурній сфері знаходиться на стадії поступового освоєння, але вже можна побачити значні позитивні зміни. Вчена А. Холодницька

відзначає: «Ключовими характеристиками креативних індустрій є те, що вони сприяють зниженню рівня безробіття, ... орієнтовані на малий, а не на великий бізнес, ... яскраво і ефективно проявляються в середовищі окремих міст, ... органічно поєднують науку і мистецтво, креативність та інновації, стирають кордони між країнами завдяки міжнародному співробітництву через ефективне використання Інтернет-технологій, дозволяють створювати сучасні унікальні ідеї та бачення світу завдяки культурній та етнічній різноманітності, ґрунтуються на таких позитивних людських якостях, як творчість, креативність, ввічливість, моральність, толерантність, доброта, оптимізм, відкритість, щирість, комунікабельність» [9, 152]. Отже, інноваційний розвиток культурно-креативних індустрій в Україні першої чверті ХХІ століття має суттєвий вплив на модернізацію культурного ландшафту, оскільки дозволяє оптимізувати ресурси і забезпечити сталість культурних практик в умовах швидких технологічних змін.

Створення нових форм мистецьких проєктів сприяє залученню різних соціальних груп до культурного процесу, що забезпечує соціальну згуртованість та взаємодію в рамках глобальних культурних трендів. Найбільше проявляється вплив цифрових технологій у таких сферах, як віртуальна реальність (англ. Virtual reality, VR), цифрове мистецтво та виробництво, онлайн музичні й відео-платформи. Ці технології дозволяють митцям працювати без кордонів, створюючи інтерактивні культурно-креативні проєкти, що

отримують визнання не лише в Україні, а й за кордоном. За допомогою новітніх цифрових платформ, культурні продукти можуть бути доступні для широкої аудиторії по всьому світу. Завдяки впровадженню новітніх технологій культурно-креативні індустрії можуть не лише адаптуватися до сучасних умов, а й суттєво змінити формат своєї діяльності. Зокрема, цифровізація та використання віртуальних технологій дозволяють розширювати можливості для створення нових форм мистецтва, а також для дистрибуції культурних продуктів. Віртуальна реальність (VR) та доповнена реальність (AR) вже використовуються для організації віртуальних виставок, музеїв, театрів, що дозволяє залучати аудиторію з усього світу і створювати нові способи отримання досвіду для глядачів та учасників. Впровадження штучного інтелекту в процес створення культурних продуктів (наприклад, у сфері музики чи образотворчого мистецтва) також має великий потенціал. За допомогою алгоритмів і нейронних мереж можна генерувати нові музичні композиції, художні образи, а також створювати інтерактивні інсталяції, що захоплюють глядачів до участі в процесі творчості.

Культурно-креативні індустрії активно досліджуються вітчизняними науковцями в першій чверті XXI століття. Для розуміння сучасних тенденцій розвитку культурно-креативних індустрій в Україні важливо звернути увагу на міжнародний досвід, особливо в країнах Європи, де ці індустрії стали важливим елементом економічної стратегії, оскільки створення умов для розвитку культурно-креативних індустрій в Україні має бути інтегровано в загальну стратегію національного розвитку, що забезпечить їх всебічну взаємодію з іншими секторами діяльності людини.

Аналіз досліджень і публікацій. Розвиток галузей культурно-креативних індустрій неможливий без врахування світових тенденцій та ефективної культурної політики держави. Основними державними документами, що дають стратегічний напрям розвитку культурно-креативних індустрій на державному рівні, є Довгострокова національна стратегія розвитку культури до 2025 року [3], Експортна стратегія для сектору креативних індустрій [4], Стратегія адаптації культури та креативних індустрій до умов війни [8].

Багато вітчизняних вчених досліджують проблематику національного розвитку культурно-креативних індустрій в Україні

першої чверті XXI століття. Теоретико-методологічні основи вивчення креативних індустрій досліджує Т. Галахова. Креативна економіка як нова культурна парадигма цивілізації висвітлена в працях В. Куриляк, М. Живко, Б. Літовченко. Культурно-креативні індустрії як середовище економічної діяльності є предметом наукової діяльності вчених М. Проскуріної, О. Прогнімак, Н. Бакуліної, О. Собко; Н. Карасьової. Культурно-креативні індустрії як сегмент стратегічного розвитку держав представлені в дослідженнях Х. Лошковської, А. Пакуліної, К. Белоглазової, Г. Пакуліної, І. Скавронської, А. Гончарук. Тенденції розвитку культурно-креативних індустрій показані в працях А. Холодницької. Перспективні форми просторової організації культурно-креативних індустрій досліджені С. Щеглюк. Ідентифікацію інвестицій в культурно-креативному секторі економіки описали Д. Лук'яненко, М. Бурмака та багато інших вчених.

Цивілізаційний розвиток світового співтовариства в умовах протистояння глобальним кризовим процесам поступово формує нову комунікаційну ланку розвитку людства – креатогенне суспільство, що, згідно з класифікацією А. Пакуліної, складається з таких соціально-культурних чинників, як відсоток насичення населення технологічними, культурними та мистецькими засобами; відкритість системної інституціональної взаємодії до культурних викликів, стимулів та інновацій; технологічна простота виробництва та відносна доступність матеріально-технологічної та ресурсної бази, аудіо-візуального виробництва засобів культури; громадянська свобода вираження думок, активність населення, активне самовираження, чутливість культурних стимулів; трансформація соціально-економічних процесів, збільшення частки культурно-креативних індустрій в структурі національного виробництва, що прослідковується в країнах з ефективно діючою економікою – Великій Британії, США, Німеччині, Франції та більшості країн ЄС, не зважаючи на різні підходи до формування національних ринків культурно-креативних індустрій [6, 76–82]. Стратегії розвитку культурно-креативних індустрій в Україні та Європі мають спільні риси, але суттєво відрізняються в контексті застосування національних культурних особливостей і соціально-економічних умов. Європейські країни акцентують увагу на сталому розвитку та міжнародному співробітництві, тоді як для

України першої чверті XXI століття важливим є етап формування інфраструктури і підтримки локальних ініціатив, що є основою для побудови більш глобального культурного ринку.

Європейський досвід розвитку культурно-креативних індустрій показує, що правильно сформульовані стратегії підтримки індустрії, зокрема через інвестиції в освіту, інфраструктуру та цифрові технології, можуть призвести до значного мультикультурного ефекту. В умовах культурної трансформації в Україні першої чверті XXI століття важливо створити ефективну інфраструктуру для підтримки культурно-креативних індустрій, що дозволить залучити інвестиції та сприяти сталому їх розвитку.

Тож метою дослідження є розгляд основних тенденцій розвитку культурно-креативних індустрій, впливу культурних, соціальних та економічних змін на формування та трансформацію мистецьких проєктів, національних брендів та культурних ініціатив в Україні першої чверті XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Розвиток культурно-креативних індустрій вимагає активної співпраці між різними гравцями на ринку. Партнерства можуть бути як внутрішніми – між українськими підприємствами, так і міжнародними – між українськими та зарубіжними організаціями. Це дозволяє створювати культурні проєкти, які не тільки популяризують українську культуру, а й сприяють розвитку економічних зв'язків на міжнародному рівні. Оскільки однією з ключових задач розвитку культурно-креативних індустрій в Україні є формування національного культурного бренду, що стане основою для позитивного іміджу країни на міжнародній арені, то саме культурно-креативні індустрії можуть бути важливим інструментом для побудови національного бренду, оскільки дозволяють створювати унікальний культурний контент, який має попит на міжнародному ринку.

Через культурні індустрії можна не лише створювати імідж країни, а й значно підвищити її потенційну інвестиційну привабливість та культурну, мистецьку цінність. Це важливий напрямок для України, яка має величезний потенціал у сфері культурних та творчих індустрій, однак на нашу думку поки що недостатньо активно використовує цей потенціал для формування свого міжнародного іміджу.

В Україні це ще на етапі формування, але є позитивні приклади успішної адаптації таких

стратегій, як розробка програм підтримки малого і середнього бізнесу у сфері культури. Одним із таких прикладів є створення культурних кластерів, які об'єднують художників, дизайнерів, технологів та підприємців для спільної роботи над культурними проєктами. Це дозволяє не тільки стимулювати розвиток творчих індустрій, але й створювати нові економічні можливості для розвитку культурно-креативного кластеру в Україні.

Дослідник А. Диндар акцентує на перспективності культурно-креативних індустрій, де мистецькі проєкти не лише зміцнюють культурний імідж країн, а й активізують економічну діяльність. Європейський досвід реалізації культурних проєктів має значний потенціал для України, оскільки надає приклади успішної інтеграції традиційних та інноваційних підходів в культурне (та мистецьке) середовище [2, 58–59]. Ми акцентуємо на важливості залучення досвіду успішних міжнародних проєктів в сфері культурно-креативних індустрій в нашу систему господарювання. Важливою є не тільки презентація української культури на міжнародних виставках, фестивалях та форумах, але й активна участь у глобальних креативних мережах. Міжнародне співробітництво в культурній сфері дозволяє розширювати горизонти для українських митців і надає доступ до нових ринків та аудиторій. В свою чергу, залучення закордонних партнерів до українських проєктів є не тільки важливим для соціокультурного розвитку, але й для активізації культурного обміну, що створює нові можливості для вдосконалення національної культури. Отже, культурно-креативні індустрії можуть стати потужним стимулом для розвитку, якщо держава забезпечить стабільну політику в сфері культури та інформаційної політики.

Вельми важливим аспектом оптимізації діяльності сектору культурно-креативних індустрій є залучення міжнародного досвіду ведення мистецької проєктної діяльності. Мистецькі проєкти є одним з основних інструментів культурно-мистецької взаємодії та відіграють важливу роль у розвитку культурно-креативних індустрій першої чверті XXI століття в Україні, оскільки вони здатні впливати на формування культурної ідентичності, а також сприяти зміцненню соціальних та економічних зв'язків в суспільстві. Вони виступають не лише як продукти творчості, але й як інструменти для розвитку інноваційних технологій, що дозволяє

забезпечити їх інтеграцію в глобальний контекст культурно-креативних індустрій.

Досліджуючи державне управління мистецькими проєктами в галузях культурно-креативних індустрій, В. Черба зазначає: «Державне управління мистецьким проєктом – це мистецтво керівництва і координації людських і матеріальних ресурсів протягом життєвого циклу проєкту шляхом застосування сучасних методів і технік управління для досягнення визначених в проєкті результатів за складом і об'ємом робіт, вартості, часу і якості [10, 172–175]. Науковці Г. Капінос, І. Бабій, аналізуючи сучасні методи управління проєктами, зазначають притаманні риси проєктної діяльності: тимчасовість та унікальність; наявність визначеної мети проєкту; конкретність і завчасно поставлені часові межі проєкту; систему кадрової організації; вимоги здійснення проєктів та пов'язані з ними часові, кадрові, ресурсні обмеження, що зумовлено метою й вимогами до якості виконання робіт [5, 4]. Отже, проєктна діяльність має низку унікальних характеристик, притаманних цьому виду діяльності. Своєю чергою якісна реалізація мистецьких проєктів в аспектах міжнародної комунікаційної взаємодії покращує культурологічну цінність мистецьких проєктів держави, актуалізацію національної культури в світовій системі культурно-креативних індустрій. Діяльність мистецьких проєктів у галузях культурно-креативних індустрій потребує додаткового висвітлення та буде детально розглянута в наступних публікаціях.

Інфраструктура є основою для розвитку будь-якої галузі, і культурно-креативні індустрії не є винятком. В Україні в цьому напрямі спостерігається ряд позитивних зрушень, проте для того, щоб культурно-креативні індустрії могли стати ефективним драйвером економічного розвитку, необхідно створити стабільну інфраструктуру, яка включатиме освітні установи, інноваційні хаби та фінансові інструменти для підтримки митців та мистецьких проєктів. Це може бути досягнуто через механізми цільового державного фінансування, податкові пільги, а також створення спеціалізованих програм для розвитку культурних та мистецьких ініціатив. Системи підтримки для митців, продюсерів, звукорежисерів, дизайнерів, архітекторів та інших професіоналів культурно-креативних індустрій повинні бути комплексними, зокрема за рахунок розвитку інноваційних культурних платформ та освітніх центрів.

Однією з важливих умов розвитку культурно-креативних індустрій є наявність ефективної культурної та інформаційної політики, яка сприятиме інтеграції культурно-креативних індустрій в загальний процес розвитку системи господарювання країни. Інструменти, які використовуються для розвитку системи культурно-креативних індустрій в Україні, включають розвиток та підтримку культурних ініціатив, реалізацію стратегій розвитку креативних кластерів, а також підтримку молодих митців. Крім того, важливим аспектом є співпраця з міжнародними організаціями та фондами, які можуть сприяти розвитку культурних проєктів в Україні на міжнародному рівні.

Важливим аспектом є інтеграція міжнародного досвіду в освітні програми України, оскільки глобалізація відкриває нові горизонти для культурних ініціатив, що відбуваються на міжнародному рівні. Залучення закордонних партнерів до освітнього процесу та обміну досвідом допоможе не лише підвищити рівень професійної підготовки, але й сприятиме розвитку міжкультурних зв'язків.

В Україні в першій чверті XXI століття спостерігається стала тенденція щодо зростання кількості навчальних закладів, що спеціалізуються на підготовці фахівців для культурно-креативних індустрій. Це, зокрема, академії, університети, а також приватні навчальні платформи, які пропонують курси з дизайну, візуальних мистецтв, медіа, культурної політики та ін. Розвиток спеціалізованих навчальних платформ та курсів вузької фахової професіоналізації дозволить забезпечити сектору культурно-креативних індустрій кваліфікованих працівників для культурно-креативної індустрії, що стане важливим чинником інтеграції вітчизняного національного бренду на міжнародну арену.

Розвиток культурно-креативних індустрій в Україні є складовою частиною більш широкої стратегії економічного розвитку, яка повинна включати сприяння малому та середньому бізнесу в культурній сфері, розвиток інноваційних технологій та стимулювання інвестицій.

Цей процес передбачає використання інструментів для полегшеної інтеграції сектору культурно-креативних індустрій в національну систему господарювання, таких як залучення приватних інвестицій, стимулювання експорту культурних продуктів та підтримка розвитку інфраструктури, яка забезпечує комунікацію між підприємцями, митцями та органами

державної влади. В Україні вже є деякі ініціативи, що сприяють розвитку культурно-креативних індустрій, однак для того, щоб ці індустрії стали важливим сектором господарювання, необхідно здійснювати системні зміни в державній політиці. Отже, тенденції та перспективи розвитку культурно-креативних індустрій в Україні можна оцінювати через призму кількох факторів: покращення законодавчої бази, розвиток інфраструктури, стимулювання освіти та активного створення міжнародних культурно-креативних мистецьких проєктів. Також необхідно розвивати партнерства з міжнародними організаціями, що допоможуть реалізувати масштабні проєкти та вивести Україну на новий рівень міжнародної культурної співпраці. Перспективи розвитку українських культурно-креативних індустрій тісно пов'язані з інноваціями, інтеграцією сучасних технологій, розвитком освітніх платформ, активним міжнародним співробітництвом та підтримкою з боку держави. Тільки через поєднання цих факторів культурно-креативні індустрії України зможуть стати не лише конкурентоспроможними на глобальному ринку, а й відігравати важливу роль у соціальних, культурних та економічних процесах країни. Підтримка молодих талантів, розвиток нових форм співпраці та використання технологічних можливостей забезпечать необхідний імпульс для подальшого розвитку культурно-креативних індустрій, що, в свою чергу, позитивно вплине на соціально-економічну ситуацію в Україні та на імідж країни на міжнародній арені.

Наукова новизна статті полягає в здійсненні культурологічного аналізу основних тенденцій розвитку культурно-креативних індустрій в Україні першої чверті XXI століття, зокрема, через вивчення їхньої взаємодії з європейськими та світовими практиками. У роботі вперше розглянуто концептуальні підходи до формування культурного бренду України на основі мистецьких проєктів у контексті глобалізаційних викликів та сучасних культурних трансформацій.

Висновки. Розгляд основних тенденцій розвитку культурно-креативних індустрій, впливу культурних, соціальних та економічних змін на формування та трансформацію мистецьких проєктів, національних брендів та культурних ініціатив в Україні першої чверті XXI століття продемонстрував, що культурно-креативні індустрії в Україні знаходяться на стадії активного розвитку, їх потенціал для економічного зростання та культурної

трансформації країни є надзвичайно високим. Для того щоб ці індустрії стали важливою складовою частиною національної системи господарювання, необхідно вирішити низку питань, зокрема: покращити законодавче регулювання, забезпечити підтримку креативних кластерів, вдосконалити систему освіти і створити інноваційну інфраструктуру. Україна має значний потенціал для розвитку культурно-креативних індустрій, і це може стати основою для її сталого економічного розвитку в XXI столітті. Культурно-креативні індустрії в Україні мають великий потенціал для подальшого розвитку, однак їхній прогрес багато в чому залежатиме від інтеграції нових підходів, інноваційних технологій та стратегії державної підтримки. Враховуючи сучасні соціально-економічні виклики, в тому числі адаптацію до глобальних тенденцій і зміни в культурній політиці, ми акцентуємо увагу на важливості залучення міжнародного успішного досвіду ведення мистецьких проєктів в культурно-креативних індустріях, оскільки це один із найбільш дієвих інструментів їх реалізації в сфері культури та інформаційної політики.

Література

1. Василець М. А. Роль культурних та креативних індустрій у забезпеченні сталого розвитку. *Наукові записки НаУКМА. Економічні науки*. 2021. Т. 6. Вип. 1. С. 40–44.
2. Диндар А. С. Позиції культурно-креативної індустрії в економіці ЄС. *Інвестиції: практика та досвід*. 2019. № 1. С. 53–59.
3. Довгострокова національна стратегія розвитку культури до 2025 року / Міністерство культури України, 2014. URL: <https://lanka.pro/wp-content/uploads/2024/03/8.pdf> (дата звернення: 02.10.2025).
4. Експортна стратегія для сектору креативних індустрій / Міністерство економіки України, 2020. URL: <https://me.gov.ua/download/48737a5a-5253-40c2-bd79-b02f5a5efa8a/file.pdf> (дата звернення: 02.10.2024).
5. Капінос Г. І., Бабій І. В. Сучасні методи управління проєктами. *Операційний менеджмент : навчальний посібник*. Київ : Центр учбової літератури, 2013. 352 с. (дата звернення: 16.04.2022).
6. Пакуліна А. А., Белоглазова К. В., Пакуліна Г. С. Розвиток креативної економіки в умовах протистояння глобальній кризі. *Економіка та управління національним господарством*. 2019. №. 3(14). С. 76–82.
7. Пакуліна А. А. Культурно-креативні індустрії: теорія, практика, перспективи розвитку. Київ : Наукова думка, 2019. 320 с.
8. Стратегія адаптації культури та креативних індустрій до умов війни. Міністерство

культури та інформаційної політики України, 2022. URL: https://ucf.in.ua/storage/docs/17102023/%20%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B0_ac67371facad966b4b7c36f23d4a623b199b5188.pdf (дата звернення: 02.10.2024).

9. Холодницька А. В. Актуальні тенденції розвитку креативних індустрій в Україні в умовах глобалізації. *Економіка і суспільство*. 2018. Вип. 14. С. 151–157.

10. Черба В. М. Напрями формування механізмів державно-приватного партнерства в сфері культури. *Інвестиції: практика та досвід*. 2014. № 7. С. 172–175. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ipd_2014_7_35 (дата звернення: 27.12.2021).

References

1. Vasylets, M. A. (2021). The Role of Cultural and Creative Industries in Ensuring Sustainable Development. *Scientific Notes of NaUKMA. Economic Sciences*, 6 (1), 40–44 [in Ukrainian].

2. Dindar, A. S. (2019). Positions of Cultural and Creative Industry in the EU Economy. *Investments: Practice and Experience*, 1, 53–59 [in Ukrainian].

3. Long-Term National Strategy for the Development of Culture until 2025. (2014). Ministry of Culture of Ukraine [in Ukrainian].

4. Export Strategy for the Creative Industries Sector. Ministry of Economy of Ukraine (2020) [in Ukrainian].

5. Kapinos, H. I., & Babish, I. V. (2013). Modern Methods of Project Management. In *Operational Management: Educational Manual* (pp. 352). Kyiv [in Ukrainian].

6. Pakulina, A. A., Belohlazova, K. V., & Pakulina, H. S. (n.d.). Development of Creative Economy in the Context of Global Crisis. *Economy and Management of National Economy*, 3 (14), 76–82 [in Ukrainian].

7. Pakulina, A. A. (2019). Cultural and Creative Industries: Theory, Practice, Prospects for Development. Kyiv [in Ukrainian].

8. Strategy for Adapting Culture and Creative Industries to Wartime Conditions. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine (2022) [in Ukrainian].

9. Kholodnytska, A. V. (2018). Current Trends in the Development of Creative Industries in Ukraine under Globalisation. *Economics and Society*, 14, 151–157 [in Ukrainian].

10. Cherba, V. M. (2014). Directions for the Formation of Public-Private Partnership Mechanisms in the Cultural Sphere. *Investments: Practice and Experience*, 7, 172–175 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2024

Отримано після доопрацювання 08.11.2024

Прийнято до друку 15.11.2024

УДК 316.422

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322819

Цитування:

Костін Р. О. Соціокультурний феномен театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 118–122.

Костін Роман Олександрович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0008-5915-9856>
deputat.kostin@ukr.net

Kostin R. (2024). Sociocultural Phenomenon of the Theatre. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 118–122 [in Ukrainian].

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ТЕАТРУ

Мета дослідження – визначити соціокультурне значення театру як інструменту відображення і трансформації суспільства, проаналізувати його функції, вплив на соціальні процеси та роль у формуванні національної ідентичності й міжкультурного діалогу. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує культурологічний, соціологічний, історичний та мистецтвознавчий аналіз. З метою вивчення театру як складної соціокультурної системи використано методи системного аналізу, порівняльно-історичний метод дозволив проаналізувати еволюцію театру в різні епохи, метод контент-аналізу став основою для дослідження змісту театральних постановок та їхнього соціокультурного контексту. **Наукова новизна** полягає в систематизації соціокультурних функцій театру в сучасному глобалізованому суспільстві. У статті розкрито вплив театрального мистецтва на розвиток національної ідентичності, формування суспільних цінностей, вирішення соціальних конфліктів та створення міжкультурного діалогу. Визначено, що театр виступає платформою для обговорення актуальних суспільних проблем та є потужним засобом соціальної критики. **Висновки.** Театр є унікальним соціокультурним феноменом, який відіграє багатогранну роль у суспільстві. Він сприяє збереженню національної ідентичності, формує суспільну свідомість, підтримує міжкультурний діалог і є потужним засобом соціальної критики. У контексті сучасних євроінтеграційних прагнень та глобальних цивілізаційних викликів український театр виступає як важливий інструмент формування суспільного світогляду, вирішення соціальних проблем і зміцнення міжкультурного діалогу. Значення театру не обмежується лише його естетичною функцією, він є потужним інструментом комунікації, що сприяє соціальним трансформаціям та формуванню національної самосвідомості. Його вплив охоплює широкий спектр – від розв'язання актуальних суспільних проблем через сценічні постановки до інтеграції української культури в умовах глобалізації та пошуку гармонії між національними традиціями і сучасними викликами. В умовах сучасного глобалізованого суспільства театр продовжує розвиватися, зберігаючи свою актуальність та універсальність.

Ключові слова: український театр, театральні митці, театральне мистецтво, соціокультурний феномен, національна ідентичність, міжкультурний діалог, соціальна критика.

Kostin Roman, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management
Sociocultural Phenomenon of the Theatre

The purpose of the study is to determine the sociocultural significance of the theatre as an instrument of societal reflection and transformation by analysing its functions, influence on social processes, and role in shaping national identity and intercultural dialogue. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach combining cultural, sociological, historical, and art studies analyses. To explore the theatre as a complex sociocultural system, the study employs methods such as systems analysis, comparative-historical method for examining the evolution of theatre across eras, and content analysis to investigate the themes of theatrical productions and their sociocultural context. **The scientific novelty** lies in the systematisation of the sociocultural functions of the theatre in contemporary globalised society. The article reveals the impact of theatrical art on the development of national identity, the formation of social values, the resolution of social conflicts, and the creation of intercultural dialogue. The study establishes that the theatre serves as a platform for discussing pressing social issues and acts as a powerful means of social critique. **Conclusions.** Theatre is a unique sociocultural phenomenon that plays a multifaceted role in society. It contributes to the preservation of national identity, shapes public consciousness, supports intercultural dialogue, and serves as a potent tool for social critique. In the context of modern European integration aspirations and global civilizational challenges, Ukrainian theatre emerges as an essential instrument for shaping societal outlooks, addressing social issues, and strengthening intercultural dialogue. The significance of theatre extends beyond its aesthetic function; it is a powerful communication tool that fosters social transformations and the development of national self-awareness. Its influence spans a wide spectrum from addressing current social problems through stage productions to integrating Ukrainian culture into the globalised world

and finding harmony between national traditions and contemporary challenges. In today's globalised society, the theatre continues to evolve, maintaining its relevance and universality.

Keywords: Ukrainian theatre, theatrical artists, theatrical art, sociocultural phenomenon, national identity, intercultural dialogue, social critique.

Актуальність теми дослідження. У контексті сучасних процесів національно-культурної ідентифікації та євроінтеграції України, її утвердження у глобальному цивілізаційному просторі, а також збереження історичної спадщини й примноження національних традицій, особливої ваги набуває дослідження історії української культури. Важливим елементом національної культурної спадщини є театр, який слугує не лише осередком збереження етнічних традицій і світоглядних цінностей, але й художнім символом духовної незалежності української нації.

Українське театральне мистецтво завжди гостро реагувало на політичні події, суспільні проблеми та духовні запити народу. Його соціокультурне значення важко переоцінити, особливо з огляду на історичний шлях нашої країни. Здобуття незалежності та непростий період реформування всіх сфер суспільного життя залишили свій відбиток і на театральній сфері. Ці зміни проявилися у трансформації творчих колективів, нових підходах до режисури й драматургії, пошуку інноваційних форм, а також у сміливих експериментах і нестандартних постановках.

Аналіз соціокультурної взаємодії між театральними митцями та глядачами, вивчення взаємовпливу театру та суспільства, висвітлення соціальних проблем через вистави або формування суспільного запиту у театральній формі, дослідження терапевтичного потенціалу інтерактивних перформансів, оцінка політичного значення українського театру та його об'єднавчої ролі в умовах війни – це лише частина актуальних питань, що потребують осмислення. Глибоке розуміння цих аспектів є важливим не лише для сучасності, але й для формування майбутнього українського культурного простору.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Окремі аспекти мистецтвознавчого і культурологічного аналізу театральної діяльності висвітлювалися у працях О. Буваець [3], М. Возняк, М. Загайкевич, І. Матіїв [6], І. Мелешкіної, Ю. Раєвської, М. Садовського [7, 9]. Водночас залишається необхідним комплексний історико-культурний аналіз феномена українського театру, зокрема його соціокультурних функцій як національного культуротворчого інституту в умовах політичного, економічного й культурного розвитку України останньої

третини XIX – XX століття, періоду його інституціоналізації.

Регіональні аспекти розвитку сучасного театру стали об'єктом дослідження Л. Ванюги та Л. Бажанова [4]. Тема регіонального соціокультурного контексту діяльності театру і досі залишається недостатньо вивченою та систематизованою в історіографічній традиції. Зазначена праця є однією з небагатьох, яка досліджує дану проблематику.

Культурологічний вимір театральності як складової культурологічного процесу розглядається у працях Р. Барта, М. Бахтіна, Ж. Дельоза, М. Фуко. Серед основних теорій культури, що включають представницький підхід (Л. Морган, Е. Тейлор), антропологічні ідеї циклічного розвитку (Дж. Віко, М. Данилевський, А. Тойнбі, О. Шпенглер) та еволюційний підхід (А. Кребер, К. Леві-Строс, Б. Малиновський), пропонується виділити соціологічну концепцію культури як методологічну основу для аналізу соціокультурного феномена українського театру. Соціокультурні виміри театральної діяльності відображені у дослідженнях Т. Агеєнко [1], І. Безгіна [2], О. Ізосімової.

Монографія відомого театрознавця І. Безгіна «Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності» присвячена аналізу взаємодії театрального мистецтва та його впливу на аудиторію. У роботі висвітлюються ключові аспекти театральної творчості, їх зв'язок із соціокультурними процесами та роль театру у формуванні суспільного світогляду через сценічні постановки [2].

Метою дослідження є визначення соціокультурного значення театру як інструменту відображення і трансформації суспільства, шляхом аналізу його функцій, впливу на соціальні процеси та роль у формуванні національної ідентичності та міжкультурного діалогу.

Виклад основного матеріалу. Театр на українських землях має давню історію і зазнавав змін протягом багатьох століть, залишаючись важливою складовою культури. Він пережив різні політичні епохи, відображаючи їх у репертуарі, надаючи глядачам можливість відволіктися від буденності та замислитися над важливими питаннями. Українська театральна традиція зберігалася навіть у періоди утисків мови та культури в часи Російської імперії та

радянського тоталітаризму, коли духовна й культурна ідентичність українців зазнавала значного тиску.

Український театр подарував світу чимало видатних митців, серед яких драматурги, актори й режисери. Наприкінці 80-х років, ще до проголошення незалежності України, театр переживав справжній розквіт. У цей період в Києві було створено близько сотні театральних об'єднань, тоді як раніше їх кількість становила лише десяток. Це свідчить про значне зростання інтересу до театального мистецтва, творчі пошуки та соціальний запит на культурні послуги.

Особливий інтерес українських режисерів і глядачів викликала зарубіжна класика та твори заборонених українських митців, зокрема періоду «розстріляного відродження». Репертуари театрів збагатилися постановками та творами М. Куліша, Л. Українки, І. Франка, які несли у собі національну ідею та духовну спадщину. Серед зарубіжних класиків найбільш популярними були твори Ібсена, Камю, Шекспіра та інших.

Початок 1990-х років став періодом позитивних змін у театальному мистецтві незалежної України. Саме тоді здобули популярність видатні митці Р. Віктюк, який, попри зв'язки з Москвою, активно працював в Україні. Інший всесвітньо відомий режисер А. Жолдак також залишив вагомий слід у театальному мистецтві, хоча через експериментальний характер своїх постановок знайшов основних поціновувачів за кордоном. Серед видатних акторів варто згадати Б. Ступку, чий творчий злет припав на перші два десятиліття незалежності. Не можна обійти увагою видатну актрису А. Роговцеву, яка стала символом українського театру та кіно. Її багаторічна акторська кар'єра відзначена глибокими драматичними ролями, що вражали щирістю та емоційною наповненістю. Актриса завжди залишалася відданою українському мистецтву, активно підтримувала національну культуру та пропагувала українське слово. Творчий шлях А. Роговцевої є прикладом високої професійної майстерності та людської гідності, а діяльність у незалежній Україні підтверджує її статус як однієї з найвпливовіших постатей у вітчизняному театальному та кіномистецтві.

Україна успадкувала від радянського періоду розвинену мережу державних театрів та активні творчі колективи, але історичні обставини спричинили також кризові явища, які вплинули на розвиток театального мистецтва в сучасній Україні. Важливо зазначити, що економічна криза в незалежній

Україні стала одним із ключових чинників занепаду державного сектору в культурі, зокрема в театальному мистецтві. Довготривалі економічні реформи не принесли очікуваних результатів, що призвело до постійного скорочення державних витрат у соціальній та культурній сферах. Це особливо вплинуло на українські театри, які залежали від державного фінансування. Вони були змушені зменшувати видатки, скорочувати персонал, вводити жорстку економію, а подекуди й припиняти свою діяльність. Чимало митців залишили професію або шукали можливості за кордоном, що лише поглибило кризу в театральній сфері.

Система радянського управління концентрувала всі значущі культурні ініціативи в Москві, створюючи залежність української театральної еліти від російського центру. Для багатьох творчих діячів найбільшим досягненням було запрошення до роботи в московських театрах, що формувало стереотип провінційності українського мистецтва. Цей стан ускладнювався відсутністю зв'язків із європейською театальною спільнотою, що обмежувало можливості для розвитку. Одним із головних викликів для театального мистецтва стало віднайдення нових смислів і відродження національної культури. Проте погляди на цей процес у середовищі митців і державних установ суттєво різнилися. Театральна система залишалася незмінною, зберігаючи радянську модель державних театрів і майже ігноруючи незалежні творчі об'єднання, які у світі становлять основу театального життя.

Соціально-політичні трансформації в Україні змінили суспільні настрої, знизивши престиж театральних професій. Молодь усе рідше обирала шлях актора чи режисера, а випускники театральних закладів не могли знайти роботу через відсутність вакансій та негнучкість державних театрів. Це призвело до старіння творчих колективів. Втрати інноваційності в репертуарі та зниження популярності театального мистецтва. У результаті, після проголошення незалежності, український театр опинився без достатньої матеріальної підтримки та чіткої ідейної стратегії. Цей став відображав загальне, суспільне прагнення до економічної стабільності, залишаючи культурну сферу на периферії. Водночас молоде покоління митців прагнуло реформ, пошуку нових форм, використання європейського досвіду, а також порушення гостросоціальних тем. Їхні зусилля дали поштовх до створення незалежних театрів та об'єднань, що стали важливим явищем у сучасному українському театальному житті.

Осягнення сучасності через призму театру як феномена є важливим елементом аналізу змін у системі ціннісно-мисленнєвих пріоритетів у соціокультурних реаліях різних суспільств. Театральне мистецтво, спираючись на такі естетичні основи, як емоційність і духовність, впливає на суспільні настрої, надихаючи людей на пошук глибинних сенсів гармонії та довершеності, які протистоять повсякденним клопотам.

Театр, відображаючи унікальність людської суб'єктивності (національної, етнічної, культурної, політичної, соціальної), у певні історичні періоди виходить за межі суто естетичного контексту. Його сприйняття постійно збагачується новими смислами, які охоплюють утилітарні цінності, високодуховні ідеали, а також здатність до взаємодії між суб'єктами та об'єктами на рівні естетичних концепцій, теорій і способів комунікації. Аналіз ключових пріоритетів у контексті уявлень про досконалість у театральному мистецтві вказує на концептуальні зміни в розвитку суспільства. Тому їх вивчення є важливим для розуміння соціокультурної динаміки сучасності.

Дослідження ролі сучасного театру в соціокультурному просторі демонструє, що театральний феномен не обмежується єдиною формою. Відповідаючи на виклики часу, сучасне театральне мистецтво вирізняється багатогранністю та різноманіттям підходів. Одні театри орієнтуються на витончену елітарну аудиторію, здатну оцінити сміливі експерименти та оригінальні новації, інші ж спрямовані на масового глядача, прагнучи досягти широкого визнання. Таким чином, людина має широкий вибір не лише у визначенні своїх соціокультурних уподобань, але й у виборі театру, який відповідає її інтересам і цінностям.

Розмаїття театрів відображає процес оновлення, продиктоване потребами суспільства та розвитком театального мистецтва. Водночас театральна діяльність продовжує впливати на соціальне середовище, зберігаючи свої основоположні характеристики. Художні твори, які мають значущу естетичну цінність, стають фундаментом для нових творчих пошуків, тоді як твори, позбавлені глибини або таланту, швидко забуваються, навіть якщо вони здобули тимчасову популярність чи комерційний успіх.

Психологічна атмосфера театру, взаємний енергетичний обмін між актором і глядачем, масовий характер сприйняття та спонтанні реакції публіки забезпечують театру можливість впливати на формування

громадської думки та створення соціальних орієнтирів. Проте в умовах сучасних інформаційних війн його вплив поступається телебаченню та іншим засобам масової інформації. Водночас театр залишається найбільш пов'язаним із життям суспільства видом мистецтва. Його емоційно-чуттєвий вплив робить головні ідеї вистав доступнішими й зрозумілішими для глядачів, дозволяючи використовувати їх у повсякденному житті. Під час вистави глядач отримує певну соціальну модель поведінки, що демонструє допустимі або небажані способи вираження емоцій, допомагаючи уникати ризикованих і руйнівних дій.

Театр також надає глядачам можливість оцінювати режисерську та акторську роботу, а також моделі соціальної взаємодії, які пропонуються на сцені. О. Колісник підкреслює, що сучасний театр вирізняється здатністю концентрувати увагу на суттєвих сенсах життєвого досвіду, активізувати творчий потенціал глядача та зберігати ефект безпосередньої життєвої події, адже все розгортається на очах присутніх. Водночас події театру залишаються частиною «театральної реальності», яка відрізняється від буденного життя своєю структурованістю й узагальненістю, перетворюючи виставу на своєрідний «соціальний експеримент» [5, 56].

Таким чином, театр моделює соціальну поведінку, виступає інструментом соціального контролю та взаємодії, допомагаючи глядачам краще розуміти життя й майбутнє. Як зазначав К. Станіславський, після знайомства з театром людина починає сприймати дійсність глибше. Вплив театру, на відміну від інших масових комунікацій, м'який і творчий, він звільняє глядача від стереотипів і руйнівних стандартів, які провокують конфлікти. Соціальна значимість театального мистецтва полягає в його здатності визначати та акцентувати увагу на ціннісних пріоритетах і соціальних парадигмах, які необхідні для розвитку суспільства. Театр може формувати відповідальність людини перед суспільством, розкривати творчий потенціал особистості й унікально представляти ці ідеї через емоційно-образну форму [8, 11].

Театр активно досліджує та переосмислює межі комунікації між учасниками вистави – глядачами, акторами, режисерами. Він привносить новий вимір, підкреслюючи перетинання, збереження чи трансформацію цих кордонів, включно з розмиванням меж між початком і завершенням вистави.

Наукова новизна полягає у систематизації соціокультурних функцій театру в сучасному глобалізованому суспільстві. У статті розкрито вплив театрального мистецтва на розвиток національної ідентичності, формування суспільних цінностей, вирішення соціальних конфліктів та створення міжкультурного діалогу. Визначено, що театр виступає платформою для обговорення актуальних суспільних проблем та є потужним засобом соціальної критики.

Висновки. Театр є унікальним соціокультурним феноменом, який відіграє багатогранну роль у суспільстві. Він сприяє збереженню національної ідентичності, формує суспільну свідомість, підтримує міжкультурний діалог і є потужним засобом соціальної критики. У контексті сучасних євроінтеграційних прагнень та глобальних цивілізаційних викликів український театр виступає як важливий інструмент формування суспільного світогляду, вирішення соціальних проблем та зміцнення міжкультурного діалогу. Значення театру не обмежується лише його естетичною функцією, він є потужним інструментом комунікації, що сприяє соціальним трансформаціям та формуванню національної самосвідомості. Його вплив охоплює широкий спектр: від розв'язання актуальних суспільних проблем через сценічні постановки до інтеграції української культури в умови глобалізації та пошуку гармонії між національними традиціями і сучасними викликами. В умовах сучасного глобалізованого суспільства театр продовжує розвиватися, зберігаючи свою актуальність та універсальність.

Література

1. Агеєнко Т. А., Ізосімова О. О. Театр як книга життя: соціокультурні виміри. *Розвиток сучасного українського суспільства: соціологічний та політологічний виміри* : матеріали VI Міжнародної наук.-практ. конф. (Харків, 24 грудня 2020 р.). Харків : ФОП Бровін О. В., 2020. С. 89–96.
2. Безгін І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. К.: Наука, 2002. 336 с.
3. Бувалець О. О. Театральність і театралізація в сучасному культурологічному дискурсі. *Культура України*. 2013. Вип. 43. С. 167–175.
4. Ванюга Л., Бажанов М. Регіональний соціокультурний контекст діяльності театру в Україні. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в*

сучасній картині світу. Херсон : ХНТУ, 2019. С. 63–65.

5. Колісник О. В. Театр у соціокультурній динаміці сьогодення. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2016. С. 56–58.
6. Матіїв І. О. Еволюція театральної культури України в контексті національної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 3. С. 58–63.
7. Ян І. М. Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини XIX – початку XX століття : автореферат дис. ... доктора мистецтв. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ : НАКККиМ, 2021. 38 с.
8. Almuwail F. K. S. Stanislavsky “system” and its place in the actor’s formation and spiritual of the XXst century theater transformation. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво, 2018. (1). С. 6–18.

References

1. Ahieienko, T. A., & Izosimova, O. O. (2020). Theatre as a Book of Life: Sociocultural Dimensions. Development of Modern Ukrainian Society: Sociological and Political Dimensions, 89–96 [in Ukrainian].
2. Bezgin, I. (2002). Theatre and Audience in Contemporary Sociocultural Reality. Kyiv [in Ukrainian].
3. Buvalets, O. O. (2013). Theatrical and Theatricalisation in Modern Cultural Discourse. Culture of Ukraine, 43, 167–175 [in Ukrainian].
4. Vanuha, L., & Bazhanov, M. (2019). Regional Sociocultural Context of Theatre Activities in Ukraine. Innovative Cultural and Artistic Aspects in Modern Worldview. Kherson, 63–65 [in Ukrainian].
5. Kolisnyk, O. (2016). Theatre in the Sociocultural Dynamics of Today. Relevant Issues of Philosophy and Sociology, 56–58 [in Ukrainian].
6. Matiiiv, I. (2024). Evolution of Theatrical Culture of Ukraine in the context of National Identity. Herald of National Academy of Culture and Arts Management, 3, 58–63 [in Ukrainian].
7. Yan, I. (2021). Ukrainian Musical and Drama Theatre in the System of Sociocultural Connections of the Last Third of the 19th – Early 20th Century. Abstract of a doctoral dissertation in arts studies. Kyiv [in Ukrainian].
8. Almuwail, F. K. (2018). S. Stanislavsky “System” and its Place in the Actor’s Formation and Spiritual of the XXst Century Theater Transformation. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art, (1), 6–18 [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.10.2024
Отримано після доопрацювання 05.11.2024
Прийнято до друку 12.11.2024

УДК 316.7.08

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322844

Цитування:

Кот Є. В. Телевізійне dance show у контексті сучасної танцювальної індустрії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 123–127.

Кот Євген Вікторович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/00009-0000-0227-9699>
animall.dance@gmail.com

Kot E. (2024). Television Dance Show in the Context of Modern Dance Industry. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 123–127 [in Ukrainian].

ТЕЛЕВІЗІЙНЕ DANCE SHOW У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ІНДУСТРІЇ

Мета статті – концептуалізувати телевізійне dance show як ефективний інструментарій танцювальної індустрії першої чверті XXI ст. **Методологія дослідження.** Застосовано міждисциплінарний підхід, у межах якого комплекс методів дослідження становлять метод аналізу та синтезу, аналогії і порівняння, метод типологічного та структурно-функціонального аналізу, компаративний метод, системний метод та ін. **Наукова новизна.** Досліджено телевізійне dance show як потужний інструмент танцювальної індустрії 2000-х – початку 2020-х рр.; розглянуто особливості телевізійного танцювального реаліті-шоу та виявлено його комунікаційну стратегію; проаналізовано популярні формати танцювальних реаліті-шоу змагального характеру (Dancing with the Stars та So, You Think You Can Dance). **Висновки.** Телевізійне dance show у перші десятиліття XXI ст. стало одним із найбільш популярних способів розваги в різних країнах світу, що призвело до зростання попиту на нові танцювальні напрями й стилі, а також зумовило вдосконалення технологій і танцювальних технік. Комунікаційна стратегія пробудження емоційного резонансу аудиторії танцювального реаліті-шоу полягає в зміщенні уваги глядача з безпосередньо танцювальної практики (від тренувань до виступу) на емоційну складову процесу. На сучасному етапі розвитку суспільства телевізійні dance show є одним із найбільш ефективних інструментів танцювальної індустрії, сприяючи: популяризації візуального танцювального контенту; поширенню ревалентної інформації як для теоретиків, так і для практиків танцю; розвитку мережі танцювальних студій та шкіл танцю різних стилів; ознайомленню широкої аудиторії з провідними представниками танцювальної індустрії національного рівня; наданню безпрецедентних можливостей для професійної реалізації молодих танцюристів та ін.

Ключові слова: телевізійне dance show, реаліті-шоу, танцювальна індустрія, комунікаційна стратегія, медіапродукти, масова культура.

Kot Evhenii, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Television Dance Show in the Context of Modern Dance Industry

The purpose of the article is to conceptualise the television dance show as an effective toolkit of the dance industry of early 21st century. **Research methodology.** An interdisciplinary approach is applied, within which the set of research methods includes the method of analysis and synthesis, analogy and comparison, the method of typological and structural-functional analysis, the comparative method, the system method. **Scientific novelty.** The television dance show was studied as a powerful tool of the dance industry of the 2000s – early 2020s; the peculiarities of the television dance reality show are considered and its communication strategy is revealed; analysed the existing formats of dance reality shows of a competitive nature ("Dancing with the Stars" and "So, You Think You Can Dance"). **Conclusions.** Television dance show in the first decades of the 21st century has become one of the most popular ways of entertainment in different countries of the world, which has led to an increase in demand for new dance directions and styles, as well as the improvement of technologies and dance techniques. The communication strategy for awakening the emotional resonance of the audience of a dance reality show consists in switching the viewer's attention from the direct dance practice (from training to the performance) to the emotional component of the process. At the current stage of society's development, television dance shows are one of the most effective tool of the dance industry, contributing to: popularisation of visual dance content; dissemination of relevant information for both theoreticians and practitioners of dance; development of a network of dance studios and dance schools of various styles; familiarisation of a wide audience with leading representatives of the dance industry at the national level; provision of unprecedented opportunities for professional realisation of young dancers.

Keywords: television dance show, reality show, dance industry, communication strategy, media products, mass culture.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі значний вплив на соціокультурний простір здійснюють культурні індустрії. Танцювальна індустрія є однією з найбільш динамічних галузей індустрії розваг, що послідовно розвивається. Екстраполюючи представлені у вітчизняному науковому вимірі визначення культурних індустрій, танцювальну індустрію можемо розглядати як творчо-комерційну діяльність у галузі танцювальних, розважальних видовищ; виробництво, виконання та поширення хореографічної візуальної продукції, розрахованої на відповідну споживацьку аудиторію, розвиток і специфіка якої на сучасному етапі розвитку суспільства опосередковані медіа. Танцювальна індустрія формує інтерес до соціокультурних традицій, що визначають поведінку людини – соціокультурні параметри танцювальної індустрії серед іншого пропонують стиль та образ життя. Великою мірою танцювальна індустрія є потужним механізмом культурного впливу, що реалізується завдяки ефективному інструментарію – телебаченню.

Отже, актуальним на сучасному етапі є дослідити телевізійний dance show як феномен танцювальної індустрії першої чверті ХХІ ст. з акцентом на висвітлення соціокультурного значення його функціонування. Розширення та урізноманітнення практики телевізійних танцювальних проєктів своєю чергою вимагає теоретизації з метою розширення вітчизняної наукової бази сучасної культурології. Окрім того, актуальність дослідження зумовлена, з одного боку, бурхливим розвитком танцювальної індустрії в Україні, особливостями її функціонування на сучасному етапі, а з іншого – недостатньою розробленістю цієї теми в культурологічній літературі.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика використання телебачення для сприяння поширення танцювальної культури багато десятиліть поспіль є актуальним напрямом дослідження в закордонному академічному вимірі (К. Бартон, Л. Робінсон, А. Вайсброл, М. Брумфілд, М. Кардинал, Х. Харрінгтон, Б. Джонс, Т. Тайрі та ін.). Із популяризацією dance show в українському медіапросторі активізується і науковий інтерес до різноманітних аспектів його розвитку й вітчизняних вчених. Варто назвати дослідження Д. Базели «Танцювальні шоу кінця ХХ – початку ХХІ століття» [1], О. Бойко «Телевізійні танцювальні шоу в Україні: історія і сучасність» [2], А. Крися «Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв» [4], О. Наконечної «Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні» [5], Т. Павлюк «Бальна хореографія в

сучасному медійному просторі» [6] та ін., проте всі названі праці мистецтвознавчого характеру. Тож на основі історіографічного аналізу можемо констатувати, що проблематика телевізійних розважальних шоу в контексті розвитку танцювальної індустрії України є відносно новим дослідницьким питанням для українського наукового дискурсу й практично невисвітленим аспектом діяльності сучасних культурних індустрій з культурологічних позицій.

Мета статті – концептуалізувати телевізійне dance show як ефективний інструментарій танцювальної індустрії першої чверті ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Танцювальна індустрія є однією з галузей індустрії розваг, що найбільш динамічно та послідовно розвивається протягом останніх десятиліть, оскільки багато людей по всьому світу сприймають цю форму мистецтва як дозвілєву діяльність та джерело професійного самовираження. Внаслідок цього танцювальна індустрія перебуває в постійному розвитку, швидко з'являються нові тенденції, що трансформуються в процесі еволюції. Однією з характерних особливостей танцювальної індустрії як складової культурних і креативних індустрій є системний характер та стандартизація, а основним завданням є реалізація актуальних на сучасному етапі розвитку суспільства технологій соціокультурного виробництва та формування відповідних параметрів танцювального продукту [7, 46].

Танцювальна індустрія є творчо-комерційною діяльністю в галузі танцювальних, розважальних заходів, що включає виробництво, виконання та поширення специфічної культурної продукції / послуги, безпосередньо пов'язаної з танцювальною культурою. Відповідно до визначення культурних індустрій одного з провідних закордонних теоретиків Д. Гесмондгальфа як «знакової системи, або системи цінностей, з допомогою якої (хоча й різними засобами) встановлюється, використовується, перевіряється і відтворюється соціальний лад» [10, 11–12], танцювальну індустрію в широкому розумінні можна розглядати як певний конгломерат інституцій (державних, комерційних та громадських), що виробляють соціокультурні значення, в індустріальному масштабі танцювальний продукт та поширюють його за допомогою актуальних на сучасному етапі засобів (медіа, цифрові технології).

Однією з головних тенденцій розвитку танцювальної індустрії є зростання інтересу до танців серед широкої аудиторії завдяки

телевізійному контенту. У 2000-х роках спостерігається постійна поява нових телевізійних реаліті-шоу, заснованих на танцях – формі мистецтва, що багата історією і культурними символами, що засвідчує її актуальність у сучасному суспільстві. На думку дослідників, існування реаліті-шоу «укладається в межі сучасної масової культури побуту й розваг, яка обслуговує естетичні потреби більшості» [3, 88].

Реаліті-шоу є продуктом розвитку часу. Дослідники наголошують на тому, що телевізійні шоу мають ознаки постмодерного споживчого суспільства, є щоденними розважальними заходами з масовою культурою – мейнстримом [15, 353]. У перші десятиліття ХХІ ст. з покращенням стандартів життя і зміною глядацького попиту популярними є танцювальні програми з конкурсними змаганнями та реаліті-шоу як основні жанри.

Телевізійні танцювальні шоу в перші десятиліття ХХІ ст. стали одними з найбільш популярних способів розваги людей в різних країнах світу. Зростання інтересу своєю чергою призвело до посилення попиту на нові танцювальні напрями й стилі, а також стимулювало вдосконалення технологій і танцювальних технік. Танцюристи й хореографи отримали можливість презентувати свої роботи на глобальному рівні. Як популярна комунікаційна платформа телебачення суттєво змінило форму поширення танцю та розширило сферу його популяризації. Використання телевізійних технологій, таких як монтаж, сценічний дизайн, інноваційні техніки зйомки 360° та ін., забезпечує більш різноманітний шлях передачі танцювальної культури, компенсує обмеження танцювального виконання мовою тіла – і глядач отримує можливість оцінити красу танцю з аудіовізуального погляду [11, 272]. Важливий внесок у розвиток танцювальної індустрії внесли нові медіа, з появою яких танцювальна індустрія перейшла на новий рівень, забезпечуючи можливість насолоджуватися танцювальним шоу онлайн.

Аудиторія реаліті-шоу тяжіє до танцювальних програм, що призводить до підсвідомого споживання танцювального контенту та більшого контакту з танцювальною індустрією. На відміну від розвитку танцю на телебаченні в минулому столітті, коли він позиціювався лише як додаткова складова основної розваги, сучасні телевізійні танцювальні шоу, синтезуючи у своєму форматі чудовий музичний супровід, «фантастичні рухи тіла та гострі відчуття від змагання, що зумовлює їх високі рейтинги та величезну популярність в усьому світі» [4, 123], тривають по кілька десятків сезонів. Ці

танцювальні реаліті-шоу забезпечують необмежений доступ до своєї аудиторії, що підвищило популярність танців у всьому світі. Отже, танцювальна індустрія досягла значного прогресу за останні кілька десятиліть, окрім традиційних тренувань і танцювальних змагань, значною мірою завдяки таким реаліті-шоу, як британське телешоу *Strictly Come Dancing* (2004), його спіноф *Dancing with the Stars* (2005), шоу-конкурс *So You Think You Can Dance* та ін. [4, 123].

Дослідники відносять телевізійні *dance show* до передач, «зادля створення яких використаний професійний конкурс або конкурс творчості, часто як необхідність освоїти будь-яку сферу діяльності або підняти свій професійний рівень, або показати його» [3, 89]. Отже, конкурсні танцювальні реаліті-шоу є підкатегорією в жанрі реаліті-шоу [13]. Варто зазначити, що реаліті-шоу стали основним продуктом у мережах телебачення протягом першого десятиліття ХХІ ст. і розширилися, включивши в себе реаліті-шоу практично в усіх наявних підкатегоріях [9, 192] (наприклад розіграші, кримінал, таланти, побачення, документальна драма, трансформація образу життя та ін.).

Спільною рисою таких реаліті-шоу, як *Dancing with the Stars* та *So, You Think You Can Dance* (та їх адаптацій на національному телебаченні в різних країнах світу, зокрема і в Україні) є те, що вони засновані на танці – важливому аспекті культури, що поєднує атлетизм й естетику в засобах виразності. Водночас існує різниця в їх форматах: якщо в танцювальному шоу формату *Dancing with the Stars* (український аналог – «Танці з зірками») акцент зроблено на селебриті (зірки шоу-бізнесу у творчій колаборації з професійними танцюристами кожен тиждень розучують нові бальні танці, виконують їх на паркеті, а глядачі беруть активну участь, голосуючи за пару, яку вони вважають гідною перемогти), то в шоу формату *So You Think You Can Dance* («Танцюють всі», телеканал СТБ, 2008–2016) молоді танцюристи (як професіонали, так й аматори) проходять відбір і змагаються (соло, дует, групи) у різних танцювальних стилях, а тих, хто продовжує боротьбу, обирають як суддівським рішенням, так і глядацьким голосуванням. Останній формат шоу підкреслює важливість опанування танцюристами всіх стилів, розміщує ці стилі на рівному ігровому полі і створює можливість для ознайомлення аудиторії з усіма стилями танцю.

Названі формати характеризуються різними підходами до репрезентації танцю: у першому випадку увагу приділяють поєднанню танцю, освітлення та музики із технологіями,

щоб посилити візуальний вплив і зробити програму більш видовищною за рахунок синтезу низки художньо-естетичних особливостей. У другому випадку основний акцент зроблено на естетиці тіла танцівника в процесі тренувань і конкурсних виступів. Спільним моментом є те, що з погляду змісту хореографи зосереджуються на історії танцювальних творів, щоб посилити відчуття заміщення глядачів і пробудити резонанс аудиторії. Водночас, розповідаючи про особистий досвід танцюриста та непростий процес досягнення танцювальної мрії, програма зміщує увагу глядача із самої танцювальної роботи на емоції, що стоять за нею. У цьому полягає комунікаційна стратегія пробудження емоційного резонансу аудиторії танцювального реаліті-шоу.

Популярність танцювальних реаліті-шоу передбачає, що велика аудиторія ідентифікує себе з предметним матеріалом з певних причини. На думку дослідників, глядацька аудиторія танцювальних реаліті-шоу, заснованих на змаганні, переважно складається з тих, хто шукає шоу з високою розважальною цінністю [13].

Включення танцю в реаліті-шоу позитивно впливає на танцювальну індустрію, оскільки діє як канал збуту танцювального контенту. Це спосіб, за допомогою якого професіональні танцюристи отримують шанс розкрити свій талант і представити свою професію як щось більше, ніж просто хобі. Такі висновки узгоджуються з твердженням С. Вольф про те, що залучення танцю на телебачення «дає можливість для людей репрезентувати себе в цій індустрії» [14].

Використання танців у реаліті-шоу є позитивним моментом для танцювальної індустрії, оскільки це надихає людей, які мають намір приєднатися до неї. Зростання популярності dance show безпосередньо впливає на зростання набору в танцювальні студії, оскільки все більше представників молодого покоління захоплюються танцями. Окрім того, саме реаліті-шоу дали старт кар'єрі багатьох талановитих танцюристів. Міленіали увійшли в танцювальну індустрію більше, ніж будь-яке попереднє покоління, завдяки висвітленню індустрії через ЗМІ [8].

На думку дослідників, у деяких випадках вплив медіапродуктів, таких як реаліті-шоу, покращує представлення танцюристів як артистів, особливо коли ефективно та належно документування хореографічних процесів включено в контент, що поширюється на телебаченні. Як і будь-який інший вид мистецтва, танець базується на потребі охопити якомога більше цільової аудиторії. Контент реаліті-шоу, безумовно, охоплює більше

людей, ніж танцюристи під час живих виступів [14]. Включення танцю в реаліті-шоу потенційно має позитивний вплив на танцювальну індустрію, оскільки він об'єктивує залучених виконавців тій самій аудиторії, що й контент реаліті-шоу. До появи танцю в ЗМІ більшість людей не вважали танець індустрією чи мистецтвом [12].

Танцювальні реаліті-шоу надають ревалентну інформацію, що може бути використана як приклад у дослідженні танців, оскільки вони зазвичай охоплюють всі аспекти танцювального процесу, включно з практикою, хореографією та виступами. Ця інформація може мати вирішальне значення для дослідження процесів сучасної танцювальної індустрії і факторів, що її спричинюють.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній досліджено телевізійне dance show як потужний інструмент танцювальної індустрії 2000-х – початку 2020-х рр.; розглянуто особливості телевізійного танцювального реаліті-шоу та виявлено його комунікаційну стратегію; проаналізовано популярні формати танцювальних реаліті-шоу змагального характеру (Dancing with the Stars та So, You Think You Can Dance).

Висновки. Телевізійне dance show в перші десятиліття XXI ст. стало одним із найбільш популярних способів розваги в різних країнах світу, що призвело до зростання попиту на нові танцювальні напрями й стилі, а також зумовило вдосконалення технологій і танцювальних технік. Комунікаційна стратегія пробудження емоційного резонансу аудиторії танцювального реаліті-шоу полягає в зміщенні уваги глядача з безпосередньо танцювальної практики (від тренувань до виступу) на емоційну складову процесу.

На сучасному етапі розвитку суспільства телевізійні dance show є одним із найбільш ефективних інструментів танцювальної індустрії, сприяючи: популяризації візуального танцювального контенту; поширенню ревалентної інформації як для теоретиків, так і для практиків танцю; розвитку мережі танцювальних студій та шкіл танцю різних стилів; ознайомленню широкої аудиторії з провідними представниками танцювальної індустрії національного рівня; наданню безпрецедентних можливостей для професійної реалізації молодих танцюристів та ін.

*Література**References*

1. Базела Д. Д. Танцювальні шоу кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 84–89.
2. Бойко О. С. Телевізійні танцювальні шоу в Україні: історія і сучасність. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 36. С. 66–76.
3. Грабарчук О. М. Реаліті-шоу: всередині зображення. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 87–93.
4. Крись А. І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 230 с.
5. Наконечна О. В. Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 159–163.
6. Павлюк Т. С. Бальна хореографія в сучасному медійному просторі. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 101–105.
7. Федосенко К. М. Сучасна музична індустрія України в контексті розвитку соціальних медіа : дис. ... доктора філософії: 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2024. 180 с.
8. Cardinal M. Deciphering Dance in Reality Television: The Good, the Questionable, and the Unconscionable. Monmouth. *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*. 2013. Iss. 84(1). P. 7–10.
9. Hall A. Viewers' perceptions of reality programs. *Communication Quarterly*. 2006. Iss. 54(2). P. 191–211.
10. Hesmondhalgh D. The Cultural Industries. Sage Publication. London, 2007. 346 p.
11. Rulin Y. The Innovation of Dance Art Communication in TV Dance Program Taking "Dance Storm Season 2" as an Example. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* : Proceedings of the 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2021). 2021. P. 270–273.
12. Singer J. T. Representation of Dance in Reality Television. Purchase College State University of New York Summer. 2021. 21 p. URL: https://soar.suny.edu/bitstream/handle/20.500.12648/12346/2843_Jordan_Singer.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 06.10.2024).
13. Yuille H. The Uses and Gratifications of Dance Reality Television Shows. UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones. 2012. 67 p.
14. Wolf S. Dance on TV: Is it Hindering or Helping the Art Form? *Dance Informa Magazine*. Australia. 2013. URL: <https://www.danceinforma.com/2013/06/03/dance-on-tv-is-it-hindering-or-helping-the-art-form/> (дата звернення: 19.09.2024).
15. Zhichang P., Wei L. Mass Media and Mass Culture, Shanghai People's Publishing House, 2002.

1. Bazela, D. D. (2015). Dance Shows of the Late 20th – Early 21st Centuries. *Culture and Art in the Modern World*, 16, 84–89 [in Ukrainian].
2. Boiko, O. S. (2017). Television Dance Shows in Ukraine: History and Modernity. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Art History*, 36, 66–76 [in Ukrainian].
3. Hrabarchuk, O. M. (2018). Reality Show: Inside the Image. *Cultural Opinion*, 14, 87–93 [in Ukrainian].
4. Krys, A. I. (2023). Stage Ballroom Choreography as a Phenomenon of Modern Performing Arts. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. Nakonechna, O. V. (2017). Problems and Prospects of Dance Show Programmes in Ukraine. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 159–163 [in Ukrainian].
6. Pavliuk, T. S. (2018). Ballroom Choreography in Modern Media Space. *Culture and Modernity*, 2, 101–105 [in Ukrainian].
7. Fedosenko, K. M. (2024). Modern Music Industry of Ukraine in the Context of Social Media Development. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Cardinal, M. (2013). Deciphering Dance in Reality Television: The Good, the Questionable, and the Unconscionable. Monmouth, OR: *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, 84(1), 7–10 [in English].
9. Hall, A. (2006). Viewers' Perceptions of Reality Programs. *Communication Quarterly*, 54(2), 191–211 [in English].
10. Hesmondhalgh, D. (2007). The Cultural Industries. Sage Publication. London [in English].
11. Rulin, Y. (2021). The Innovation of Dance Art Communication in TV Dance Program Taking "Dance Storm Season 2" as an Example. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Proceedings of the 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2021)*, 270–273 [in English].
12. Singer, J. T. (2021). Representation of Dance in Reality Television. Purchase College State University of New York. Retrieved from: https://soar.suny.edu/bitstream/handle/20.500.12648/12346/2843_Jordan_Singer.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in English].
13. Yuille, H. (2012). The Uses and Gratifications of Dance Reality Television Shows. UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones [in English].
14. Wolf, S. (2013). Dance on TV: Is it Hindering or Helping the Art Form? *Dance Informa Magazine*. Australia. Retrieved from: <https://www.danceinforma.com/2013/06/03/dance-on-tv-is-it-hindering-or-helping-the-art-form/> [in English].
15. Zhichang, P., & Wei, L. (2002). Mass Media and Mass Culture. Shanghai [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 18.11.2024

Цитування:

Хвостова Т. В. Трансформація ролі глядача крізь призму особливостей цифрової репрезентації сучасного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 128–133.

Хвостова Таїсія В'ячеславівна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5773-2347>
taisija077@gmail.com

Khvostova T. (2024). Transformation of the Role of the Spectator through the Prism of Features of Digital Representation of Modern Theatre. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 128–133 [in Ukrainian].

ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ГЛЯДАЧА КРІЗЬ ПРИЗМУ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЦИФРОВОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ

Мета статті – виявити особливості трансформації ролі глядача у сучасному театрі в контексті просторової специфіки цифрової вистави. **Методологія дослідження.** Застосовано аналітичний, системний, типологічний, культурологічний та структурно-функціональний метод для узагальнення теоретико-методологічних засад дослідження розширення простору в контексті цифровізації сучасного театру, виявлення особливостей трансформаційних процесів комунікації «актор-глядач». **Наукова новизна.** Досліджено проблематику трансформації ролі глядача в сучасному театрі в контексті просторової специфіки цифрової вистави; на прикладі трьох окремих категорій цифрової вистави (мультимедійної, телематичної та всепроникної – за Е. Перез) проаналізовано особливості взаємодії між глядачем і театром. Розглянуто концепцію розподіленої естетики крізь призму проблематики взаємодії глядача й актора, які перебувають у різних просторах. Уточнено концепції сучасних закордонних дослідників щодо трансформацій театрального простору в умовах інтернет-простору та взаємодії актора й глядача. **Висновки.** Трансформація ролі глядача в цифрових виставах відбувається відповідно до специфіки їх типу та особливостей розширення в них театрального простору. Метафоричний спосіб розширення простору в мультимедійних виставах, що реалізується на основі розробки інноваційних стратегій створення сенсу засобами поєднання сценічної дії та цифрових технологій залишає без змін традиційний формат «глядач як глядач». Телематична вистава репрезентує психологічне розширення простору через відсутність фізичної присутності й трансформує глядача-спостерігача на глядача-користувача (або онлайн-глядача). У всеосяжній виставі простір розширюється в буквальному, територіальному сенсі, внаслідок чого вистава набуває додаткових естетичних елементів завдяки стимулам навколишнього середовища, а глядач перетворюється на глядача-учасника. Отже, можна констатувати безпосередню взаємозалежність розширення театрального простору та трансформації ролі глядача.

Ключові слова: глядач, сучасний театр, цифрова вистава, театральний простір, інтернет-простір, комунікація «актор-глядач».

Khvostova Taisia, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Transformation of the Role of the Spectator through the Prism of Features of Digital Representation of Modern Theatre

The purpose of the article is to identify the features of the transformation of the role of the spectator in modern theatre in the context of the spatial specificity of digital performance. **Research methodology.** An analytical, systemic, typological, culturological and structural-functional method was applied to generalise the theoretical and methodological principles of the study of the expansion of space in the context of the digitalisation of modern theatre, to identify the features of the transformation processes of the "actor-spectator" communication. **Scientific novelty.** The problem of the transformation of the role of the spectator in modern theatre in the context of the spatial specificity of digital performance is investigated; using the example of three separate categories of digital performance (multimedia, telematic and pervasive – according to E. Perez), the features of the interaction between the spectator and the theatre are considered. The concept of distributed aesthetics is considered through the prism of the problems of interaction between the spectator and the actor, who are in different spaces. The concepts of modern foreign researchers regarding the transformations of theatrical space in the conditions of the Internet space and the interaction between the actor and the spectator are clarified. **Conclusions.** The transformation of the role of the spectator in digital performances occurs in accordance with the specifics of their type and the features of the expansion of theatrical space in them. The metaphorical way of expanding space in multimedia performances, which is implemented on the basis of the development of innovative strategies for

creating meaning by combining stage action and digital technologies, leaves the traditional format of “spectator as spectator” unchanged. The telematic performance represents the psychological expansion of space due to the absence of physical presence and transforms the spectator-observer into a spectator-user (or online spectator). In a comprehensive performance, space expands in a literal, territorial sense, as a result of which the performance acquires additional aesthetic elements due to environmental stimuli, and the spectator turns into a spectator-participant. Thus, we can state the direct interdependence of the expansion of theatrical space and the transformation of the role of the spectator.

Keywords: spectator, modern theatre, digital performance, theatrical space, Internet space, actor-spectator communication.

Актуальність теми дослідження. Розширення театрального простору і роль глядача на сучасному етапі розвитку суспільства є однією з актуальних проблем культурологічного пізнання. Інноваційні цифрові досягнення в технологіях виробництва, поширення та споживання медіа відіграють важливу роль у фрагментації галузі, а також в еволюції аудиторії медіа від переважно пасивної, масової аудиторії до активної аудиторії з великою автономією, владою та контролем над вибором медіа. Конвергенція цифрових медіа із сучасним театром зумовила появу значного обсягу цифрових театральних практик, що кидають виклик і перетворюють традиційні театральні уявлення про простір, час, тілесність / фізичність, стосунки між глядачем і актором та інтерактивності, а також самих технологій, засобами їх використання в сценічних постановках. Актуальним та важливим є дослідження проблематики трансформації ролі глядача у сучасному театрі в контексті специфіки цифрової вистави.

Мета статті – виявити особливості трансформації ролі глядача у сучасному театрі в контексті просторової специфіки цифрової вистави.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання пов'язані з тематикою цифровізації культурно-мистецької галузі в цілому та театру зокрема протягом останніх років перебувають у полі наукових інтересів багатьох українських дослідників. Наприклад, специфіку театального мистецтва як засобу соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій розглядають Л. Дерман та М. Кобилинська [2], особливості трансформаційних процесів традиційної форми театру в добу високих технологій досліджує О. Камишнікова [3], цифровізації в сучасній театральній культурі присвячено статтю К. Матвєєвої та Т. Гуменюк [7], розвиток театру крізь призму розвитку цифрових технологій досліджує О. Тонкошкура [8] та ін. Натомість проблематика ролі глядача у сучасному театрі в контексті просторової специфіки цифрової вистави не стала предметом самостійного дослідження. Окремі

питання розглянуто в публікаціях Я. Ланчака «Розвиток імерсивного театру в Україні: естетика комунікації» [6], окремі аспекти інтернет-комунікації в сучасному театральному мистецтві аналізують Р. Крохмальний та С. Крохмальна [5], з культурологічних позицій означена проблематика розглядається в дослідженнях О. Губернатор «Імерсивні культурні практики як феномен метамодернізму» [1], О. Красненка «Інтерактивність як феномен сучасного культурного простору: особливості становлення і тенденції розвитку» [4] та ін.

Виклад основного матеріалу. Стрімкий розвиток нових технологій, особливо цифрових, в останні роки вплинув на весь спектр людського життя, оскільки технологічні досягнення інформації та комунікації є невід'ємною частиною буденності ХХІ ст. Мистецтво, як основна форма вираження людської цивілізації та суспільного життя, також дуже сильно впливає та розвивається через них. Зокрема, у театрі, здається, цифрові технології явно впливають і формують сценічний ефект останніх років. Як наслідок, театральні діячі шукають все більше причин і, відповідно, способів їх використання, тоді як глядач вимагає більш прогресивних і вражаючих театральних вистав [15, 322]. П. Паві стверджує, що технологія впливає і втручається в драматичне мистецтво через усі ті нові можливості, які пропонують технічні засоби в режисурі, сценічному дизайні, освітленні, а також музиці [16, 75]. Станом на початок 2020-х рр. театральний режисер може використовувати багато прийомів, які раніше використовувалися виключно в кіно, наприклад, використання проєктора, телевізора, відеостіни, а також проста проєкція сценічних об'єктів може створити іншому виміру видовища створити бажану атмосферу. Відповідно до цього докорінно трансформується комунікація між публікою та театальною виставою, оскільки змінюється також здатність до залучення та інтерес глядачів, які орієнтуються вже не лише на театральну постановку, а, ширше, на усі пов'язані характеристики та додаткові елементи [15, 322].

Загальноновизнано, що інтернет радикально змінив спосіб спілкування в глобальному масштабі, оскільки люди з різних куточків земної кулі можуть не лише спілкуватися та обмінюватися думками, але й бачити один одного в режимі реального часу за допомогою онлайн-платформ. Це не залишає театр байдужим, але передбачає його перебудову, як форма спілкування між людьми, які взаємодіють, і його диференціація від домінуючої традиційної форми на сьогоднішній день [11, 18]. Таким чином, виникають нові можливості спілкування між акторами та глядачами, наприклад, глядач може дивитися онлайн пряму трансляцію театральної вистави, яка в той самий момент розігрується в іншому географічному місці.

Станом на середину 2020-х рр. характерною є тенденція розвитку сценічної дематеріалізації, коли естетика сценічного простору більше не обмежується театальною архітектурою, межами сцени, або традиційними стосунками між глядачем і актором. Таким чином осмислення однієї з театральних умовностей було поставлено під сумнів використанням технологій – театральний простір було «розширено» засобами використання технологій та їх артефактів.

Поняття «цифрова вистава» у дослідженні розуміється, виходячи із запропонованого С. Діксоном визначення «поєднання комп'ютерних технологій з живим виконавським мистецтвом, а також галерейних інсталяцій та комп'ютерних платформ, веб-мережевого мистецтва, цифрових ігор, де вистава складає центральний аспект або зміст (наприклад, засобами фокусування на людській фігурі, яка рухається, говорить або «виконує» іншим способом)», або форми (наприклад, інтерактивні інсталяції, що спонукають глядача «виконувати» дію, а не просто дивитися на екран)» [12, 10].

Сучасні дослідники розрізняють три категорії цифрової вистави. Перша категорія, мультимедійна вистава, належить до «будь-якої вистави, що використовує фільм, відео або комп'ютерне зображення разом із живим виконанням» [13, 8]. Вона також належить до вистав з традиційними стосунками між виконавцем і глядачем, оскільки глядач дивиться постановку, не приймаючи в ній активну участь як виконавець. Друга категорія, телематична вистава, включає вистави, що пов'язують віддалених акторів і простори для постановки за допомогою мережевих технологій зв'язку. Третя категорія,

всепроникна вистава (pervasive performance) – це новий жанр, що народився в результаті зближення галузей повсюдних обчислень, експериментального ігрового дизайну та театру (дослідники визначають його як змішані медіаподії, що поєднують ігровий процес із виставою та використовуються як платформа для потенційного спільного створення мистецтва в громадських місцях) [17, 79]. Термін «всепроникна вистава» вказує на досвід, який знайомить глядача з новими світами, що можуть бути пов'язані або не пов'язані з буденною реальністю [14]. Це подія з гравцем-глядачем, де завдяки мобільним медіа дія переміщується з замкнутого внутрішнього простору театального майданчика в буденне середовище його виконавців. Отже, на сучасному етапі ландшафт цифрової вистави різноманітний. Звичайний театральний простір розширюється в кожній з цих форм, але ця концепція використовується в досить загальному сенсі. Наприклад, в мультимедійній виставі простір розширюється метафорично; в телематичному – психологічно, тоді як у всепроникній – в буквальному, територіальному сенсі.

Театральний простір належить до просторової структури, що регулює стосунки між акторами та глядачами [9, с. 49]. Ця концепція передбачає наявність будівлі, де знаходяться учасники. Усередині будівлі театру цей простір можна організувати різними способами, які структурують зустріч між акторами та глядачами, починаючи від строгих форм, що розмежовують і поділяють простір для глядачів, до більш гнучких форм, де глядачі можуть вільно рухатися та обирати свою точку зору. Мультимедійна вистава може прийняти будь-яку з цих структурних форм, додавши технологію в розмежовані сценічні зони. Розширення театального простору тут стосується способів, якими нові простори можуть бути включені в існуючий театральний простір за допомогою технологій. На думку С. Діксона, додаткові простори можна створити за допомогою проєкцій, хоча вони є двовимірними [12, 335].

Інші форми театру, такі як перформанс, вуличний театр і навіть деякі форми прикладного театру, не залежать від фіксованих архітектурних структур і відбуваються за межами театальної будівлі та установи. Деякі дослідники визначають ці розширені простори «людичними просторами», які є «постійними або тимчасовими майданчиками для зустрічі глядачів і виконавців» [10, 6]. Натомість інші, наголошують на тому, що театральні простори

також є людичними просторами, оскільки це простори, де відбувається гра. Так, наприклад, Е. Перез пропонує трактувати простори за межами закритих театральних майданчиків як «розширені» театральні простори [18, 36]. Так, наприклад, телематичні та повсюдні вистави з'єднуються та відбуваються в різних просторах, як театральних (усередині театру), так і розширених (громадські місця чи приватні будинки), завдяки застосуванню мережевих технологій та усюдисущим засобам масової інформації. У цій ситуації поширення просторів для вистави – театральних і розширених, стає дедалі важче знайти мистецький твір, оскільки він не об'єднаний в одному місці, а розосереджений і розподілений по розширених просторах.

На думку К. Бальма для опису композиції такого типу вистав доцільно застосовувати концепцію «розподіленої естетики» [9, 176]. З її допомогою дослідник робить спробу відкрити концепції театального та розширеного простору для включення віртуальних середовищ і пропонує широку концепцію «театальної публічної сфери», щоб мати можливість охопити різноманіття театральних просторів, які складаються з поєднання фізичних просторів (театральних і розширених) та медіа сайтів (від інтернет-сайтів до фільмів і телебачення) у медіасфері. Концепція розподіленої естетики є продуктивною, оскільки вона розбиває ідею центрального, об'єднаного простору на менші та розкидані, розподілені простори. Іншими словами, все ще можуть існувати стосунки між актором та глядачем без необхідності ділитися одним і тим самим простором.

Для створення театральних та розширених просторів сучасні закордонні дослідники пропонують використовувати образ глядача як критерій: «мережеві технології, безумовно, пов'язують і з'єднують різні місця, уможливаючи дистанційне спілкування, передачу зображення та звуку тощо, але фізичне розташування учасника залишається головним просторовим положенням як твору мистецтва, так і об'єкта перегляду» [12, 413]. На думку С. Діксона, критерієм визначення місцеперебування твору мистецтва є фізичне розташування глядача – дослідник пов'язує розширення простору з образом глядача, розмежовуючи його на простори, які можуть «містити» глядачів або де глядачі «присутні».

У випадку телематичної вистави та проблематики передачі відчуття присутності у віддаленому середовищі, присутність більше не визначається як фізичне розташування тіл, а

радіше як дії, які тіла здатні виконувати в чутливому середовищі.

Всепроникна вистава – це гібридне явище, що прагне залучити учасників до спільних подій через поєднання ігрового процесу, медіа та театального мистецтва. О. Перез визначає її як «змішану медіаподію, які поєднують ігровий процес із театральним мистецтвом та використовують його як платформу для потенційного спільного створення мистецтва в громадських місцях для ігрової аудиторії» [17, 36]. Показовими прикладами є роботи німецького театру Rimini Protokoll (Outdoor», 2011), а серед українських – театру Uzavati (режисер П. Бараніченко, THE TIME, Dialogy, MONO, SVOI), «Мізантроп», (режисер І. Мощицький, вистави «Голіаф», «Сліпота», «Ріс ріс» (співзасновники Д. Левицький та П. Армянський; «Справа Менделя Бейліса», «Майдан. Прогулянка», «Після рейву», «Прогулянка з батьком») та ін. [1, 146].

Всепроникні вистави – наслідок конвергенції полів всюдисущих медіа, експериментального ігрового дизайну та сучасного театального мистецтва. Коли театральні практики почали включати мобільні засоби масової інформації у свою продукцію – користувачі більше не були прив'язані кабелями до комп'ютера – учасники змогли пересуватися громадськими та приватними просторами, постійно підключені, у русі та відстежувані системами GPS. У цій категорії простір є розширено технологією в буквальному, територіальному сенсі. Ці події зазвичай відбуваються частково всередині культурних закладів, таких як театри, галереї чи громадські центри, а частково на відкритому повітрі. Мобільні медіа використовуються як спосіб розширити майданчик для виступу в публічному просторі. Кілька рухомих об'єктів розосереджуються та розподіляються, незважаючи на те, що вони підключені (і в деяких випадках один одному) через мобільні пристрої. Технологія розширює територію для вистави від конкретного майданчика, де діють конвенції щодо фізичної співприсутності в культурному закладі, до міського простору, де глядачі відокремлені один від одного і де вони мають взаємодіяти з містом та його мешканцями.

Глядач отримує нагоду осмислити можливості навколишнього світу, досліджуючи об'єкти, людей та взаємодію, в процесі пошуку прихованих знаків місця засобами чуттєвої активації. Таким чином, глядач-учасник стає основоположною частиною твору, маючи

здатність бути агентом, який активно відкриває та пізнає – аудиторія стає «граючою аудиторією», яка наповнює твір мистецтва змістом. Варто зазначити, що така трансформація глядача можлива і в закритих приватних просторах, зокрема в окремих імпровізаційних і ритуальних театральних формах, проте в міському просторі вона набуває дуальності: глядач може досліджувати художні можливості навколишнього світу, тобто побачити, що можна перетворити на мистецтво, а також реалізувати власне художнє бачення цього світу, шляхом складання матеріалів через виконання. Варто зазначити, що паралельно відбувається і трансформація акторів, які виконують роль сприяння та підтримки ігрової діяльності учасників, тобто не надають контент, а сприяють його виробництву.

Наукова новизна. Досліджено проблематику трансформації ролі глядача в сучасному театрі в контексті просторової специфіки цифрової вистави; на прикладі трьох окремих категорій цифрової вистави (мультимедійної, телематичної та всепроникної – за Е. Перез) проаналізовано особливості взаємодії між глядачем і театром. Розглянуто концепцію розподіленої естетики крізь призму проблематики взаємодії глядача й актора, які перебувають у різних просторах. Уточнено концепції сучасних закордонних дослідників щодо трансформацій театального простору в умовах інтернет-простору та взаємодії актора й глядача.

Висновки. Трансформація ролі глядача в цифрових виставах відбувається відповідно до специфіки їх типу та особливостей розширення в них театального простору. Метафоричний спосіб розширення простору в мультимедійних виставах, що реалізується на основі розробки інноваційних стратегій створення сенсу засобами поєднання сценічної дії та цифрових технологій залишає без змін традиційний формат «глядач як глядач». Телематична вистава репрезентує психологічне розширення простору через відсутність фізичної присутності та трансформує глядача-спостерігача на глядача-користувача (або онлайн-глядача). У всеосяжній виставі простір розширюється в буквальному, територіальному сенсі, внаслідок чого вистава набуває додаткових естетичних елементів завдяки стимулам навколишнього середовища, а глядач перетворюється на глядача-учасника. Таким чином, можна констатувати безпосередню взаємозалежність розширення театального простору та трансформації ролі глядача.

Література

1. Губернатор О. І. Імерсивні культурні практики як феномен метамодернізму : дис. доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія». Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2023. 194 с.
2. Дерман Л. М., Кобилянська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій. *Гуманітарний корпус*. 2021. Вип. 37 (т. 1). С. 33–36.
3. Камишнікова О. Театр у добу високих технологій: трансформація традиційної форми. *Сучасні літературознавчі студії*. 2013. Вип. 10. С. 172–178.
4. Красненко О. Л. Інтерактивність як феномен сучасного культурного простору: особливості становлення і тенденції розвитку : дисертація доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (галузь знань 03 «Гуманітарні науки»). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2023. 185 с.
5. Крохмальний Р. О., Крохмальна С. Р. Деякі концепти інтернет-комунікації в сучасному театральному мистецтві. *Молодий вчений*. 2020. № 4 (80). С. 125–128..
6. Ланчак Я. М. Розвиток імерсивного театру в Україні: естетика комунікації. Сценічне мистецтво: сучасна лексика та формотворчі процеси : тези доповідей Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 21 квітня, 2022 р. / М-во освіти і науки України; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв; Каф. режисури і майстер. актора та ін. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 57–61.
7. Матвєєва К. В., Гуменюк Т. К. Цифровізація в театральній культурі. *Збірник наукових праць ЛОГОС*. 2021. С. 301–303.
8. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. № (18(2)). С. 30–35.
9. Balme C. The Cambridge Introduction to Theatre Studies. Cambridge University Press, Cambridge 2008. 242 p.
10. Carlson M. Places of Performance: !e Semiotics of !eatre Architecture, Cornell University Press, Ithaca, NY 1989. 212 p.
11. Chapple F., Kattenbelt C. (Eds.). Intermediality in theatre and performance (Vol. 2). Amsterdam: Rodopi, 2006. 266 p.
12. Dixon S. Digital Performance: A History of New Media in !eater, Dance, Performance Art, and Installation, MIT Press, Cambridge, MA 2007. 832 p.
13. Giesekeam G. Staging the Screen: the Use of Film and Video in theatre, Palgrave MacMillan, New York 2007. 280 p.
14. Hoedt M. Immersive and Pervasive Performance. In: Bloom, C. (eds) The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic. Palgrave Macmillan, Cham, 2020. 1271 p.
15. Pérez E. Experiential documentation in pervasive performance: the democratization of the

archive. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. 2014. Issue 10(1). Pp. 77–90.

16. Pérez E. The Expansion of Theatrical Space and the Role of the Spectator. *Nordic Theatre Studies*. 2014. Vol. 26, no. 2. Pp. 34–45.

17. Manovich L. The Practice of everyday (media) life: From mass consumption to mass cultural production?. *Critical Inquiry*. 2009. Issue 35(2). Pp. 319–331.

18. Pavis P. Theatre at the Crossroads of Culture. New York: Routledge, 2003. 228 p.

References

1. Hubernator, O. I. (2023). Immersive Cultural Practices as a Phenomenon of Metamodernism. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Derman, L. M., & Kobylinska, M. Yu. (2021). Theatrical Art as a means of Socio-Cultural Communication in the Digital Age. *Humanitarian Corpus*, 37 (1), 33–36 [in Ukrainian].

3. Kamyshnykova, O. (2013). Theatre in the Age of High Technology: Transformation of Traditional Form. *Modern Literary Studies*, 10, 172–178 [in Ukrainian].

4. Krasnenko, O. L. (2023). Interactivity as a Phenomenon of Modern Cultural Space: Features of Formation and Development Trends. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

5. Krokmalnyi, R. O., & Krokmalna, S. R. (2020). Some Concepts of Internet Communication in Modern Theatrical Art. *Young Scientist*, 4 (80), 125–128 [in Ukrainian].

6. Lanchak, Ya. M. (2022). Development of Immersive Theatre in Ukraine: Aesthetics of Communication. *Performing Arts: Modern Vocabulary and Form-Forming Processes: Abstracts of reports of the All-Ukrainian scientific-practical conference*, Kyiv, April 21, 2022. Kyiv, 57–61 [in Ukrainian].

7. Matvieieva, K. V., & Humeniuk, T. K. (2021). Digitalisation in Theatrical Culture. *ΛΟΓΟΣ*, 301–303 [in Ukrainian].

8. Tonkoshkura, O. (2022). Theatre in the Era of Digital Technologies. *Artistic Culture. Current problems*, 18 (2), 30–35 [in Ukrainian].

9. Balme, C. (2008). *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge [in English].

10. Carlson, M. (1989). *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. New York [in English].

11. Chapple, F., & Kattenbelt, C. (Eds.). (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*, 2. Amsterdam [in English].

12. Dixon, S. (2007). *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge [in English].

13. Gieseckam, G. (2007). *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. Palgrave MacMillan, New York [in English].

14. Hoedt, M. (2020). Immersive and Pervasive Performance. In: Bloom, C. (eds) *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. Palgrave Macmillan, Cham [in English].

15. Pérez, E. (2014). Experiential Documentation in Pervasive Performance: The Democratization of the Archive. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 10 (1), 77–90 [in English].

16. Pérez, E. (2014). The Expansion of Theatrical Space and the Role of the Spectator. *Nordic Theatre Studies*, 26 (2), 34–45 [in English].

17. Manovich, L. (2009). The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production. *Critical Inquiry*, 35(2), 319–331 [in English].

18. Pavis, P. (2003). *Theatre at the Crossroads of Culture*. New York [in English].

*Стаття надійшла до редакції 04.10.2024
Отримано після доопрацювання 06.11.2024
Прийнято до друку 14.11.2024*

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.075

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322861

Цитування:

Акімов Д. І. Методологія та соціокультурне проектування алгоритмів підбору експертів у сфері мистецького маркетингу та при формуванні мистецьких колекцій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 134–140.

Akimov D. (2024). Methodology and Socio-Cultural Projecting of Algorithms for the Selection of Experts in Art Marketing and for the Formation of Art Collections. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 134–140 [in Ukrainian].

*Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук,
професор кафедри мистецтвознавчої
експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України,
голова Генеральної дирекції Міжнародної
академії рейтингових технологій і соціології
«Золота Фортуна»
<https://orcid.org/0000-0003-0732-7287>
akimov@fortuna.org.ua*

МЕТОДОЛОГІЯ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ПРОЄКТУВАННЯ АЛГОРИТМІВ ПІДБОРУ ЕКСПЕРТІВ У СФЕРІ МИСТЕЦЬКОГО МАРКЕТИНГУ ТА ПРИ ФОРМУВАННІ МИСТЕЦЬКИХ КОЛЕКЦІЙ

Мета роботи – проаналізувати методології та процеси соціокультурного проектування алгоритмів підбору експертів у сфері маркетингу образотворчого мистецтва та, зокрема, при формуванні мистецьких колекцій у музеях, галереях, приватних зібраннях тощо. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, емпіричного та теоретичних методів, зокрема аналізу та синтезу, індуктивного та дедуктивного моделювання робочих ситуацій, що можуть виникнути в роботі експертних груп. **Наукова новизна** полягає в розробці принципово нового погляду на моделювання алгоритмів підбору експертів, що мають виконувати завдання у сфері мистецьких ринкових платформ, та в подальшому розширенні уявлень про дослідження маркетингових процесів на ринку мистецтв. **Висновки.** У статті сформульовано нову наукову модель щодо алгоритмів підбору експертів, які працюють у сфері маркетингу образотворчого мистецтва на аукціонах, ярмарках, у галереях, музеях та в приватних мистецьких колекціях. Цю модель підбору експертів, які працюють на артринку, можна використовувати як ефективну технологію в маркетингу образотворчого мистецтва, адже ця технологія фактично дає можливість сегментування спеціалістів сфери надання експертних послуг у роботі музеїв, галерей, аукціонів та в діяльності з обслуговування приватних мистецьких колекцій.

Ключові слова: експертна діяльність, методологія в мистецтвознавстві, маркетинг артринку, соціокультурне проектування в мистецтві, формування мистецьких колекцій

Akimov Dmytro, Doctor of Sociology, Professor, Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, Chairman of the General Directorate of The International Academy of Rating Technologies and Sociology "Golden Fortune"

Methodology and Socio-Cultural Projecting of Algorithms for the Selection of Experts in Art Marketing and for the Formation of Art Collections

The purpose of the article is to analyse and study the methodology and processes of socio-cultural projecting of algorithms for the selection of experts in fine art marketing and, including, in the formation of art collections in museums, galleries, private collections. **The research methodology** consists in the application of comparative, empirical, and theoretical methods, including analysis, synthesis, inductive and deductive modelling of work situations that may arise in the work of expert groups. **The scientific novelty** consists in the development of a fundamentally new view on the modelling of algorithms for the selection of experts, who must perform tasks in the field of art market platforms, and in the further expansion of ideas about the study of marketing processes in the art market. **Conclusions.** The article formulates a new scientific model for algorithms for the selection of experts who work in fine art marketing at auctions, fairs, galleries, museums, and private art collections. This model of selecting experts who work on the art market can be used as an effective technology in the marketing of fine art, because this technology actually makes it possible to segment

specialists in the field of providing expert services in the work of museums, galleries, auctions and in-service activities private art collections.

Keywords: expert activity, methodology in art history, art market marketing, socio-cultural projection in art, formation of art collections.

Актуальність теми дослідження. Експертна діяльність в площині артринку в першій третині ХХІ століття потребує розробки нових методів підбору експертів та критиків-мистецтвознавців з урахуванням імовірності виникнення вірогідних професійних іміджевих ризиків та подальших репутаційних ускладнень під час атрибуції предметів образотворчого мистецтва. Ми пропонуємо власну концептуальну модель аналізу вірогідних ризиків, які можуть виникати при затвердженні кандидатур окремих експертів-мистецтвознавців або членів експертних груп на артринку.

Аналіз досліджень і публікацій. Означений у статті проблематиці присвятили свої дослідження: Д. Акімов – «Соціальний маркетинг і соціальна сфера суспільства: монографія» [2], О. Кривонос, О. Демченко – «Методологія науково-дослідницької роботи» [3], К. Маккефрі-Говарт – «Севр-манія» та спільні колекційні мережі: 2-й граф Лонсдейл, Генрі Бродвуд та Едвард Холмс Болдок» [4], М. Сассателлі – «Символічна продукція на бієнале мистецтва: творення світів» [4], С. Несмачний – «Колекція творів Миколи Глуценка із зібрання Дніпропетровського художнього музею» [1], В. Чернець, Н. Івановська, О. Яковлев, В. Шульгіна – «Соціокультурне проектування в мистецтві: теорія та практика» [6]

Виклад основного матеріалу. У цій статті ми аналізуємо певні маркетингові ситуації функціонування мистецьких ринків, спостерігаючи тісний взаємозв'язок напрямів роботи, в яких, з одного боку, працюють експерти образотворчого, театального та музичного мистецтва тощо, а з іншого – маркетингологи, які просувають твори образотворчого та музичного мистецтва на ринкових площах. Прагнучи до ефективних результатів, науковці мають вибудовувати актуальну методологічну стратегію. Отже, ми спираємося на власний багаторічний досвід дослідницької діяльності у сфері експертизи та

маркетингу ринків образотворчого, музичного й театального мистецтва. Пропонуємо власну концепцію методології дослідження побічних ризиків при підборі експертів-мистецтвознавців для виконання експертних досліджень на мистецьких ринках.

Існує чимало визначень наукового методу. Наведемо один з них. «Метод – це шлях пізнання, спосіб досягнення поставленої мети і завдань дослідження. Він відповідає на запитання, як пізнавати. Метод є не лише сукупністю правил, прийомів, способів, норм пізнання і дій, а й системою приписів, принципів, вимог, які повинні орієнтувати у вирішенні конкретного завдання, досягненні результату в будь-якій сфері діяльності» [3, 67]. Взявши до уваги наведене визначення наукового методу, пропонуємо принципово нову, авторську, концептуальну модель тестування та аналізу ризиків, викладених у формі таблиці, які, на нашу думку, необхідно брати до уваги та виконувати при запрошенні експертів-мистецтвознавців у робочі групи на мистецькі маркетингові платформи.

Загальновідомо, що термін «експертиза» вживають з останньої третини ХІХ століття. Експертиза в галузі мистецтва має на меті дослідження творів мистецької сфери з метою проведення атрибуції, опису або визначення необхідності проведення реставраційних робіт тощо. Експертів-професіоналів, які володіють необхідними знаннями та ерудицією в мистецькій сфері, залучають до проведення експертного дослідження мистецьких творів, супутніх документів, мистецьких напрямів, шкіл і течій. Вважаємо, що існує певна кількість суттєвих проблемних аспектів (при підборі експертів для виконання замовлень на мистецьких ринках), які визначені на нашому власному професійному досвіді, сформульовані у формі таблиці і вперше запропоновані для використання при підборі експертів для виконання тих чи інших експертних замовлень (табл. 1).

Таблиця 1

Суттєві проблемні аспекти при підборі експертів мистецької сфери

Джерело: розробка автора

Розглянемо далі по пунктах цієї таблиці, чому саме в мистецькій сфері часто виникають проблеми необ'єктивного ставлення експерта до твору мистецтва та внаслідок таких обставин експерт формує необ'єктивні експертні висновки.

У першому розділі запропонованої таблиці порушено питання щодо вірогідності заангажованості членів експертних комісій, до складу яких замовники запрошують спеціалістів на умовах обов'язкової підтримки

колективного експертного висновку при атрибуції предметів мистецької сфери. Можна навести чимало прикладів, коли маркетингові платформи: будь то міські картинні галереї чи міжнародні всесвітньовідомі аукціони, зацікавлені в отриманні конкретного атрибуційного висновку, який сприятиме ефективному ціноутворенню та отриманню максимального прибутку від реалізації твору мистецтва чи предметів мистецької сфери.

Наведемо загальновідомий приклад з придбання картини (за передбачуваним авторством Леонардо да Вінчі) «Рятівник Світу» принцем Саудівської Аравії Бадром бен Абдуллою на аукціоні «Крістіс» в листопаді 2017 року. За цю картину принц заплатив 400 млн (450 млн з урахуванням комісії) доларів США. Одночасно слід зазначити, що атрибуція цієї картини не є остаточною, чимало не залучених до цієї атрибуції експертів ставлять під сумнів авторство Леонардо да Вінчі, але ж саме ім'я художника в такому випадку призвело до формування такої неймовірно великої вартості твору живопису.

У другому розділі запропонованої таблиці йдеться про суб'єктивність психологічного та емоційного сприйняття мистецького твору експертом чи критиком-мистецтвознавцем. Таку суб'єктивність особливо часто можна спостерігати щодо тих творів мистецтва, які з'явилися у маркетинговому просторі в період активної професійної діяльності експерта чи критика, коли митець – автор мистецького твору та експерт чи критик, який досліджує творчість певного митця, живуть та активно працюють в одному історичному проміжку часу. Кожен професіонал – експерт чи критик, який має професійні знання та глибоко й різнобічно обізнаний у своїй професійній сфері – за будь-яких обставин вже є носієм суб'єктивних смаків, власних переконань, власного життєвого досвіду, він може бути особисто знайомий з автором мистецького твору та мати власне емоційне ставлення до твору мистецтва чи до автора (авторів) твору. Зрозуміло, що за таких обставин є очевидним суб'єктивне ставлення експерта чи критика до художника або скульптора, чи до композитора, чи до виконавців цього (музичного, сценічного) твору, або навіть до продюсера чи дилера, який просуває мистецький твір на ринку.

У третьому розділі запропонованої таблиці ми робимо акцент на гендерних переконаннях, що притаманні експертів-мистецтвознавцю чи музичному критику щодо змісту твору мистецтва. У наш час, в двадцяті роки XXI століття, у світі спостерігається потужне протистояння між активними захисниками бінарної жіночої та чоловічої ідентичності, коли, відповідно, біологічна стать збігається з гендером – з одного боку, та з активними представниками небінарних гендерів – з іншого. Тут треба звернути увагу на те, що поняття людської статі стосується лише фізіології кожної людини, тоді як поняття гендеру охоплює психологічні, соціальні,

культурні та фізіологічні складові ідентичності людини. За таких обставин власні гендерні переконання експерта чи критика-мистецтвознавця та його життєві гендерні пріоритети однозначно впливатимуть на його суб'єктивне ставлення до змісту твору мистецтва та можуть призвести до подальшого необ'єктивного експертного висновку. Отже, при замовленні експертів-мистецтвознавцю чи критику проведення мистецтвознавчого наукового дослідження з метою подальшого його оприлюднення варто бути обізнаним про гендерні пріоритети цього спеціаліста і наперед прогнозувати, чи вплинуть вони на зміст замовленого вами експертного висновку.

У четвертому розділі запропонованої таблиці йдеться про власні релігійні переконання експерта чи критика-мистецтвознавця, що можуть вплинути на його ставлення до змісту мистецького твору.

Наприклад, іслам забороняє зображення святих, а в християнстві існують багатовікові традиції зображення святих на іконах і фресках. Наведений фактор варто враховувати, коли запрошувати експерта-мусульманина для участі в дослідженні предметів образотворчого мистецтва, що мають християнські релігійні сюжети.

У п'ятому розділі запропонованої таблиці порушено питання про ймовірну наявність зовнішнього впливу на ставлення експерта до предмету дослідження з боку членів родини, колег, широкого кола знайомих осіб, вплив мас-медіа тощо. Наприклад, на картині може бути зображена знайома експертів жінка, до якої дружина експерта відчуває ревності. Або репродукція цієї картини колись висіла вдома в юнака, який образив доньку експерта. Або сюжет картини викликає негативні (чи позитивні) асоціативні спогади в самого експерта чи в когось із членів його родини. Таких прикладів можна навести чимало.

У шостому розділі запропонованої таблиці йдеться про ймовірність наявності в експерта політичних чи патріотичних переконань, які впливатимуть на його емоційний стан та на суб'єктивність результатів експертного дослідження. Наприклад, у США протягом всієї історії цієї країни тривають радикальні протистояння між Британськими лоялістами та повсталими колоніями, між північними й південними штатами, між представниками різних рас, а в наш час, зрозуміло, триває протистояння між прихильниками республіканської партії та демократичної партії. Активісти

антирасистського руху Black Lives Matter зруйнували в США чимало пам'ятників знаковим персонам історії США (мореплавець Христофор Колумб, Президент США Джордж Вашингтон, Президент США Авраам Лінкольн, президент Томас Джефферсон, генерал-конфедерат Роберт Лі, генерал-конфедерат Томас Джексон, автор віршів Гімну США Френсіс Скотт Кі тощо), аргументуючи такі прояви агресивності своїм ставленням до насильства над темношкірим населенням. Отже, уявімо критика-мистецтвознавця або експерта, який має давати письмову оцінку творам образотворчого, або музичного, або кіномистецтва, що за сюжетом присвячені популяризації ідей руху Black Lives Matter. Уявімо, що цей критик-мистецтвознавець або експерт пишається постатями Джорджа Вашингтона та Христофора Колумба в історії США і він не задоволений тим, що активісти руху Black Lives Matter руйнують пам'ятники так званим «рабовласникам» Джоржеві Вашингтону та Христофору Колумбу.

У сьомому розділі запропонованої таблиці йдеться про власну потребу в самовираженні в експерта чи критика-мистецтвознавця, що відповідає п'ятому рівню піраміди Маслоу. Загальновизнаний експерт або критик, який знаходиться на 4 або 5 рівні потреб відомої піраміди Маслоу, відчуває суттєву внутрішню потребу у формуванні власної позиції стосовно будь-яких професійних питань. Як відомо, на нижній, першій сходинці цієї піраміди знаходяться фізіологічні потреби людини, без яких людина просто не може довго існувати. Тобто людина повинна дихати, пити, спати, їсти тощо, а вже потім, коли фізіологічні потреби задоволені, постає питання про другу сходинку піраміди – безпеку. На третій сходинці розташовані соціальні потреби, на четвертій сходинці знаходиться потреба в повазі та визнанні. На п'ятій сходинці піраміди Маслоу – потреба людини в самовираженні. А тепер уявімо собі експерта чи критика, який позиціонує себе як високопрофесійний мистецтвознавець на п'ятій сходинці піраміди Маслоу. І тепер менеджери відомого аукціону запрошують цього експерта для участі в атрибуції твору мистецтва, а цей експерт відчуває потребу в самовираженні та ставить під сумнів авторство всесвітньвідомого майстра живопису... Уявімо собі, що зазначені вище менеджери відомого аукціону розраховують на атрибуційний висновок, завдяки якому буде стовідсотково встановлено приналежність досліджуваної картини пензлем конкретному

відомого митця і вартість такого твору буде розраховуватись у десятки мільйонів доларів... Зрозуміло, що один і той самий колекційний твір мистецтва за авторством невідомого автора епохи Відродження може коштувати п'ять-десять тисяч доларів, але той самий твір, атрибуційований як твір автора Леонардо да Вінчі, коштуватиме десятки мільйонів доларів. Отже, якщо менеджери мистецького аукціону запрошують до участі в експертній комісії високопрофесійного самодостатнього експерта, який знаходиться на вершині піраміди Маслоу у сфері задоволення власних потреб, то в такому випадку ці менеджери мають визначитись: 1) чи керівництво мистецького аукціону має на меті дізнатись та донести потенційним покупцям атрибуційну правду про досліджений твір мистецтва, 2) чи керівництво мистецького аукціону планує використати процедуру атрибуції як маркетинговий інструмент та в маркетингових цілях встановити саме авторство конкретного художника (наприклад Леонардо да Вінчі) з метою отримання захмарного надприбутку.

У восьмому розділі запропонованої таблиці йдеться про наявність або відсутність репутаційних або вікових страхів в експерта-мистецтвознавця або критика. Ми пам'ятаємо, що в сьомому розділі нашої таблиці ми розглядали кандидатуру умовного експерта-мистецтвознавця або критика, який знаходиться на п'ятій сходинці, на вершині піраміди Маслоу. Ми пам'ятаємо, що на другій сходинці знизу в піраміді Маслоу – потреба людини в безпеці для її життя, здоров'я, для її майна, а також для здоров'я, життя та майна членів її родини. Але у восьмому розділі таблиці, яку ми розробили, йдеться про репутаційні чи вікові страхи, що можуть виникати в експерта-мистецтвознавця або критика, який знаходиться на четвертій сходинці піраміди Маслоу (4-а сходинка – відчуття самоповаги та потреба в повазі оточення), чи на п'ятій сходинці піраміди Маслоу (5-а сходинка – самоактуалізація та внутрішня потреба до самовираження, честолюбство). Тобто йдеться не про страх людини за своє життя чи за безпеку рідних та близьких йому людей. У восьмому розділі ми говоримо про страхи тієї людини, яка має гідне тепле та світле житло, якісне харчування та медичне обслуговування, відчуття безпеки за своє життя та здоров'я і любов членів власної родини. Й ось така персона (експерт-мистецтвознавець або критик) піклується про власну духовну або інтелектуальну самореалізацію, піклується про свій імідж, про

свою репутацію, про рівень поваги до себе з боку оточення. Така людина може мати відповідні репутаційні страхи, беручись за атрибуцію резонансних творів мистецтва на замовлення менеджерів артринку.

Тож якщо менеджери мистецького аукціону зацікавлені в залученні відомого експерта до атрибуції «під конкретний результат», то:

1) гонорар експерта має бути вищим, ніж його репутаційні страхи; або 2) перед експертом може бути примарна мета, або примарна мрія, або сподівання; або

3) розумом молодого експерта може оволодіти нерозважлива сміливість молодості, коли він прагне будь-яким чином заявити про себе, а тому він може йти на репутаційні ризики, на які не захоче йти літній, досвідчений експерт, який поклав на формування своєї професійної репутації довгі роки життя;

4) артменеджери можуть залучати молодих експертів, використовуючи легковірність та довірливість, що притаманна честолюбній молоді перед авторитетом «зрілих та досвідчених» маніпуляторів;

5) сильний духом, самовпевнений артменеджер може «примусити» малодушного експерта підписати вигідний для аукціону висновок через відчуття страху в малодушного експерта перед нахабним артменеджером. Імовірно, що боягузливий експерт може ховати свою малодушність за зовнішньою ввічливістю, добротою, гостинністю, навіть за зовнішньою принциповістю чи солідарністю з іншими експертами. Відчуття боягузтва буде підказувати аргументи самовиправдання для експерта, який розуміє непереконливість експертних атрибуційних висновків при дослідженні предмета образотворчого мистецтва, але, наприклад, так звана «солідарність на потребу спільної справи», можливо, стане для нього саме аргументом самовиправдання.

Тепер розглянемо сучасні презентаційні ознаки та форми промоції, просування, позиціонування образотворчого мистецтва на сучасних музейних, галерейних, аукціонних, ярмаркових платформах – як соціокультурні проекти. Звернемо увагу на діяльність експертів у розбудові зазначених мистецьких проектів. Тут слід виділити такі ознаки:

Інтерактивність просування та позиціонування соціокультурних мистецьких проектів робить споживача активним учасником обговорення результатів експертних досліджень на резонансних мистецьких платформах. Наприклад, поява в аукціонному

просторі картини «Рятівник Світу» та експертні висновки щодо атрибуційної вірогідності авторства Леонардо да Вінчі у створенні цієї картини призвели до активного обговорення цього експертного висновку шанувальниками мистецтв в усіх куточках цивілізованого світу. За таких обставин всі шанувальники мистецтва, беручи участь в такому обговоренні, стають певною мірою інтерактивними співучасниками формування загальносвітової громадської експертної думки.

Наприкінці наведемо декілька прикладів різноманітної фахової діяльності експертів у сфері соціокультурних проектів в образотворчому мистецтві. Так, наприклад, у Дніпровському художньому музеї завдяки участі експертів та мистецтвознавців було проведено атрибуційні й інші фахові експертні дії, завдяки яким сьогодні музей має знакову колекцію зі ста робіт видатного українського митця Миколи Глуценка. Слід зазначити, що картини надійшли в музейну колекцію з різних джерел, а тому робота експертів була кропіткою та відповідальною, а нагородою для фахівців став альбом-каталог «Колекція творів Миколи Глуценка із зібрання Дніпропетровського художнього музею», що вийшов друком у 2021 році [1]. Продовжуючи спостерігати емпіричним шляхом за діяльністю експертів та мистецтвознавців в різних сферах образотворчого мистецтва, згадаємо нещодавно публікацію «Севр-манія» мистецтвознавців: Графа Лонсдейла, Генрі Бродвуда та Едварда Холмса Болдока, які, досліджуючи наукові та маркетингові процеси збирання колекційних предметів севрської порцеляни, серед іншого зазначають, що слід «відійти від поверхових спостережень, навіть від емпіричного підходу, який прославляє геніальність окремого колекціонера чи дилера та зосереджувати увагу на вивченні методології процесів колекціонування, на ролі походження музейних предметів та самої колекції загалом. Такий науковий шлях дає можливість для більш глибокого експертного, теоретичного дослідження соціокультурних процесів у сфері колекціонування порцеляни та й взагалі формування вагомого значення колекціонування предметів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, та, зокрема, наприклад, експертного дослідження «старої» севрської порцеляни» [4, 71].

Щоб урізноманітнити приклади в діяльності експертів сфери образотворчого мистецтва, звернемо увагу на нещодавно публікацію М. Сассателлі «Символічна продукція на бієнале мистецтва: Творення

світів», яка присвячена роботі спеціалістів, зокрема експертів сфери сучасного образотворчого мистецтва на майданчиках Венеційської бієнале, де робота експертів, треба погодитись, є унікальною кожні два роки: «Ця робота є унікальною у багатьох сенсах, адже Бієнале показує повторювані риси та тенденції міських фестивалів змішаного мистецтва. Нам демонструють експозиції в складному балансі між різними жанрами при розбудові загальної цілісності та збереженні авторської ідентичності кожного учасника, обов'язково вибудовується сюжетний зв'язок учасників Бієнале з містом-господарем та місцевою мистецькою атмосферою, в цій роботі беруть участь харизматичні засновники, експерти, мистецтвознавці та художні критики, маркетингологи, які прагнуть до швидкої інституціоналізації множинних планів. Бієнале, народжене як художня виставка, сьогодні є мультидисциплінарним комплексом, що складається із шести основних компонентів, присвячених різним формам мистецтва. Спочатку Бієнале містилося в одній виставці, а сьогодні поширюється на Венеціанський архіпелаг у широкій типології місць і, як соціокультурний проєкт, як бренд, в усьому світі» [5, 96].

Наукова новизна статті полягає в розробці принципово нового, авторського, погляду на моделювання алгоритмів підбору експертів, що мають виконувати завдання у сфері мистецьких ринкових платформ, та в подальшому розширенні уявлень про дослідження маркетингових процесів на ринку мистецтв.

Висновки. У статті сформульовано нову наукову модель щодо алгоритмів підбору експертів, які працюють у сфері маркетингу образотворчого мистецтва на аукціонах, ярмарках, в галереях, в музеях та в приватних мистецьких колекціях. Цю модель підбору експертів, які працюють на артринку, можна використовувати як ефективну технологію в маркетингу образотворчого мистецтва, адже вона фактично дає можливість сегментування спеціалістів сфери надання експертних послуг у роботі музеїв, галерей, аукціонів та в діяльності з обслуговування приватних мистецьких колекцій.

Література

1. Альбом-каталог «Колекція творів Миколи Глуценка із зібрання Дніпропетровського художнього музею» / упоряд. С. М. Несмачний. Дніпро : Сігматрейд, 2021. 108 с.
2. Акімов Д. І. Соціальний маркетинг і соціальна сфера суспільства: монографія. Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2010. 312 с.
3. Кривонос О. Б., Демченко О. М. Методологія науково-дослідницької роботи : навч. посіб. Київ : ВСВ «Медицина», 2011. 160 с.
4. Маккефрі-Говарт К. «Севр-манія» та спільні колекційні мережі: 2-й граф Лонсдейл, Генрі Бродвуд та Едвард Холмс Болдок. Журнал історії колекцій. 2023. Т. 35. Вип. 1. С. 61–75. <https://doi.org/10.1093/jhc/fhab047>.
5. Сассателлі М. Символічна продукція на бієнале мистецтва. *Творення світів. Теорія, культура і суспільство*. 2017. Т. 34. Вип. 4. С. 89–113. DOI: <https://doi.org/10.1177/0263276416667199>.
6. Соціокультурне проєктування в мистецтві: теорія та практика / Івановська Н. В. та ін. Київ : Міністерство культури України, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 195 с.

References

1. Nesmachnyi, S. M. (Ed.) (2021). Album Catalogue "Collection of Mykola Hlushchenko's Artworks from the Dnipropetrovsk Art Museum's Collection". Dnipro [in Ukrainian].
2. Akimov, D. I. (2010). Social Marketing and Social Sphere of Society: monograph. Kharkiv [in Russian].
3. Kryvonos, O. B., & Demchenko, O. M. (2011). Methodology of Scientific and Research Works. Kyiv [in Ukrainian].
4. McCaffrey-Howarth, C. (2023). 'Sèvresmania' and Collaborative Collecting Networks: The 2nd Earl of Lonsdale, Henry Broadwood and Edward Holmes Baldock. *Journal of the History of Collections*, 35, issue 1, 61–75 <https://doi.org/10.1093/jhc/fhab047> [in English].
5. Sassatelli, M. (2017). Symbolic Production in the Art Biennial: Making Worlds. *Theory, Culture & Society*, 34, issue 4, 89–113. <https://doi.org/10.1177/0263276416667199> [in English].
6. Ivanovska, N. V. etc. (2018). Socio-Cultural Projecting in Art: Theory and Practice. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 11.11.2024

УДК 7.037:7.01

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322862

Цитування:

Андресюк Б. П., Царенко С. О., Журавель-Змєєва Л. С. Авангардне мистецтво як засіб образотворення в дизайні ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 141–147.

Andresyuk B., Tsarenko S., Zhuravel-Zmieieva L. (2024). Avant-garde Art as a Means of Imaging in the 21st Century Design. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 141–147 [in Ukrainian].

Андресюк Борис Павлович,
доктор політичних наук,
кандидат економічних наук, професор,
директор Навчально-наукового інституту
дизайну та реклами
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0007-5397-318X>
bandresuk@dakkkim.edu.ua

Царенко Сергій Олександрович,
кандидат архітектури,
доцент кафедри дизайну інтер'єру, міського
середовища і ландшафтного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-4395-6390>

Журавель-Змєєва Лілія Сергіївна,
доктор філософії з дизайну,
в.о. завідувача кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-5242-3599>
l.zhuravel@dakkkim.edu.ua

АВАНГАРДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В ДИЗАЙНІ ХХІ ст.

Мета статті – виявити вплив авангардного мистецтва на формування образів у візуальній культурі ХХІ ст., що збагатили дизайн-середовище новими сенсами. **Методологія дослідження** передбачала застосування методів аналізу і синтезу, абстрагування та узагальнення, використання міждисциплінарного підходу (психологія, філософія, культурологія, мистецтвознавство, архітектура, дизайн) для отримання обґрунтованих висновків. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній авангардне мистецтво представлено як важливий чинник формування образів в дизайні ХХІ ст. **Висновки.** Авангардне мистецтво є потужним джерелом ідей для сучасного дизайну як у глобальному, так і в локальному контексті для наповнення візуального простору художніми образами. Його принципи, що ґрунтуються на експерименті, пошуку нових форм і засобів вираження, дають змогу дизайнерам втілювати неординарні рішення, які поєднують традиції та інновації. У різних видах дизайну: у графічному, промисловому дизайні, в архітектурі, дизайні інтер'єру, одягу та ін. – авангард визначив нові підходи до створення об'єктів і предметів, а отже, і їх образів. Використання абстракцій: геометричних, органічних і динамічних – дало змогу формувати яскраві та емоційно насичені образи. Цифрова епоха надала новий імпульс авангардним ідеям, перенісши їх у сферу інтерактивного дизайну, генеративного мистецтва та анімації. Завдяки багатій історії національного авангарду, українські дизайнери активно використовують ці ідеї, створюючи образи, що є синтезом локальної ідентичності та світових трендів. Отже, авангардне мистецтво є не лише інструментом художнього самовираження, а й способом творення нових образів – образотворення – сучасної візуальної культури. Його символіка надихає митців, зокрема й дизайнерів, на експерименти, пошук нових рішень і переосмислення традицій, що доводить його актуальність у динамічно змінюваному сучасному світі. Це формує новий формат діалогу глядача із середовищем, творення і представлення в дизайні образів, які мають матеріальну та духовну цінність.

Ключові слова: авангардне мистецтво, дизайн, образ, візуальна культура, абстракція, цифрові технології.

Andresyuk Borys, Doctor of Political Science, Candidate of Economic Sciences, Professor, Director of the Educational and Scientific Institute of Design and Advertising, National Academy of Culture and Arts Management; Tsarenko Serhii, PhD in Architecture, Associate Professor of the Department of Interior Design, Urban Environment

and Landscape Art of National Academy of Culture and Arts Management; Zhuravel-Zmieieva Liliia, Doctor of Philosophy PhD, Acting Head of the Department of Graphic Design National Academy of Culture and Arts Management

Avant-garde Art as a Means of Imaging in the 21st Century Design

The purpose of the article is to identify the influence of avant-garde art on the formation of images in the visual culture of the 21st century, enriching the design environment with new meanings. **The research methodology** involved the application of methods of analysis and synthesis, abstraction and generalisation, and the use of an interdisciplinary approach (psychology, philosophy, cultural studies, art history, architecture, design) to derive well-founded conclusions. **Scientific novelty** of the article lies in presenting avant-garde art as an important factor in shaping images in 21st-century design. **Conclusions.** Avant-garde art is a powerful source of ideas for modern design, both in the global and local contexts, enriching visual spaces with artistic imagery. Its principles, based on experimentation, the search for new forms, and means of expression, enable designers to implement extraordinary solutions that combine tradition and innovation. In various types of design – graphic, industrial, architecture, interior design, fashion, and more – avant-garde has introduced new approaches to creating objects and, consequently, their images. The use of abstractions – geometric, organic, and dynamic – has made it possible to create bright and emotionally rich images. The digital era has given a new impetus to avant-garde ideas, bringing them into the realm of interactive design, generative art, and animation. Thanks to the rich history of national avant-garde, Ukrainian designers actively use these ideas to create images that synthesise local identity with global trends. Thus, avant-garde art is not only a tool for artistic self-expression but also a method for creating new images – visual representations – of modern visual culture. Its symbolism inspires artists, including designers, to experiment, search for new solutions, and reinterpret traditions, proving its relevance in the dynamically changing contemporary world. This forms a new format of dialogue between the viewer and the environment, creating and presenting images in design that hold material and spiritual value.

Keywords: avant-garde art, design, image, visual culture, abstraction, digital technologies.

Актуальність теми дослідження. Авангардне мистецтво виникло як реакція на усталені традиції та академічні канони в образотворчості та базується на ідеї революції в мистецтві. Його характерними ознаками є експериментальність, мінімалізм, акцент на форму і колір, відмова від традиційного реалізму. Так поруч з логіко-аналітичною світоглядною концепцією набула розвитку образно-інтуїтивна, яка спричинила нові форми репрезентації мистецтва. Художники авангардного напрямку прагнули створити щось радикально нове, вийти за межі класичних форм. Гіперболізуючи раціональне та нераціональне, митці-експериментатори сформували нову художню реальність, наповнену власними специфічними образами, які знайшли своє втілення в сучасному просторі. Це збагачує візуальну мову дизайну, впливає на формування всіх його галузей, що зумовлює актуальність нашої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Авангардне мистецтво в контексті творення образів було предметом вивчення низки українських науковців. В. Борисов вказував, що авангардне мистецтво прагне сформувати нову реальність, віднайти в навколишній дійсності приховані сенси. Дослідник наголошував на відмінності у творчому підході художників і дизайнерів, які засобами авангардного мистецтва прагнули створити оптичні ілюзії: художники у своїх роботах, образах репрезентують власне суб'єктивне сприйняття дійсності, заглиблення у свої думки та фантазії; а дизайнери прагнуть скоригувати або цілком змінити візуальне сприйняття середовища [4, 14]. Науковці, які вивчали вплив мистецтва, зокрема й авангардного, на моду, на створення

проектних образів, дійшли висновку, що ці дві сфери мають значний потенціал для взаєморозвитку: сучасні дизайнери одягу часто звертаються до новаторських мистецько-естетичних течій, що відкидають усталені норми та стереотипи. Роботи представників авангардного мистецтва надихають дизайнерів одягу на створення нетривіальних, художньо насичених образів [11, 373]. Артоб'єктом у моді, який представляє неповторний зовнішній образ, Т. Ременєва називає «концептуальний костюм, виконаний у єдиному екземплярі, що є твором авангардного мистецтва, який створюють для демонстрації на подіумі чи експонування в музеї» [10, 247]. Використання творів образотворчого мистецтва авангардного напрямку при творенні художніх образів дизайну одягу, зокрема хусток, вивчала Ж. Денисюк. Дослідниця акцентувала на їх символічній функції – репрезентувати національно-культурну ідентичність, популяризувати українську культуру, що особливо актуалізується в кризові періоди суспільства [7, 51]. Вивчаючи форми культурного діалогу традицій і новаторства в авангардному мистецтві, О. Кириченко теж вказала, що на формування образів у творчості сучасних українських митців помітно впливають соціокультурні процеси, що, зокрема, виражається у зверненні до першообразів, культурних надбань попередніх поколінь [8, 137]. Отже, авангардне мистецтво, формуючи художньо-естетичні образи української культури, є важливою складовою сучасного дизайн-простору. І цей аспект потребує більш детального опрацювання.

Мета дослідження – виявити вплив авангардного мистецтва на формування образів

у візуальній культурі ХХІ ст., що збагатили дизайн-середовище новими сенсами.

Виклад основного матеріалу. Слово «авангард» насамперед належить до військової термінології і з французької мови буквально означає «передовий загін» (фр. *avant* – перед, *garde* – загін). Згодом його застосували до творчості художників, які представляли соціально-політичний та культурно-революційний потенціал мистецтва і намагались по-новому представити реальність. Авангард у мистецтві інтерпретують, з одного боку, як явище, нерозривно пов'язане з радикальними соціальними чи політичними рухами, з іншого – як сферу суто стилістичного експерименту, не обтяженого соціальними аспектами [15]. Спільним для них є те, що представники різних течій авангардного мистецтва своєю творчістю збагатили галузь дизайну новими підходами, засобами, образами.

За визначенням В. Соловйова, «поза образами немає ні відображення дійсності, ні уяви, ні пізнання, ні творчості» [12, 206]. Зміст поняття «образ» у різних галузях людської діяльності та пізнання трактують по-різному. Вкажемо окремі підходи до його визначення. Так, образ у психології постає як візуальне відтворення у свідомості об'єкта, події, сцени, звуку, запаху тощо без їх безпосереднього сприйняття; їх інтерпретація залежить від емоційного й інтелектуального досвіду, очікувань, фізичного та психологічного стану людини. У філософії образ є результатом відтворення об'єкта у свідомості людини у формі відчуттів, сприйняття, суджень, умовиводів, художніх образів. Культурологи визначають образ як «поліфункціональний феномен, що виконує низку функцій: творення та кодування смислів, трансляційну, інформаційно-комунікативну, пізнавальну, аксіологічну, прогностичну» [9, 29]. Мистецький образ як метафора життя художника, результат його катарсису формує в публіки конкретно-чуттєві образи, що співвідносяться зі сформованими в неї на той момент естетичними маркерами і спонукають її до самозаглиблення, самопізнання, духовного та морального розвитку. Образ у дизайні (за стандартом, що визначає зміст основних понять у цій галузі) являє собою «уявлення, що постає у свідомості людини в процесі формування задуму дизайнерського вирішення, через яке виникає усвідомлення художньої цінності об'єкта дизайну» [1].

Цьому визначенню образу як поняття виділено його таку важливу її якість, як художня цінність. Слово «художній», за довідниковою літературою, означає той, «який стосується мистецтва, відтворення дійсності в образах», а «цінність» – «те, що має певну матеріальну або духовну вартість» [2]. Отже, образ у дизайні, відтворюючи дійсність, повинен мати насамперед позачасове значення.

Дослідниця Н. Столярчук «у художній мові авангарду» виділяла «образи-символи й образи-емоції», які відповідно репрезентували «абстрактне» та «експресивне» мистецтво [13, 6]. Образи, що використовували авангардисти, втілювали емоційні стани, філософські ідеї та архетипи. Вони стали не просто зображеннями, а кодами, які відкрили доступ до прихованих пластів свідомості, де домінує ірраціональне. Кольори й форми авангардного мистецтва – це естетичні елементи й водночас універсальні символи, здатні впливати на глядача на глибокому емоційному рівні. Авангардисти використовували символічні образи для створення універсальної мови, зрозумілої незалежно від культурних чи мовних бар'єрів, оскільки їх усвідомлення мало здебільшого не інтелектуальну природу, а інтуїтивно-спонтанну. Мистецтво авангарду стало не просто експериментом з формами, а шляхом до розуміння людської підсвідомості. Образи, які представили художники, зумовили новий спосіб сприйняття реальності, де головну роль відіграють не розум, а інтуїція та емоції. Це мистецтво продовжує надихати на пошук сенсів, прихованих за межами видимого світу.

Авангардне мистецтво, повністю заперечивши традиції, збагатило дизайн-середовище новими формами, засобами та принципами художнього творення таких образів. Це стало можливим завдяки застосуванню в сучасних дизайнерських підходах при створенні об'єктів, інтерфейсів і візуальних концепцій прийомів, характерних для авангарду, у різних видах дизайну.

Графічний дизайн – сфера, де ідеї авангарду проявилися значною мірою. Геометричні форми, яскраві кольори, абстрактні композиції – усе це характерно для сучасного дизайну плакатів, обкладинок книг, логотипів та фірмових стилів брендів. Шрифтові рішення, натхненні конструктивізмом, часто використовують у мінімалістичних проєктах. Абстракція посідає особливе місце в сучасному графічному дизайні, виконуючи роль візуального вираження ідей, емоцій та концепцій.



*Рис. 1. Цифрові роботи українського фотодизайнера Бориса Андресюка
в напрямі авангардного мистецтва
Джерело: розробка Бориса Андресюка*

Абстрактні елементи з використанням текстур, динамічних ліній, градієнтів і складних геометричних патернів дозволяють створювати оригінальні з погляду репрезентації та універсальні щодо сприйняття образи, які апелюють до різних аудиторій. На сучасний дизайн вплинули такі види абстракцій: геометрична, з її чіткими формами й симетрією, які використовують у логотипах, постерах і вебдизайні; органічна, плавні лінії та природні форми якої знаходять своє відображення у фонових малюнках та ілюстраціях; динамічна, поєднання руху та кольору якої популярне у створенні анімації та цифрових інтерфейсів.

Сучасні дизайнери звертаються до спадщини митців-авангардистів, переосмислюючи їхні роботи для створення нових візуальних образів з використанням сучасних технологій (рис. 1). Популярність набули елементи супрематизму та футуризму, які активно впливають на сучасну візуальну мову.

У графічному дизайні українські митці звертаються до геометричних форм та абстрактних композицій, характерних для супрематизму. У рекламі та представленні культурних заходів часто використовують кольори та стилістику, натхненну роботами українських авангардистів (рис. 2).



Рис. 2. Поєднання авангардної естетики із сучасними технологіями в представленні подій фестивалю ГогольFest

Джерело: [6]

Архітектура та дизайн інтер'єру теж зазнали впливу авангардного мистецтва. Т. Гарнік це пояснює тим, що «інтерпретаційні опуси в декоративно-прикладних речах демонструють не тільки доповнення в інтер'єрі, а й живлять його своєю хаотичністю фарб і форм» [5, 24]. Авангардне мистецтво заперечує логіку, надає дизайн-простору експерименту, настрю, експресії, оригінальності.

Промисловий дизайн запозичив від авангардного мистецтва простоту, функціональність та ергономічність, які пропагували конструктивісти. Це стало основою для дизайну сучасних меблів, техніки й інших споживчих товарів. Так, культові меблі Баухаузу, що мали яскравий авангардний вигляд, стали еталоном дизайну і XXI століття. Творчість представників авангардного мистецтва «вибудовувала естетику майбутнього предметного середовища, алгоритми розуміння та створення промислових форм» [3, 215]. Сучасні

дизайнерські бренди, такі як ІКЕА, також застосовують принципи авангарду: лаконічні форми, акцент на функціональності та зручності. Подібно до авангардних митців, вони прагнуть створювати об'єкти, які поєднують естетику і практичність. Українські дизайнери теж активно використовують засоби образотворення авангарду, створюючи унікальний синтез традицій та новаторства (рис. 3). Вони звертаються до символів та елементів народного мистецтва, щоб викликати у глядача емоційний зв'язок із національною культурою. Дизайн як проєктна художньо-творча діяльність, спрямована на формування зручного й естетично привабливого предметно-просторового середовища для людей, не лише є їх об'єктом споживання, але й активним учасником у формуванні світогляду за допомогою оригінальних художніх образів, що можуть викликати полярні почуття – від захоплення до несприйняття, але при цьому спонукати до роздумів.



Рис. 3. Дизайн меблів українського бренду Faina Design, що поєднує мінімалістичну естетику конструктивізму з елементами народного мистецтва
Джерело: [14]

Мода є ще однією сферою, де авангардні ідеї знаходять своє відображення. Бренди, наприклад Comme des Garçons та Alexander McQueen, створюють колекції, що експериментують із силуетами, текстурами та кольорами. Сучасні дизайнери часто надихаються роботами авангардних художників, поєднуючи їх із трендами. Наприклад, у модних показах активно використовують геометричні форми, нетрадиційні матеріали та багатошаровість – усе це має коріння в ідеях дадаїзму, сюрреалізму та конструктивізму.

З розвитком цифрових технологій авангард отримав нове життя у віртуальних просторах. Генеративне мистецтво, інтерактивний дизайн та анімація відкрили нові можливості для експериментів із формою та кольором. Наприклад, графічні інтерфейси та візуальні ефекти, створені за допомогою алгоритмів, відображають ідеї авангарду, переосмислені через сучасну техніку. У сучасних практиках інсталяцій, відеоарту та перформансу художники звертаються до образів-символів авангардистів для дослідження ідентичності, суспільних проблем і духовних пошуків. У рекламі, ігровому дизайні та візуалізації продуктів широко використовують авангардні прийоми: абстрактні фони, експерименти з шрифтами, динамічні композиції. Роботи таких митців, як, наприклад, Рефік Анадол, що поєднують мистецтво і великі обсяги даних, є прикладами новітніх форм дигітального авангарду. У цифровій сфері українські дизайнери активно експериментують з інтерактивними медіа та анімацією, що розширює способи формування образів у дизайні. Деякі стартапи, такі як Petcube, створюють продукти, які поєднують функціональність і сучасну візуальну мову, натхненну авангардними принципами простоти та інноваційності.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній авангардне мистецтво представлено як важливий чинник формування образів в дизайні XXI ст.

Висновок. Авангардне мистецтво є потужним джерелом ідей для сучасного дизайну як у глобальному, так і в локальному контексті для наповнення візуального простору художніми образами. Його принципи, що ґрунтуються на експерименті, пошуку нових форм і засобів вираження, дають змогу дизайнерам втілювати неординарні рішення, які поєднують традиції та інновації. У різних видах дизайну: у графічному, промисловому дизайні, в архітектурі, дизайні інтер'єру, одягу та ін. – авангард визначив нові підходи до створення об'єктів і предметів, а отже, і їх образів. Використання абстракцій: геометричних, органічних і динамічних – дало змогу формувати яскраві та емоційно насичені образи. Цифрова епоха надала новий імпульс авангардним ідеям, перенісши їх у сферу інтерактивного дизайну, генеративного мистецтва та анімації. Завдяки багатій історії національного авангарду, українські дизайнери активно використовують ці ідеї, створюючи образи, що є синтезом локальної ідентичності та світових трендів. Отже, авангардне мистецтво є не лише інструментом художнього самовираження, а й способом творення нових образів – образотворення – сучасної візуальної культури. Його символіка надихає митців, зокрема й дизайнерів, на експерименти, пошук нових рішень і переосмислення традицій, що доводить його актуальність у динамічно змінюваному сучасному світі. Це формує новий формат діалогу глядача із середовищем, творення і представлення в дизайні образів, які мають матеріальну та духовну цінність.

*Література**References*

1. ДСТУ 3899:2013. Дизайн і ергономіка. Терміни та визначення основних понять / наказ Мінекономрозвитку України від 14.10.2013 № 1231.
2. Академічний тлумачний словник. URL: <https://sum.in.ua/s/slovyk> (дата звернення: жовтень 2024).
3. Бойчук О. Промисловий дизайн в Україні: оптимістичне минуле, невизначене майбутнє... *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 215–222.
4. Борисов В. Оптичні ілюзії у дизайні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 27 квітня 2022 р.). Київ: КНУТД, 2022. С. 14–15.
5. Гарнік Т. М. Використання абстракціонізму як художньої спадщини в дизайні інтер'єру. *Вісник ХДАДМ*. 2008. № 11. С. 15–26.
6. ГогольFest. Мультидисциплінарний фестиваль сучасного мистецтва. URL: https://www.instagram.com/gogolfest_org/ (дата звернення: жовтень 2024).
7. Денисюк Ж. З. Проекції творів українського авангарду в дизайні брендів патріотичних аксесуарів. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 44. С. 47–52.
8. Кириченко О. І. Культурний діалог у сучасному мистецтві як шлях до розуміння нової художньої реальності. *Наукові записки. Педагогічні науки*. 2022. Вип. 204. С. 134–137.
9. Овчарук О. В. Образ як поліфункціональний феномен культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 24–29.
10. Ременева Т. Особливості проектування концептуального костюма: тектоніка та декор. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 27 квітня 2023 р.). Київ: КНУТД, 2023. С. 245–248.
11. Сенцова А., Скасків О., Чупріна Н., Рожин Н. Мода та мистецтво: колаборації у створенні проєктних модних образів. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 25 квітня 2024 р.). Київ: КНУТД, 2024. С. 370–374.
12. Соловійов В. А. Художній образ в мистецтві як феномен освоєння свідомістю людини навколишньої дійсності. *Актуальні питання культурології*. 2016. Вип. 16. С. 206–210.
13. Столярчук Н. Український авангард. Вид. 2-ге, змін. та доп. Луцьк, 2021. 176 с.
14. Україна вперше представлена на Міжнародній виставці сучасних меблів у Нью-Йорку. *Pragmatika*. 15.06.2023. URL: <https://pragmatika.media/news/ukraina-vpershe-predstavlena-na-mizhnarodnii-vystavtsi-suchasnykh-mebliiv-u-niu-iorku/> (дата звернення: жовтень 2024).
15. Avant-Garde Art. *The Art Story*. URL: <https://www.theartstory.org/definition/avant-garde/> (дата звернення: жовтень 2024).

1. Ministry of Economic Development of Ukraine (14.10.2013). DSTU 3899:2013. Design and Ergonomics. Terms and Definitions of Basic Concepts, 1231 [in Ukrainian].
2. Academic Explanatory Dictionary. (n.d.). URL: <https://sum.in.ua/s/slovyk> [in Ukrainian].
3. Boichuk, O. (2009). Industrial Design in Ukraine: Optimistic Past, Uncertain Future... *Art Studies of Ukraine*, 10, 215–222 [in Ukrainian].
4. Borysov, V. (27.04.2022). Optical Illusions in Design. Current Issues of Modern Design: Materials of the IV International Scientific and Practical Conference. Kyiv, pp. 14–15 [in Ukrainian].
5. Harnyk, T. M. (2008). The Use of Abstractionism as Artistic Heritage in Interior Design. *Visnyk KhDADM*, 11, 15–26 [in Ukrainian].
6. GogolFest. Multidisciplinary Festival of Contemporary Art. Retrieved from: https://www.instagram.com/gogolfest_org/ [in Ukrainian].
7. Denysiuk, J. Z. (2023). Projections of Ukrainian Avant-Garde Works in the Design of Patriotic Accessories Brands. *Art Studies Notes*, 44, 47–52 [in Ukrainian].
8. Kyrychenko, O. I. (2022). Cultural Dialogue in Modern Art as a Way to Understand New Artistic Reality. *Scientific Notes. Pedagogical Sciences*, 204, 134–137 [in Ukrainian].
9. Ovcharuk, O. V. (2022). Image as a Polyfunctional Phenomenon of Culture. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 24–29 [in Ukrainian].
10. Remenieva, T. (27.04.2023). Features of Designing Conceptual Costumes: Tectonics and Decor. Current Issues of Modern Design: Materials of the VI International Scientific and Practical Conference. Kyiv, pp. 245–248 [in Ukrainian].
11. Sentsova, A., Skaskiv, O., Chupryna, N., & Rozhyn, N. (25.04.2024). Fashion and Art: Collaborations in Creating Projected Fashion Images. Current Issues of Modern Design: Materials of the VI International Scientific and Practical Conference. Kyiv, pp. 370–374 [in Ukrainian].
12. Soloviov, V. A. (2016). Artistic Image in Art as a Phenomenon of Assimilating Reality by Human Consciousness. *Current Issues of Cultural Studies*, 16, 206–210 [in Ukrainian].
13. Stoliarchuk, N. (2021). Ukrainian Avant-Garde. Lutsk [in Ukrainian].
14. Ukraine is Represented for the First Time at the International Exhibition of Modern Furniture in New York. (15.06.2023). *Pragmatics*. URL: <https://pragmatika.media/news/ukraina-vpershe-predstavlena-na-mizhnarodnii-vystavtsi-suchasnykh-mebliiv-u-niu-iorku/> [in Ukrainian].
15. Avant-Garde Art. (n.d.). *The Art Story*. URL: <https://www.theartstory.org/definition/avant-garde/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 20.11.2024

Цитування:

Афоніна О. С. Коди історії театральнo-декораційного мистецтва в музейних колекціях Закарпаття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 148–155.

*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*

Afonina O. (2024). Codes of the History of Theatrical and Scenarios Art in Museum Collections of Transcarpathia. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 148–155 [in Ukrainian].

КОДИ ІСТОРІЇ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА В МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЯХ ЗАКАРПАТТЯ

Мета статті – проаналізувати ескізи сценічних костюмів для Закарпатського народного хору художників Федора Манайла, Андрія Коцка та довести, що вони є кодами історії. **Методологія роботи** включає наукові методи аналітичний, структурно-функціональний, узагальнюючий; прийоми порівняльного аналізу. **Наукова новизна роботи** полягає у вивченні кодів історії на прикладі театральнo-декораційного мистецтва в музейних колекціях Закарпаття. **Висновки.** На основі вивчення теоретичного матеріалу у попередніх дослідженнях, зокрема монографії «Коди культури і “подвійне кодування” в мистецтві», констатували, що код історії є різновидом кодів культури з притаманними рисами збирання, збереження, трансляції інформації в артефактах. Інституціями збирання, вивчення, збереження і передачі інформації є музеї з експозиціями артефактів. У результаті знайомства з окремими експонатами музейних колекцій Закарпаття можемо зазначити, що до кодів історії зі всіма ознаками інформаційного забезпечення, можемо віднести: визначну музейну споруду – Ужгородський замок, який зберіг пам'ять про минулі події регіону; інституції, що підтримують національну пам'ять та ідентичність у процесі вивчення, збереження і збирання колекцій з артефактів як витворів мистецтва (Закарпатський обласний художній музеї ім. Й. Бокшай; філіали: Меморіальний-будинок музею народного художника України А. Коцки, Меморіальний-будинок музею народного художника України Ф. Манайла; Закарпатський обласний краєзнавчий музей імені Т. Легоцького); видатні колективи з функціями відтворення історичного минулого і сучасності (Закарпатський народний хор; Закарпатський обласний український музично-драматичний театр); *представників мистецтва* (художники Й. Бокшай, А. Ерделі, А. Коцка, Ф. Манайло, Е. Медвецька-Лутак), які зробили внесок у розвиток культурної спадщини; *артефактів* з колекцій музею, в яких зановована історія і сучасність регіону (костюми різних місцевостей Закарпаття; твори театральнo-декораційного мистецтва Ф. Манайла – ескізи чотирьох сценічних костюмів, дві концертні афіши, програмка до концерту; А. Коцки – 150 ескізів сценічних костюмів, два кольорових ескізи декорацій, два чорно білі ескізи костюмів до вистави «Дванадцята ніч» У. Шекспіра, два ескізи декорації до вистави). Характерними рисами, а у нашому випадку з кодами історії, то у ескізах сценічних костюмів відмічено стильову оригінальність і колористичну бездоганність, яка була притаманна народному одягу регіону різних місцевостей, але й ґрунтовну освіту, що отримали митці.

Ключові слова: театральна культура Закарпаття, театр, коди культури, коди історії, ескіз, декорація, костюм, макет, виставкова діяльність.

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

Codes of the History of Theatrical and Scenarios Art in Museum Collections of Transcarpathia

The purpose of the article is to analyse the sketches of stage costumes for the Transcarpathian Folk Choir of artists Fedir Manailo, Andrei Kotsko and to prove that they are artefacts that are codes of history. **The methodology of the work** includes scientific methods: analytical, structural-functional, generalising; methods of comparative analysis. **The scientific novelty** of the work is the study of codes of history on the example of theatrical and decorative art in museum collections of Transcarpathia. **Conclusions.** Based on the study of theoretical material in previous studies, in particular the monograph ‘Codes of Culture and “Double Coding” in Art’, it was stated that the code of history is a type of cultural codes with inherent features of collecting, storing, transmitting information in artefacts. Institutions for collecting, studying, storing and transmitting information are museums with expositions of artefacts. Having become acquainted with individual exhibits of museum collections of Transcarpathia, we can note that the following can be

attributed to the codes of history with all the signs of information support: an outstanding museum building – Uzhhorod Castle, which has preserved the memory of past events in the region; institutions that support national memory and identity in the process of studying, storing and collecting collections of artifacts as works of art (People's Museum of Transcarpathian Ukraine, F. Manailo Memorial Museum, Transcarpathian Regional Y. Bokshai Art Museum); outstanding groups with the functions of reproducing the historical past and the present (Transcarpathian Folk Choir; Transcarpathian Regional Ukrainian Music and Drama Theatre); representatives of art (artists Y. Bokshai, A. Erdely, A. Kotska, F. Manailo, E. Medvetska-Lutak), who contributed to the development of cultural heritage; artefacts from the museum collections, which record the history and modernity of the region (costumes from different places in Transcarpathia; works of theatrical and decorative art by F. Manailo – sketches of four stage costumes, two concert posters, concert programme; A. Kotskyi – 150 sketches of stage costumes, two colour sketches of scenery, two black and white sketches of costumes for the play “Twelfth Night” by W. Shakespeare, two sketches of scenery for the play. Characteristic features, and in our case with codes of history, then in the sketches of stage costumes are noted stylistic originality and coloristic impeccability inherent in the folk clothing of the region of different localities, but also a thorough education received by the artists.

Keywords: theatrical culture of Transcarpathia, theatre, codes of culture, codes of history, sketch, scenery, costume, model and exhibition activity.

Актуальність теми дослідження. Коди культури містять інформацію, яка накопичувалася, зберігалася, передавалася і тепер транслюється різними способами. Однією з таких форм передачі інформації є твори театральньо-декораційного мистецтва. Інституціями із функціями вивчення предметів культури (артефактів), їхнього збереження, збирання і показу є музеї з колекціями. Тож, коди культури, зокрема історії, містять інформацію, яка представлена в артефактах, які, в свою чергу, є елементами музейних колекцій. Вивчення музейних артефактів з метою актуалізації інформаційної складової перетинаються з визначенням «коду, кодів культури, серед яких коди історії» [1]. Спробуємо визначити збіги і відмінності на прикладі окремих зразків театральньо-декораційного мистецтва у музейних колекціях Закарпаття. Подібного дослідження не було здійснено, тому вважаємо його доцільним.

У музейних колекціях зберігаються культурні артефакти, які формують культурно-мистецький простір з кодами історії, кодами національної ідентичності. В Україні політика збереження культурної спадщини знаходиться у стадії становлення, вона постійно розвивається. Хоча сьогодні додає своїх проблем до неусталених процесів в українському музеєзнавстві. Тому відомі випадки руйнації музейних експонатів, неможливість їхнього збереження у належному стані, що часто пов'язано з недофінансуванням галузі. Існує загроза втрати багатьох експонатів культурної спадщини, їхній занепад і зникнення. А це історія і культура країни, на якій треба вчитися минуле і дбати про майбутнє. Фахівці не просто збирають і зберігають, вони вивчаючи артефакти, підкорюють це меті розкриття особливостей творів живопису, графіки, скульптури, декоративно-ужиткового та театральньо-декораційного мистецтва на

прикладі ескізів декорацій, костюмів, макетів і театральних афіш з різних часів і різних мистецьких заходів [5].

В умовах війни, ми бачимо страшні події, які стосуються всіх українських регіонів, а особливо тих, що потрапили до російської окупації, і жахливі руйнування, знищення культурно-мистецьких цінностей, їхнє безкарне пограбування, примушують зберегти колекції музеїв. Сьогодні підвищується історична, соціальна, культурна значущість музеїв. Вони сприяють персоніфікації, передачі культурно-історичного коду нації.

Актуальною є ідея збереження регіонів через культуру. У цьому особливу роль відіграє театральна культура. У театральних музейних регіональних колекціях містяться артефакти, пов'язані з розвитком краю, особистостями, що сприяли цьому розвитку. Тобто, музей є тим комунікативним простором, що відкриває поціновувачам художні практики в регіональному контексті з процесуальною системою інформаційного обміну, а саме відомими і невідомими, а може маловідомими фактами, творчими або науковими ідеями, поглядами та емоціями митців. Тому існують взаємопов'язані складні проблеми: театр і музей, театрознавство і музеєзнавство, культурологія і мистецтвознавство. Приміром, реконструкція історично важливих театральних жанрів, його видовищних форм розкривається крізь вивчення музейних експонатів театального минулого. Знайомство з минулим відбувається через театральне мистецтво, наповнене емоційно-матеріальними музейними свідцтвами.

Запропонована публікація з її аналізом театральних колекцій у державних музеях міста Ужгород, зокрема, Закарпатському обласному художньому музеї ім. Й. Бокшая (1946) у його філіалах: Меморіальний-будинок музею народного художника України А. Коцки (1990),

Меморіальний-будинок музею народного художника України Ф. Манайла (1980) та Закарпатському обласному краєзнавчому музеї імені Т. Легоцького, (1945) і демонструє театральньо-декораційного мистецтва шляхом аналізу.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретико-методологічні проблеми кодів культури розкриваються у семіотиці (Ч. Пірс, Ф. де Соссюр) і в теорії та історії культури в контексті аналізу кодів культури в неklasичній філософії (Ж. Бодріяр, В. Декомб, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ю. Крістева, Ж. Лакан, С. Лангер, К. Леві-Строс, Ж. Ліотар, Я. Мукаржовський, Ф. Ніцше, М. Фуко, Ф. Шлейєрмахер, У. Еко). Предметом дослідження кодів культури є науковці, які пояснюють їхню сутність у культурології та історії різних видів мистецтва (О. Кирилюк, О. Колесник, Ю. Лотман, Б. Парахонський, С. Повторєва, С. Стоян). У мистецтвознавстві коди культури на прикладі літератури вивчав І. Юдкін-Ріпун. Найрозлогішими є студії з проблематики кодів в інформатиці (Р. Фано, Д. Хаффман, Р. Хемінг, К. Шеннон, М. Юкиш) і теорії комунікації (А. Греймас, М. Кастельс, Г. В. Лейбниць, М. Маклюєн, А. Тойнбі, С. Холл).

На основі всіх розвідок було відзначено характеристики коду культури з низкою художніх засобів, знаків-символів, які допомагають розкриттю образів, подій, змісту тощо. Серед основних ідентифікацій світоглядних кодів, як базисних категорій культури, дослідник О. Кирилюк розкриває генетивну, вітальну, мортальну та імортальну універсалії культури. Комунікативну функціональність кодів культури знаходимо у Ю. Лотмана, О. Колесник з виокремленням їхньої специфіки: логіки, художності, семантики, стилістики, соціокультурних відносин, взаєморозуміння та ін. Тож, будь-який код, як інформаційно насичений комунікант, приймає участь у процесі спілкування. Хоча й може зберігати свою інтерсуб'єктивність, інтерактивність, перцептивність (у сприйнятті і пізнанні) [2].

Кодомовної структури також володіють функціями комунікації: емотивною (експресивною), конотативною (апелятивною), фатичною, референтивною, метамовною, поетичною (Р. Якобсон) — оскільки вони спроможні тримати, акумулювати інформацію з подальшою її передачею чи трансляцією [3].

Ось саме із-за цих функцій кодів можемо розглядати й музей, його колекції. Музей (від дав.-гр. τὸ Μουσῆιον) є святилищем або храмом Муз. У самому понятті закладено

спрямованість на збирання, вивчення, збереження, використання пам'яток, тобто свідчень історії та культури з подальшим залученням громадян до надбань національної і світової історико-культурної спадщини. Ми беремо з кодів культури його історичну складову і залишаємо назву «коди історії».

Щодо вивчення джерел з театральних колекцій, то нині написано й опубліковано доволі мало праць з історії театру (Р. Пилипчук, Р. Коломиєць, Г. Веселовська, Л. Волошина, І. Мелешкина), з театральньо-декораційного мистецтва (А. Драк, І. Вереківська, О. Ковальчук, П. Цибенко, З. Кучеренко). Є також довідково-інформаційні видання (А. Александрович-Дочевський, Т. Руденко, Б. Поліщук), каталоги та буклети персональних та колективних виставок художників театру (С. Васильєв, Г. Канарська, А. Підлужна, Н. Лугова, В. Фолтина, Л. Кешеля).

Питання закарпатського театру і театральньо-декораційного мистецтва розглядається в працях В. Андрійцо, Є. Недзельського, Г. Ігнатович, Й. Баглая, І. Давидова, О. Зайцева, Ю.-А. Шерегія, Н. Лугової, В. Габорця, В. Руснак, В. Кобаль.

Коди історії, як інформаційно завантажені джерела, на матеріалах музейних колекцій з театральньо-декораційного мистецтва закарпатського театру не розглядалися. Про відсутність такого ракурсу вивчення засвідчує аналіз літератури, джерельної бази театральньо-декораційного мистецтва регіону, музейних колекцій декораційного мистецтва Закарпаття. Тому вважаємо доцільним зробити такий огляд відповідних інституцій із характеристикою кодів історії як кодів культури.

Мета статті — проаналізувати ескізи сценічних костюмів для Закарпатського народного хору художників Федора Манайла, Андрія Коцка і доказати, що вони є кодами історії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кодам історії притаманна часова дистанція. А розвиток музейної справи на Закарпатті і розпочався наприкінці ХІХ століття, що вже само по собі історичне явище. У місті Ужгород за підтримки влади було засновано Земський музей, який згодом був перейменований на Музей Підкарпатської Русі (1929). Часи були складними. Почалася радянська музії на Закарпатті. Такий процес відбувався і в інших областях Західної України. Цей процес розпочався передусім з ліквідації музеїв та ретельного просіювання музейних фондів. Був заснований Народний музей

Закарпатської України (1945), згодом перейменований на Закарпатський краєзнавчий музей (Ужгородський замок, 1946). В цьому ж році під експозицію колишньої Земської картинної галереї були передані декілька приміщень в Ужгородському замку. Вони відкрились для відвідування у листопаді 1948 року. Починаючи з цього часу, музею країни поповнювали художню колекцію новими експонатами з живопису, графіки, скульптури. Твори театрального-декораційного мистецтва не надходили майже до 1996 року.

Отже, самі приміщення Закарпатського краєзнавчого музею, що містяться на території Ужгородського замку, є кодами історії регіону. Перші згадки про замок відносяться до IX століття і занотовані літописцем у найдавнішій угорській хроніці «Геста гунгарорум» (XII). Що може бути кращим для святилища Муз, зокрема творів театрального-декораційного мистецтва, ніж історична споруда з її легендами про кохання і жорстокість, про зраду і вірність [7].

Звичайно, що музейні колекції з творів театрального-декораційного мистецтва Закарпаття містять надзвичайні артефакти, але завжди найціннішим скарбом є люди, видатні митці. Ці постаті також є своєрідними історичними кодами, приміром, живописець, народний художник УРСР Федір Манайло (1910–1978). Його меморіальний музей є філіалом художнього музею [6, 7]. У ньому зберігаються ескізи чотирьох сценічних костюмів (1940) (рис. 4), дві концертні афіши (рис. 2, 3), та програмка до концерту (1950–1960), які були зроблені для Закарпатського народного хору (рис. 1).

На цьому ескізі програмки артисти танцювальної частини хору представлені в костюмах, що стилізовані ближче до Іршавщини, Боржавської долини. До опису костюмів завідувачки відділу науково-освітньої роботи музею Тетяни Сологуб-Коцан включені характеристики головних уборів, сорочок і спідниць; фартухів і спідніх спідниць; взуття і шкарпеток; верхнього одягу і прикрас; поясів і аксесуарів. Для жіночих сорочок була характерна вишивка на рукавах. Її робили різнокольоровими нитками по всій довжині та на плечах. Крім того, їм була притаманна вертикальна поздовжня смуга. На ній біли вишиті ромби у цікаву послідовність, що в народі називали «на жабки». Навколо них вишивали по дві великі або по шість менших восьми пелюсткових квіток або розет [9].



*Рис. 1. Манайло Ф. Ескіз програмки для Закарпатського народного хору. 1950 рр.
Папір, гуаш. 28 x 19.
Музей народного художника України
Ф. Манайла, КП 198*



*Рис. 2. Манайло Ф. Ескіз афіши для Закарпатського народного хору. 1960 рр.
Картон, гуаш. 96 x 60.
Музей народного художника України
Ф. Манайла, КП 312*

На рис. 2 одяг виконавців найбільш наближено до Хустщини, Тереблянської долини. На рис. 3 художник зробив стилізацію під народний одяг. За описом костюмів Т. Сологуб-Коцан: «Одним із варіантів оздоблення рукавів жіночих сорочок тереблеріцьких долинян була прямокутна, суцільна, рапортна вишивка, що у народі отримала назву “заспудильниця”. Її орнаментальне поле заповнювали різноманітними мотивами. На вишивках початку XX століття часто зустрічається видозміна мотиву розети. В основі одного з них лежав ромб, оздоблений чотирма парами зубчиків. Саме тому подібне зображення восьмипелюсткової розети у народі отримало назву “на зірки з зубчиками”» [9].



Рис. 3. Манайло Ф. Плакат для Закарпатського народного хору. Картон, гуаш. 93 x 61.
Музей народного художника України
Ф. Манайла, КП 313



Рис. 4. Манайло Ф. Ескіз сценічних костюмів.
1940 рр. Папір, гуаш. 67 x 39.
Музей народного художника України
Ф. Манайла, КП 495

На рис. 4 зображені ескізи костюмів ведучих концертних програм хору. Чоловічий костюм темно-сірого кольору є класичним варіантом жанру. У поєднанні з білою

сорочкою і тонкою червоною краваткою чоловік в цьому костюмі виглядає досить елегантно. Дама одягнена вишукано, але її костюм, на відміну від чоловіка, художник розробив під впливом народного одягу, що відповідає естетиці хорового колективу.

Візитівкою Закарпаття є й колектив – Заслужений академічний Закарпатський народний хор, який був першим в історії регіону професійним колективом (дата появи 25 вересня 1945 року, Ужгород). Це був пісенно-танцювальний ансамбль. Першими артистами колективу стали випускники учительських курсів і греко-католицької духовної семінарії. Здібна молодь з прекрасними голосами, зокрема В. Петрецький, А. Кремницька, М. Неч під керівництвом Добродєєва й інші склали основу колективу. Вони виступали в національних костюмах. Коли хор організували, костюмів для артистів не було. Для перших виступів костюми збирали у селах регіону. Цим займалися художники Федір Манайло і Андрій Коцка. Пізніше за оригінальними зразками і за ескізами Андрія Коцки розробили і пошили вбрання для танцювальної групи.

Тож за ескізами сценічних костюмів, концертних афіш, програмок художників Федора Манайла, Андрія Коцки ми можемо дізнатися про історичні коди, закладені в одязі, звичках і традиціях місцевості. Навіть із тої невеличкої кількості збережених ескізів можемо говорити про творче кредо митця з його високопрофесійною майстерністю і обізнаністю у стилях, притаманних часу: імпресіонізму, експресіонізму. Оскільки Ф. Манайло отримав освіту в Празі, відвідував Париж, його мініатюрам характерний особливий колорит зі світловими ефектами. Хоча митцю й прийшлося працювати в умовах соцреалізму, все ж в його жанрових сценах Закарпаття відчувається європейський вплив, який не вдалося загубити соцсистемі.



Рис. 5. Коцка А. Ескіз костюмів для Закарпатського народного хору. 1950 рр. Папір, акварель. 23 x 7.
Музей народного художника України А. Коцки, КП 3899

Логічним є розгляд ще одного митця Андрія Коцьки (1911–1987) та його театральну колекцію у Закарпатському обласному художньому музеї ім. Й. Бокшай. Серед фондів меморіального музею народного художника Андрія Коцьки зберігаються біля 150 ескізів сценічних костюмів (рис. 5, 6) для Закарпатського народного хору (1945–1960), два кольорових ескізи декорацій (рис. 7) та два чорно білі ескізи костюмів до вистави «Дванадцята ніч» В. Шекспіра для Закарпатського обласного українського музично-драматичного театру (1955), та два ескізи декорації до вистави «Чайка» А. Чехова (рис. 8).

Ось щодо першої позиції, а саме ескізів

сценічних костюмів і співпраці художника з колективом, то можемо відмітити стильову оригінальність і колористичну бездоганність. Звичайно, вплив на розвиток його здібностей зробили вчителі митця – засновник закарпатської художньої школи Адальберт Ерделі та Йосип Бокшай. Дослідники творчості митця (Л. Біксей, А. Изворин, О. М'ясищева, І. Небесник, І. Славінська) зазначають про його своєрідну візитівку художника – це жіночий портрет, його «впізнаваний», а для нас «кодовий» стиль у зображенні «гуцулок» і «верховинок». Можемо зробити припущення, що натхненням були артистки хорового і танцювального колективу, місцеві красуні.

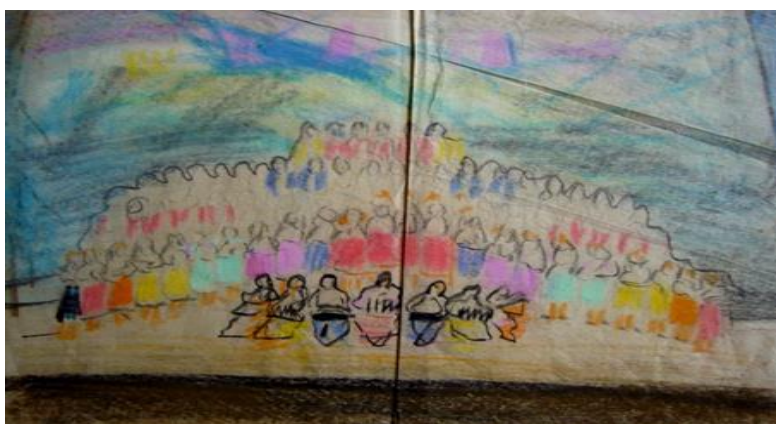


Рис. 6. Коцька А. Ескіз костюмів для Закарпатського народного хору. 1945 р. Папір, акварель. 23 х 32. Музей народного художника України А. Коцьки, КП 3778



Рис. 7. Коцька А. Ескіз декорації «Дванадцята ніч» У. Шекспіра. 1955 р. Папір, акварель. 23 х 29. Музей народного художника України А. Коцьки, КП 2064

Також у постійній експозиції Закарпатського краєзнавчого музею імені Т. Легоцького у залі «Народні музичні інструменти та одяг Закарпаття» представлені живописні роботи, а саме «Закарпатський народний костюм» художниці декоративно-прикладного мистецтва, авторки

сценічного одягу (рис. 9) для артистів Закарпатського народного хору Едіти Медвецької-Лутак (1932–2019).

Сценічні костюми авторки відповідають вимогам виконавців-хореографів. Такі костюми були розроблені авторкою для підкреслення виразності сценічних образів.

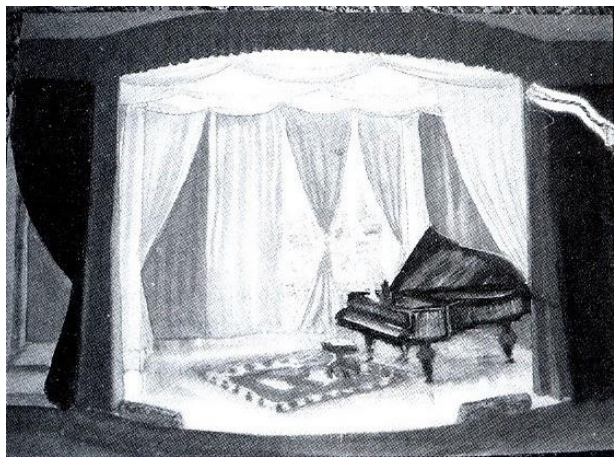


Рис. 8. Коцка А. Ескіз декорації «Чайка»
А. Чехова. Папір, олівець. 21 x 30.
Музей народного художника України А. Коцки



Рис. 9. Медвецької-Лутак Е. Ескіз костюмів.
Закарпатський краєзнавчий музей
ім. Т. Легоцького

Наукова новизна роботи полягає у вивченні кодів історії на прикладі театральньо-декораційного мистецтва в музейних колекціях Закарпаття.

Висновки. На основі вивчення теоретичного матеріалу у попередніх дослідженнях, зокрема монографії «Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві», констатували, що код історії є різновидом кодів культури з притаманними рисами збирання, збереження, трансляції інформації в артефактах. Інституціями збирання, вивчення, збереження і передачі інформації є музеї з експозиціями артефактів. У результаті знайомства з окремими експонатами музейних колекцій Закарпаття можемо зазначити, що до кодів історії зі всіма ознаками інформаційного забезпечення, можемо віднести: визначну

музейну споруду – Ужгородський замок, який зберіг пам'ять про минулі події регіону; інституції, що підтримують національну пам'ять та ідентичність у процесі вивчення, збереження і збирання колекцій з артефактів як витворів мистецтва (Народний музей Закарпатської України, меморіальний музей Ф. Манайла, Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая); видатні колективи з функціями відтворення історичного минулого і сучасності (Закарпатський народний хор; Закарпатський обласний український музично-драматичний театр); представників мистецтва (художники Й. Бокшай, А. Ерделі, А. Коцка, Ф. Манайло, Е. Медвецька-Лутак), які зробили внесок у розвиток культурної спадщини; артефактів з колекцій музею, в яких занотована історія і сучасність регіону (костюми різних місцевостей Закарпаття; твори театральньо-декораційного мистецтва Ф. Манайла – ескізи чотирьох сценічних костюмів, 1940, рис. 4, дві концертні афіши, рис. 2, 3; програмка до концерту, рис. 1; А. Коцки – 150 ескізів сценічних костюмів, рис. 5, 6, два кольорових ескізи декорацій, рис. 7, два чорно білі ескізи костюмів до вистави «Дванадцята ніч» У. Шекспіра, два ескізи декорації до вистави, рис. 8). Характерними рисами, а у нашому випадку з кодами історії, то у ескізах сценічних костюмів відмічено стильову оригінальність і колористичну бездоганність, яка була притаманна народному одягу регіону різних місцевостей, але й ґрунтовну освіту, що отримали митці.

Отримані результати свідчать про перспективність подальших розвідок щодо вивчення кодів історії на основі зразків театральньо-декораційного мистецтва у музейних колекціях Закарпаття.

Література

1. Афоніна О. С. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 314 с.
2. Афоніна О. С. Код і кодування в міфі. *Spheres of culture*. Lublin, 2016. Volume XIII. S. 431–440.
3. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у музичному фольклорі. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. Вип. II (7). Київ: Міленіум, С. 136–142.
4. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у фольклорі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2016. № 3. С. 45–50.

5. Зайцев О., Театральна колекція Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшай. *Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшай – 60 років*. Ужгород : Шарк. 2008. С. 118–119.

6. Закарпатський обласний художній музей ім. Йосипа Бокшай, 2024. *Колекція*. [онлайн]. URL: <https://bokshaymuseum.com.ua/collection/?c=G&m=A> BCD (дата звернення: 02.10.2024).

7. Мистецтво Закарпаття. *Каталог творів із фондів художнього музею* / упор. О. Зайцев, ст. Л. Біксей. Ужгород: Шарк, 2005. 264 с.

8. Нові музейні надходження 1996–2006. *Буклет виставки Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшай* /упр. О. Зайцев, ст. О. Приходько. Ужгород: Шарк, 2007. URL: <https://bokshaymuseum.com.ua/> (дата звернення: 02.10.2024).

9. Тужанська Р. Коріння. Історичне вбрання Закарпаття в образах сучасних жінок. URL: <https://varosh.com.ua/projects/korinnya-istorychne-vbrannya-zakarpattya-v-obrazah-suchasnyh-zhinok/> (дата звернення: 02.10.2024)..

References:

1. Afonina, O. S. (2017). Codes of Culture and “Double Coding” in Art. Kyiv [in Ukrainian].

2. Afonina, O. S. (2016). Code and Coding in Myth. Spheres of Cultur, XIII, 431–440 [in Ukrainian].

3. Afonina, O. S. (2016). Code and Cultural and Historical Traditions of “Double Coding” in Musical

Folklore. Cultural Studies, Philology, Musicology, II (7), 136–142 [in Ukrainian].

4. Afonina, O. S. (2016). Code and Cultural and Historical Traditions of “Double Coding” in Folklore. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 3, 45–50 [in Ukrainian].

5. Zaitsev, O. (2008). Theatrical Collection of the Transcarpathian Regional Y. Bokshai Art Museum. Transcarpathian Regional Y. Bokshai Art Museum – 60 years. Uzhhorod, 118–119 [in Ukrainian].

6. Transcarpathian Regional Yosip Bokshai Art Museum (2024). Collection [online]. Retrieved from: <https://bokshaymuseum.com.ua/collection/?c=G&m=A> BCD [in Ukrainian].

7. Zaitsev, O., & Biksei, L. (2005). Art of Transcarpathia. Catalogue of works from the funds of the art museum. Uzhhorod [in Ukrainian].

8. Zaitsev, O., & Prykhodko, O. (2007). New Museum Acquisitions 1996–2006. Exhibition booklet of the Transcarpathian Regional Y. Bokshai Art Museum. Retrieved from: <https://bokshaymuseum.com.ua/> [in Ukrainian].

9. Tuzhanska, R. (n.d.). Roots. Historical Costume of Transcarpathia in the Images of Modern Women. Retrieved from: <https://varosh.com.ua/projects/korinnya-istorychne-vbrannya-zakarpattya-v-obrazah-suchasnyh-zhinok/> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 07.11.2024
Прийнято до друку 15.11.2024*

Цитування:

Виткалов С. В. Мистецькі бієнале як глобальне явище. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 4. С. 156–161.

Vytkalov S. (2024). Art Biennale as a Global Phenomenon. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 156–161 [in Ukrainian].

Виткалов Сергій Володимирович,

доктор культурології, професор,
професор кафедри івент-індустрій,
культурології та музеєзнавства

Рівненського державного

гуманітарного університету

<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>

sergiy_vsv@ukr.net

МИСТЕЦЬКІ БІЄНАЛЕ ЯК ГЛОБАЛЬНЕ ЯВИЩЕ

Мета статті – проаналізувати особливості глобалізації бієнале, які визначають характер та основні тенденції в сучасній презентації мистецтва. **Методологія дослідження** ґрунтується на його міждисциплінарності. Це передбачало залучення методів з різних наукових дисциплін: мистецтвознавства, культурології та історії. Така наукова інклюзія, опосередкована застосуванням загальнонаукових і спеціальних методів, дала можливість розглянути особливості бієнале у зв'язку із загальносвітовими тенденціями глобалізації мистецтва. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві бієнале проаналізовано в контексті його перетворення на глобальне явище. **Висновки.** В останні десятиліття кількість бієнале збільшилася, вони еволюціонують та здобувають оцінку в межах мультикультуралізму за популярністю та особливістю форм, яких вони набули за останні роки на різних континентах. В умовах глобалізації концепція бієнале має власну форму інтернаціоналізму та її інтерпретації. Вона і наразі ілюструє пріоритети та складнощі взаємодії національних ідентичностей у світі мистецтва, яке прагне подолати домінування західних цінностей. Утім професіонали стверджують, що найбільш відомі бієнале продовжують пропагувати західні цінності або здебільшого показують роботи західних митців. При цьому національність останніх часто не піддається простій класифікації, оскільки багато з них народилися в одній країні, але проживають і творять в іншій. У будь-якому разі бієнале висвітлює творчість та просуває художників на міжнародному рівні, забезпечуючи міцну основу для визнання їхнього мистецтва як інноваційного. Тому вони залишаються важливими для артринку та мистецтва, зокрема для не-західних художників, які отримують можливість представити свої роботи та познайомитися з мистецтвом інших культур. Так бієнале, які розуміють як ядро глобальної мережі дискурсивно та концептуально взаємопов'язаних мистецьких подій, виконують важливе завдання: як основні місця обміну мистецькими ідеями стають засобом формування мистецьких норм, стандартів, визначаючи, що є модним і новим.

Ключові слова: бієнале, мистецтво, художники, глобалізація, західні цінності.

Vytkalov Serhii, Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities

Art Biennale as a Global Phenomenon

The purpose of the article is to analyse the peculiarities of the globalisation of the biennale, which determine the nature and main trends in the modern presentation of art. **The research methodology** is based on its interdisciplinary nature. This involved the use of methods from various scientific disciplines: art history, cultural studies, and history. Such scientific inclusion, mediated by the application of general scientific methods, made it possible to consider the peculiarities of the biennale in connection with the global trends of globalisation of art. **The scientific novelty** is that, for the first time in Ukrainian art history, the biennale is analysed in the context of its transformation into a global phenomenon. **Conclusions.** In recent decades, the number of biennials has increased, they are evolving and gaining appreciation within the boundaries of multiculturalism by the popularity and specificity of the forms they have acquired in recent years on different continents. In the conditions of globalisation, the concept of the biennale has its own form of internationalism and its interpretation. It still illustrates the priorities and complexities of the interaction of national identities in the world of art, which seeks to overcome the dominance of Western values. However, professionals say that the most famous biennials continue to promote Western values or mostly show works by Western artists. At the same time, the nationality of the latter often does not lend itself to simple classification, since many of them were born in one country, but live and work in another. Either way, the Biennale highlights creativity and promotes artists internationally, providing a solid foundation for their art to be recognised as innovative. Therefore, they remain important for the art market and art, in particular for non-Western artists, who get the opportunity to present their work and get to know the art of other cultures. Thus, biennials, which are understood as the core of a global network of discursively and conceptually

interconnected artistic events, fulfil an important task: how the main places for the exchange of artistic ideas become a means of forming artistic norms and standards, determining what is fashionable and new.

Key words: biennale, art, artists, globalisation, Western values.

Актуальність теми дослідження. Традиційно предметом аналізу бієнале є їхня історія, актуальність та значення як моделей репрезентації національного мистецтва. Дійсно, історія виникнення мистецьких бієнале тісно пов'язана з соціальним, економічним та національним розвитком у західних країнах, у яких концепція універсальності вкорінена насамперед в таких поняттях, як автономія та суверенітет. Тому витoki бієнале можна віднести до другої половини XIX ст., коли європейські країни прагнули сформувати власний бренд як самобутніх національних територій, об'єднаних спільними соціальними, політичними та економічними особливостями. І саме культура, мистецтво та мистецькі виставки стали ідеальними засобами демонстрації, піднесення та утвердження відмінностей між національними цінностями та ідентичністю кожної країни.

З тих пір бієнале вийшли далеко за межі репрезентації суто національних відмінностей, зокрема в контексті домінування західних цінностей та їх імплементації як імперативних наративів. Сьогодні бієнале – це глобальний проєкт, перспективи популярності якого визначає виставковий універсалізм та слідування глобальним трендам. Недарма Венеціанське бієнале 2024 р. пройшло під лозунгом «*Stranieri ovunque – Іноземці скрізь*» і об'єднало 331 художника із 69 країн. Тому дослідження основних етапів та особливостей глобалізації бієнале, яка активно продовжується, набуває пріоритету серед мистецтвознавчих досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. В українській науці найбільш ґрунтовним дослідженням бієнале є дисертація О. Сидор «Венеційська бієнале як форма реалізації українських культурних стратегій (кінець XIX – початок ХХІ століття)» [3], в якій автор досліджує культурно-мистецький феномен Венеційської бієнале, класифікує та систематизує версії українських стратегій на артфорумі, починаючи з самого початку її існування і до початку ХХІ ст., «кураторські стратегії національних Українських павільйонів упродовж 2001–2011 рр., також досвід незалежних мистецьких проєктів українських художників на цих Бієнале, участь їх в павільйонах інших країн (Росія, США, Польща)» [3].

Серед останніх публікацій можна виокремити статтю «Роль жінок-художниць у презентації сучасного українського мистецтва на Венеційській бієнале: гендерний аналіз» (2024) [2], в якій О. Леонтєва досліджує значення та роль українських жінок-художниць у проєктах Венеційської бієнале 2001–2024 рр., аналізує представлені твори та оцінює гендерний паритет проєктів [2]. А також статтю «Українське мистецтво на XVI Венеційській бієнале: історія формування експозиції, рецензії та атрибуції» (2021) [1], у якій М. Дроботюк та О. Кашуба-Вольвач розглядають основні моменти формування української експозиції на XVI Венеціанській Бієнале 1928 р. в контексті виставкового життя України кінця 20-х років ХХ століття та «міграцію» творів українськими й всесоюзними виставками. «Проаналізовано відгуки в італійській та радянській пресі. Проведена атрибуція експонатів за каталогами й публікаціями преси» [1].

Серед зарубіжних напрацювань у контексті нашого дослідження варто згадати публікацію Ч.-Т. Ву «Бієнале без кордонів?» [12], у якій автор вивчає переорієнтацію західних бієнале в глобальному мультикультурному напрямі та ставить під сумнів справжність цього процесу, попри активну маніфестацію його позитивних наслідків [12].

У статті «Бієналізація: від освіченого глядача до користувача Інтернету» [7] К. Хіменес аналізує основні етапи перетворення бієнале на глобальне мистецьке явище, визначає особливості та чинники цього процесу, а також зміни у поведінці і сприйнятті відвідувачів [7].

П. Агірре у публікації «Берлінська бієнале та глобалізація» [4] розкриває особливості Берлінського бієнале у контексті глобалізації мистецтва та його презентації [4].

Попри звернення зарубіжних досліджень до питання глобалізації бієнале, в українському мистецтвознавстві ця тематика не здобула належного висвітлення. Це зумовило вибір мети статті – проаналізувати особливості глобалізації бієнале, які визначають характер і основні тенденції у сучасній презентації мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Безпосереднім попередником мистецьких бієнале є Всесвітні виставки, які у 1851–

1933 рр. були зосереджені на представленні світовому загалу технологічних і наукових досягнень країн у процесі індустріалізації.

Взявши за основу приклад Всесвітніх експозицій, перша художня бієнале була задумана в 1893 р. як «Олімпійські мистецькі ігри» і організована регентом Венеції Р. Сельватіко як «Венеціанська бієнале. Міжнародна художня виставка». Вона відкрилася 30 квітня 1895 р. у форматі запрошення іноземних митців представити неопубліковані роботи на відбір журі з італійських художників.

Це була єдина міжнародна виставка, яка фактично вперше торкалася ідеї дедалі більше взаємопов'язаного та глобального світу. Але лише в 1907 р. ця концепція була максимально втілена в умовах першого національного павільйону в Джардіні для Бельгії. Згодом відкрилися інші павільйони: Німеччина (1909), Франція (1912), Росія (1914).

Як ми вже зазначали, за бієнале стоїть політичний, соціальний та економічний контекст, тому бієнале – це не просто мистецька виставка. Її місію скеровували післявоєнні процеси (Documenta), суспільно-політичні рухи (Йоганнесбурзька бієнале, яка виникла з припиненням апартеїду в 1995 р., Manifesta, яка з'явилася в 1990 р. після холодної війни), ринкові міркування, як більшість сучасних бієнале, які почасти більше асоціюються з мистецьким ярмарком [6].

З моменту свого створення Венеціанська бієнале була піонером не лише у цьому виді заходів, а й фактично першим засобом висвітлення європейського мистецтва. Згодом саме Documenta, Manifesta та Берлінська бієнале консолидували європейський континент як провідний центр мистецьких виставок. Утім, поступово вони об'єднували різноманітні мистецькі голоси з усього світу [10], зокрема на карті нових неєвропейських економік, які ставали більш потужними на артринку, нагадуючи, що глобалізація – це не просто те, з чого все починається, а майже завжди те, чим все закінчується [4].

Бієнале ширилися планетою, відбувалася бієналізація – багатогранне явище, яке важко охопити за допомогою одного підходу. Однак дослідники наголошують, що це культурне явище, яке тісно пов'язане з глобалізацією. Бієналізація має бути повною мірою включена у сферу глобалізації, хоча б тому, що кількість мистецьких бієнале стрімко зросла саме у 80-х роках ХХ століття, збігаючись із початком глобалізації, розгортання якої відбувається і донині. Датою початку бієналізації К. Хіменес

пропонує обрати 1984 р., який став роком першої виставки Гаванської бієнале [7].

До цієї дати єдиними існуючими бієнале, на його думку, були Венеціанська бієнале, бієнале Музею Вітні в Нью-Йорку (з 1932). У 50-х роках ХХ століття з'явилися бієнале Documenta в Сан-Паулу, Парижі, Олександрії та Касселі; а в 1976 р. в Австралії відбулося урочисте відкриття Сіднейської бієнале. Але лише з першого випуску Гаванської бієнале бієнале буквально ширяться планетою. Цей формат виставок був прийнятий країнами та містами на всіх континентах, незалежно від їхніх історичних, політичних, економічних та культурних відмінностей.

Експоненціальний ріст бієнале супроводжувався глибокими трансформаціями у їхньому форматі, особливості яких дослідники пропонують вивчати на історії Венеціанської бієнале, в якій можна виділити три основні моменти: бієнале як міжнародний салон мистецтва, бієнале як агент сучасності та бієнале як видовищний прояв глобалізації [7].

Утім, таке складне явище, як бієналізація, не з'явилося раптово на голому місті. Влітку 1980 р. Венеціанська бієнале прийняла пропозицію Х. Зеємана та мистецтвознавця Акіле Боніто Оліві включити в програму і стати куратором абсолютно нового простору Aperto. Це був не національний павільйон: його експозицію вирішували не делегати відповідних країн, а незалежний куратор, який замість того, щоб відповідати інтересам певної країни, пропонував власну інтерпретацію сучасного стану міжнародної артсцени.

Відкриття Aperto стало сигналом для розширення бієнале, які завдяки множенню національних павільйонів поширилися по всьому місту. А фактично й по всьому світу.

Тенденція до виходу за межі національних кордонів з тих пір тільки посилювалася. Сьогодні Aperto є однією з ключових частин програми бієнале, чия важливість перевершує важливість національних павільйонів. І поряд із цим фактом фіксується ще один не менш показовий: батьківщина бієнале Італія, яка мала найбільший павільйон, більше не має власного павільйону. Тепер він є простором, в якому куратор бієнале декларує цілі та наміри виставки.

Так павільйон Aperto порушив традиції Венеціанської бієнале і став символом глобалізації мистецької сцени, а бієнале – провідником і проявом глобалізації. Це співпадає з позицією дослідників, які з опорою на Аппадурі (1996) визначають шість вимірів

глобального культурного потоку (scapes): етоландшафт (потоки туристів, іммігрантів, біженців, іноземних професіоналів з робочими візами тощо), медіаландшафт (потоки інформації та зображень), техноландшафт (технології), фінансові простори, ідеоландшафт (потоки культурних і політичних ідеологій) та артландшафт (твори мистецтва). Кожен із цих потоків глобалізації охоплює різні аспекти обміну на глобальному рівні [8].

Це вкладається в загальну парадигму: бієнале повинно відповідати принципам створення культурних об'єктів як матеріальних продуктів високого культурно-естетичного рівня, але водночас відповідати вимогам часу [13].

Водночас бієнале піддалися критиці, як провісники західного імперіалізму та культурної нерівності. Хоча ці заходи претендували на міжнародний масштаб, багато вчених і мистецтвознавців наполягали на тому, що на них домінують західні художники, використовуються традиційні ієрархічні структури влади, а єдина різниця полягає в тому, що слово «західний» тихо замінено новим модним словом «глобальний» [12, 115]. Дослідники дійшли висновку, що ідеї та значення, сформовані та представлені на цих заходах, пов'язані з ідеями та значеннями, які з'явилися переважно на Заході та копіюються або нав'язуються решті світу [9].

Звичайно, вже відбувалися бієнале в інших куточках світу. Широкомасштабні огляди глобального сучасного мистецтва викликали інтерес, особливо три найвідоміші бієнале в Азії: в Тайбеї (1992), в Кванджу (1995), в Шанхаї (1996). Прикметно, що, розуміючи свою містечковість та відірваність від західного мистецтва, вони описували себе як ворота на Захід, як ключовий спосіб, за допомогою якого Азія розміщує себе на карті мистецтва [5].

У 1993 р. Боніто Оліва як мистецький керівник бієнале запросив на виставку сучасних китайських художників, які до того залишалися на маргінесі мейнстріму міжнародного мистецтва. Це рішення було, ймовірно, першим серед тих, які куратори та директори музеїв західних країн приймали, щоб залучити сучасне китайське мистецтво на світову сцену. Адже мистецькі бієнале були важливою подією для художників, щоб представити свої роботи та мати можливість поспілкуватися з мистецтвом інших культур.

Така інкорпорація китайського мистецтва була першим суттєвим порушенням монополії американського та європейського мистецтва на

бієнале. Монополія, яка погіршилася з приєднанням художників з усіх континентів. Завдяки цьому міжнародна мистецька сцена ще більше глобалізувалася. По-перше, вона стала глобальною завдяки поширенню мистецьких бієнале по всій планеті, по-друге, тому, що разом виставлялися художники з різних країн, у тому числі незахідних. Так бієнале фактично дезактивувала всі існуючі мистецькі та культурні опозиції на користь мирного співіснування та поширення загальносвітових мистецьких трендів.

Саме з цього моменту бієнале поступово набуває більшої проникності для аргументованої дискусії та відкритості до дебатів, коли рішення про включення та/чи виключення творів мистецтва починають обґрунтовуватися історичними та концептуальними дослідженнями, а не національними інтересами [11].

Важливим етапом глобалізації бієнале стало залучення латиноамериканських творців. На континенті бієнале стали частиною порядку денного культурної політики в 90-х і 2000-х роках з появою серії автономних подій, які підтримувалися завдяки ентузіазму та прихильності американських діячів мистецтв. Щоправда, ще наприкінці 70-х – на початку 80-х років ХХ століття існували місцеві виставки, які фінансувалися за рахунок культурних меценатів, таких, як, наприклад, Дон Рольфо Паїз Андраде, який започаткував у Гватемалі Bienal de Arte Paiz у 1978 р. [11].

Прикметно, що перша латиноамериканська бієнале і друга у світі відбулася в Сан-Паулу (Бразилія) ще у 1951 р. і теж за ініціативи італо-бразильського мецената С. Матараццо. Та лише у 80-х роках ХХ століття бразильський куратор В. Заніні, запрошуючи митців, вперше використав ім'я куратора, ведучи переговори з кураторами інших країн [11].

Особливістю Венеціанської бієнале 2024 р. стало те, що вона стала першим куратором 85 латиноамериканських художників, серед яких 28 живих і 57 померлих. Її філії охопили 16 країн Латинської Америки та Карибського басейну, підкреслюючи важливу роль регіону в світовому мистецтві [10].

Утім, китайський дослідник Ч.-Т. Ву, відстежуючи творчість художників, які демонстрували роботи в Documenta, дослідив, що художники з Азії, Південної Америки та Африки переїжджали до Європи та Північної Америки протягом останніх чотирьох десятиліть. Тобто, незважаючи на фасад

децентралізації та детериторіалізації глобального кругообігу, митці все ще переїжджали до так званих центрів світового мистецтва, щоб розвивати свою кар'єру та стати відомими [12].

Тобто дослідник займає критичну позицію та стверджує, що, хоча європейські мистецькі проекти відверто мали на меті заперечити уявлення про Захід як центр, на них домінують художники з Європи та США. Дотримується цієї позиції і К. Мерсер, яка зазначає, що, незважаючи на заявлені амбіції ефективно відцентрувати мистецьку подію (йдеться про Documenta), після ретельного вивчення виявилось, що вона покладається насамперед на знайомі імена з міжнародної бієнале, щоб підтримати те, що до теперішнього часу є досить традиційною концепцією глобального меланжу [5].

Проте бієнале все ж таки «багато в чому віддзеркалює процеси в глобалізованому мистецькому світі, зокрема в питанні гендерної рівності. Статистика учасників бієнале дає загальне розуміння стану визнання жіночих досягнень у мистецтві. Цей процес тривав довго й шов повільно. Тільки через 83 роки після першої бієнале частка її учасниць сягнула 21% [2, 41], наголошує О. Леонтєва.

Змінилося і мислення «глядача» глобалізованого мистецтва, який перенасичений надмірною кількістю творів сучасних мегавиставок. Він швидко пробігає їх із побоюванням, що не встигне побачити все, що представлене в каталозі. Він неуважний, нереклексивний, відволікається, поспішає, ненадовго зупиняється перед кожною роботою. Він поводить як інтернет-серфер, який пересувається незліченними сайтами та безкінечними файлами, вірячи, що випадковість несподівано виведе на екран об'єкт, який задовольнить його цікавість, фантазію чи бажання. Глядач глобалізованої бієнале є користувачем Інтернету [7].

Однак важливо пояснити, що незважаючи на те, наскільки децентралізованими та повсюдними стали глобалізовані мистецькі бієнале, а також з огляду на те, наскільки розмитими стали їхні кордони, вони не позбавилися залежності від геополітики. Національні інтереси знову проявилися: у світі так багато бієнале тому, що існують національні уряди, зацікавлені використовувати їх як демонстрацію своєї підтримки сучасного мистецтва на знак відданості глобалізації.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві

бієнале проаналізовано в контексті його перетворення на глобальне явище.

Висновки. В останні десятиліття кількість бієнале збільшилася, вони еволюціонують та здобувають оцінку в межах мультикультуралізму за популярністю та особливістю форм, яких вони набули за останні роки на різних континентах. В умовах глобалізації концепція бієнале має власну форму інтернаціоналізму та її інтерпретації. Вона і наразі ілюструє пріоритети та складнощі взаємодії національних ідентичностей у світі мистецтва, яке прагне подолати домінування західних цінностей. Утім професіонали стверджують, що найбільш відомі бієнале продовжують пропагувати західні цінності або здебільшого показують роботи західних митців. При цьому національність останніх часто не піддається простій класифікації, оскільки багато з них народилися у одній країні, але проживають та творять в іншій. У будь-якому разі бієнале висвітлює творчість та просуває художників на міжнародному рівні, забезпечуючи міцну основу для визнання їхнього мистецтва як інноваційного. Тому вони залишаються важливими для артринку та мистецтва, зокрема для не-західних художників, які здобувають можливість представити свої роботи та познайомитися з мистецтвом інших культур. Так бієнале, які розуміються як ядро глобальної мережі дискурсивно та концептуально взаємопов'язаних мистецьких подій, виконують важливе завдання: як основні місця обміну мистецькими ідеями стають засобом формування мистецьких норм, стандартів, визначаючи, що є модним і новим.

Література

1. Дроботюк М., Кашуба-Вольвач О. Українське мистецтво на XVI Венеційській бієнале: історія формування експозиції, рецензії та атрибуції». *МІСТ: мистецтво історія сучасність теорія*. 2021 Вип.17. С. 68–98.
2. Леонтєва О. В. Роль жінок-художниць у презентації сучасного українського мистецтва на Венеційській бієнале: гендерний аналіз. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 2 С. 152–158.
3. Сидор О. В. Венеційська бієнале як форма реалізації українських культурних стратегій (кінець XIX – початок XXI століття) : дис. ... канд. мист.: 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. Київ, 2015. 224. С. 17.
4. Aguirre P. La Bienal de Berlín y la globalización. URL: <https://a-desk.org/magazine/la-bienal-de-berlin-y-la/> (дата звернення: 01.10. 2024).

5. Dahl Nielsen S., Ring Petersen A. Enwezor's Model and Copenhagen's Center for Art on Migration Politics. *Journal of Contemporary African Art*. 2021. №48. P. 70–95.

6. Historia de las bienales de arte: Un breve recorrido por sus orígenes. URL: <https://sybaris.com.mx/historia-de-las-bienales-de-arte-un-breve-recorrido-por-sus-origenes/?lang=es> (дата звернення: 01.10.2024).

7. Jiménez C. La bienalización: del espectador ilustrado al internauta. URL: <https://esferapublica.org/la-bienalizacion-del-espectador-ilustrado-al-internauta/> (дата звернення: 01.10.2024).

8. Moreno A. P. Rizolli M. São Paulo Art Biennial and Its Relation to the Brazilian Art Market. *International Journal of Science, Technology and Society*. 2022. № 10(3). P. 107–114.

9. Morgner C. Diversity and (In)equality in the Global Art World: Global Development and Structure of Field-Configuring Events. *New Global Studies*. Vol. 11 (3). P. 78–91.

10. Sancho-Arroyo M. Anuncio de la Bienal: Escenario Global y Oportunidades de Mercado. URL: <https://es.artelalia.com/MERCADO/LA-BIENAL-DESVELADA-ESCENARIO-GLOBAL-Y-OPORTUNIDADES-DE-MERCADO> (дата звернення: 01.10.2024).

11. Sepúlveda T. J. Sobre Bienales de Arte en América Latina. URL: <https://curatoriaforense.net/niued/?p=3251> (дата звернення: 20.10.24).

12. Wu Chin-Tao. Biennials without borders? *New Left review*. 2009. № 57. P. 107–115.

13. Pavlova O., Afonina O., Vilchynska I., Khlystun O., Smyrna L. Cultural and artistic education strategies: The institutionalisation aspect. *Linguistics and Culture Review*. 2021. №5. P. 1288–1300 [in English].

References

1. Drobotyuk, M., Kashuba-Volvach, O. (2021) Ukrainian art at the 16th Venice Biennale: the history of exposition formation, review and attribution." *MIST: art, history, modernity, theory*. 17, 68–98 [in Ukrainian].

2. Leontieva, O. V. (2024) The role of women artists in the presentation of contemporary Ukrainian art at the Venice Biennale: a gender analysis. *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts: Science. magazine*. 2, 152–158 [in Ukrainian].

3. Sydor, O. V. (2015) The Venice Biennale as a form of implementation of Ukrainian cultural

strategies (end of the 19th - beginning of the 21st century): diss. ... candidate myst. : 26.00.01 / Institute of Problems of Contemporary Art NAMU. Kyiv [in Ukrainian].

4. Aguirre, P. La Bienal de Berlín y la globalización. Retrieved from: <https://a-desk.org/magazine/la-bienal-de-berlin-y-la/> [in Spanish].

5. Dahl Nielsen, S., Ring Petersen, A. (2021). Enwezor's Model and Copenhagen's Center for Art on Migration Politics. *Journal of Contemporary African Art*. 48, 70–95 [in English].

6. Historia de las bienales de arte: Un breve recorrido por sus orígenes. Retrieved from: <https://sybaris.com.mx/historia-de-las-bienales-de-arte-un-breve-recorrido-por-sus-origenes/?lang=es> [in Spanish].

7. Jiménez, C. La bienalización: del espectador ilustrado al internauta. Retrieved from: <https://esferapublica.org/la-bienalizacion-del-espectador-ilustrado-al-internauta/> [in Spanish].

8. Moreno, A. P. Rizolli, M. (2022). São Paulo Art Biennial and Its Relation to the Brazilian Art Market. *International Journal of Science, Technology and Society*. 10(3), 107–114. [in Spanish].

9. Morgner, C. (2019) Diversity and (In)equality in the Global Art World: Global Development and Structure of Field-Configuring Events. *New Global Studies*. 11, 78–91. [in English].

10. Sancho-Arroyo, M. Anuncio de la Bienal: Escenario Global y Oportunidades de Mercado. Retrieved from: <https://es.artelalia.com/MERCADO/LA-BIENAL-DESVELADA-ESCENARIO-GLOBAL-Y-OPORTUNIDADES-DE-MERCADO> [in Spanish].

11. Sepúlveda, T. J. Sobre Bienales de Arte en América Latina. URL: <https://curatoriaforense.net/niued/?p=3251> (date of access: 20.10. 24) [in Spanish]

12. Wu Chin-Tao (2009) Biennials without borders? *New Left review*. 57, 107–115 [in English].

13. Pavlova, O., Afonina, O., Vilchynska, I., Khlystun, O., Smyrna, L. (2021) Cultural and artistic education strategies: The institutionalisation aspect. *Linguistics and Culture Review*. 5, 1288–1300 [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2024

Отримано після доопрацювання 04.11.2024

Прийнято до друку 12.11.2024

Цитування:

Копієвська О. Р. Впливи французької порцеляни на вирішення фарфорових виробів мануфактури Міклашевського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 4. С. 162–166.

Kopievska O. (2024). Influences of French Porcelain on the Design of Porcelain Products of the Miklashevskiy Manufactory. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 162–166 [in Ukrainian].

Копієвська Ольга Рафаїлівна,
докторка культурології, професор,
професорка кафедри артменеджменту
та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-4537-4888>
okopievska@gmail.com

ВПЛИВИ ФРАНЦУЗЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ НА ВИРІШЕННЯ ФАРФОРОВИХ ВИРОБІВ МАНУФАКТУРИ МІКЛАШЕВСЬКОГО

Метою статті є дослідження стилістичних впливів французької порцеляни на вигляд продукції Волокитинської мануфактури Андрія Міклашевського, яка стала значним явищем в українському мистецтві XIX ст. **Методологія дослідження** включає застосування різноманітних методів, зокрема: верифікації даних, отриманих з іноземних та вітчизняних джерел; історичного та системного методів, що дозволили класифікувати інформацію різного характеру; мистецтвознавчого аналізу для визначення стилістичних особливостей виробів у порівнянні з продукцією європейських мануфактур. Використання таких методів забезпечило об'єктивність висвітлення досліджуваного питання, зокрема сприяло аналізу основних етапів розвитку Волокитинської мануфактури, вивченню історичного контексту її діяльності та впливу французьких традицій на виробництво продукції фабрики. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше висвітлено специфіку впливів європейської порцеляни XVIII–XIX ст. на українське декоративно-ужиткове мистецтво, проаналізовано інспірацію естетичних та технологічних особливостей французьких виробництв фарфору в порцелянових витворах Волокитинської мануфактури. **Висновки.** Дослідження вперше комплексно аналізує технічні та стилістичні аспекти продукції мануфактури А. Міклашевського, яка існувала протягом 1839–1861 рр., демонструючи, як французькі принципи вирішення виробів були адаптовані в українському контексті. Власник фабрики зробив акцент як на естетичному вигляді продукції, що поєднувала в собі декоративні елементи, характерні для французьких фарфорових виробництв, зокрема братів Дарт та Ж. Петі, так і на використанні провідних на той час технологічних рішень. Успіху виробництва сприяло не тільки запрошення відомих майстрів з Франції та наслідування порцеляни цієї країни, а й запровадження навчання необхідних для виробництва фахівців, зокрема художників. Серед продукції були посуд, освітлювальні прилади (свічники, люстри), інші предмети декору для інтер'єру, мала пластика. Порцелянові витвори, виготовлені на цій мануфактурі, часто за формою і декором нагадували роботи саме французьких майстерень, доповнені національними українськими мотивами, що в підсумку забезпечувало їм комерційний успіх. Результати цього синтезу були визнані не лише в Україні, а й за кордоном, тому вироби мануфактури А. Міклашевського сьогодні перебувають у багатьох музеях та приватних збірках в Україні та світі, підкреслюючи значення Волокитинської мануфактури для культурної спадщини нашої країни.

Ключові слова: Андрій Міклашевський, Франсуа Дарт, Август Дарт, Жакоб Петі, французький фарфор, українська порцеляна.

Kopievska Olha, Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Art Management and Event Technologies, National Academy of Culture and Arts Management

Influences of French Porcelain on the Design of Porcelain Products of the Miklashevskiy Manufactory

The purpose of the article is to study the stylistic influences of French porcelain on the appearance of products from Andriy Miklashevsky's Volokytyn Manufactory, which became a significant phenomenon in Ukrainian art of the 19th century. **The research methodology** includes the application of various methods, in particular, verification of data obtained from foreign and domestic sources; historical and systematic methods that allowed the classification of diverse information; and art analysis to identify the stylistic features of the products in comparison with the products of European manufactories. The use of these methods ensured the objectivity of the study, particularly in analysing the main stages of the Volokytyn Manufactory's development, examining the historical context of its operations, and exploring the influence of French traditions on the factory's production. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time the specifics of the influences of European porcelain of the 18th–19th centuries on Ukrainian decorative and applied arts

are highlighted, and the inspiration of aesthetic and technological features of French porcelain production in porcelain products of the Volokitino manufactory is analysed. **Conclusions.** This research for the first time provides a comprehensive analysis of the technical and stylistic aspects of the products from A. Miklashevskiy's manufactory, which operated from 1839 to 1861, demonstrating how French design principles were adapted to the Ukrainian context. The factory owner emphasised both the aesthetic appearance of products that combined decorative elements characteristic of French porcelain productions, particularly the Dart brothers and J. Petit, and the use of leading technological solutions of that time. The success of the production was facilitated not only by inviting famous masters from France and following the porcelain traditions of this country but also by establishing training programmes for specialists required for production, including artists. Among the products were tableware, lighting fixtures (candlesticks, chandeliers), other interior decor items, and small plastics. Porcelain products made at this manufactory often resembled the works of French workshops in form and decor, supplemented with national Ukrainian motifs, which ultimately ensured their commercial success. The results of this synthesis were recognised not only in Ukraine but also abroad, so today, the products of A. Miklashevskiy's manufactory are held in numerous museums and private collections in Ukraine and worldwide, emphasising the significance of the Volokytyn Manufactory for our country's cultural heritage.

Keywords: Andrii Miklashevskiy, François Dart, Auguste Dart, Jacob Petit, French porcelain, Ukrainian porcelain.

Актуальність теми дослідження. Вивчення впливу французької порцеляни на виготовлення продукції Волокитинської мануфактури є актуальним, оскільки воно дозволяє глибше зрозуміти процеси культурної інтеграції та взаємодії між європейськими і українськими традиціями в декоративному мистецтві XIX ст. Французька порцеляна, як символ розкоші й елегантності, відіграла значну роль у формуванні естетичних стандартів того часу, тому вивчення її впливу на українське виробництво фарфору допомагає з'ясувати, як ці традиції адаптувались у локальному контексті.

Аналіз досліджень і публікацій. Висвітлення теми порцеляни в Україні здійснювалося у працях багатьох науковців. Так, ще у 1933 р. науковиця Євгенія Спаська (1892–1980) написала дисертацію з історії порцелянового заводу Міклашевського [6].

У 2014 р. було захищено дисертаційне дослідження Людмили Бех «Український фарфор як культурно-творчий феномен». В цій праці охарактеризовано феномен українського фарфору кінця XVIII–XIX ст. [3]. Людмила Федевич опублікувала важливий для дослідників української порцеляни каталог «Порцеляна Волокитинської мануфактури Андрія Міклашевського з колекції Сумського художнього музею» [7]. У статті «Фарфорові шедеври заводу Міклашевського в приватній колекції України» Ганна Решетньова атрибутувала частину приватної збірки з виробами заводу Міклашевського, а також опублікувала спогади та щоденники місцевих жителів Волокитино, що збагатило фактаж стосовно діяльності порцелянового заводу [5].

Кожен з цих дослідників акцентував увагу на естетичних, технологічних та історичних аспектах порцелянового виробництва. Водночас, у публікаціях бракує відомостей щодо впливу на стилістику

вирішення виробів українських підприємств XIX ст. конкретних європейських мануфактур, зокрема французьких, попри те, що подібний вплив був достатньо вагомим.

Метою дослідження є аналіз впливу французької порцеляни на продукцію Волокитинської мануфактури, зокрема вивчення естетичних, технологічних та дизайнерських аспектів, що характеризують особливості виробів, а також визначення унікальності українського підходу до виготовлення фарфору.

Виклад основного матеріалу. Сотні років фарфор є символом розкоші та витонченості, особливо це стосується періоду XVIII–XIX ст. Видатним явищем української культури стала Волокитинська мануфактура Андрія Міклашевського, заснована у 1839 р. У витворах цього виробництва простежуються риси різних європейських стилів у поєднанні з місцевими традиціями. Одним із ключових джерел натхнення для майстрів мануфактури стала французька порцеляна, зокрема, продукція відомих паризьких мануфактур.

Фарфоровий завод Андрія Міклашевського, заснований у його родовому маєтку в селі Волокитині Глухівського повіту (нині – Сумської обл. України), став важливою ланкою в історії розвитку українського порцелянового виробництва. Вибір місця для відкриття Волокитинської фарфорової фабрики був вдалим, оскільки неподалік, у селі Полошкине, були виявлені поклади найкращої в країні білої глини (каоліну). Це стало основою для створення високоякісної порцеляни.

А. Міклашевський на першому етапі розвитку свого нового бізнесу зробив ставку на стилістику вирішення виробів, подібну до французьких творів, які на той час були в моді та відповідали вподобанням різних верств споживачів. Для організації фабрики власник запросив французьких спеціалістів братів Дарт

[6, с. 479]. Франсуа Дарт, перший директор фабрики, запровадив техніки декорування фарфору, тоді як його брат Август, знавець будівництва печей для випалювання, керував технологічним оснащенням підприємства. Залучення досвідчених виробників сприяло стрімкому успіху підприємства, забезпечивши впровадження новітніх технологій та європейського дизайну.

На мануфактурі працювали кріпаки, які пройшли спеціальне навчання. Для цього Міклашевський організував школу при фабриці, де навчалися як хлопчики, так і дівчата [5, 102]. Французькі майстри передавали українським робітникам і художникам технології та навички. Зокрема, місцеві майстри створювали розписи, що поєднували західні стилі з національними мотивами.

Звернімо увагу на виробництво, творами яких надихалися українські майстри. Французька порцеляна XVIII–XIX ст. славилася елегантністю, вишуканим розписом і складними ліпними декорами. Севрська мануфактура, одна з найвідоміших у світі, суттєво вплинула на формування естетики європейського фарфору. Особливу увагу приділяли використанню ліпних квітів, вишуканості тонких ліній та складного декоративного оздоблення. У XVIII ст. королівське виробництво тримало монополію та диктувало модні тенденції своїм споживачам. Однак наприкінці століття в Парижі активно розвивалися також інші майстерні, які напружували власні оригінальні ідеї дизайну, форм та технології роботи з твердою порцеляною.

Паризька мануфактура, заснована в 1795 р. братами Дарт, стала символом успіху у порцеляновому виробництві. Її численні торгові точки свідчили про процвітання маленького виробництва. Брати Дарт стали вправними декораторами, які спеціалізувалися саме на оздобленні порцеляни. Мануфактура випускала елегантний посуд з якісним золоченням та витонченим розписом. Художники використовували класичні альбоми з гравюрами для створення квіткових та орнітоморфних композицій, в той час як модельєри сміливо відходили від севрських традицій, винаходячи нові форми, що відповідали духу часу. Їхні твори користувалися великим попитом, тому продукція братів Дарт виграла численні нагороди, що виділило виробників серед конкурентів і дало їм можливість виконувати дорогі замовлення. Слава цього виробництва

додає цікавості вивченню діяльності української мануфактури Міклашевського, яка наслідувала їх паризький досвід [1, 346–350].

Візуальний аналіз творів періоду розквіту волокитинського заводу спонукає до висновку, що модельєри та декоратори також захопилися і стилістикою творів Жакоба Петі. Його вироби відомі своїми яскравими емаллями, контрастним декором, еkleктичними та химерними формами, що стали джерелом натхнення для експериментів багатьох майстрів, які прагнули відійти від класичних традицій. Фабрика Петі була однією з найвідоміших у період між 1830 та 1860 рр., а її витвори відзначалися різноманітністю. Виробництво славилось розмаїттям декоративних предметів: фляги, парфумерні флакони, годинники, ароматниці, підставки для паперу, вази, свічники та статуетки. Схильний до еkleктики, Петі сміливо запроваджував складні форми для своїх творів. Багатоколірні квіти в рельєфі та сцени з персонажами з різних країн і епох виділені чорними, бірюзовими, яскраво-зеленими фонами. Живість кольорів доповнюється пишністю золочення [2, 48–57].

Ми наводимо приклад цього виробництва, адже моделі чайних та кавових сервізів, форми ваз та свічників, палітра кольорів за манера золочень предметів на заводі Міклашевського часто відверто запозичені саме з творів Жакоба Петі. Більше того, хронологічно ці два виробництва розвиваються паралельно з шаленим успіхом в обох країнах.

Техніки багатошарового розпису та складних орнаментів, запозичені здебільшого з цих майстерень, були адаптовані на Волокитинській мануфактурі, що сприяло зростанню попиту на ці вироби на місцевому ринку.

Головною продукцією мануфактури були посуд, свічники, порцелянові люстри, рамки для дзеркал тощо. Також виробництво спеціалізувалось на виготовленні малої пластики. Серед виробів мануфактури були популярні фарфорові фігурні композиції на історичні та побутові теми (дами і кавалери в історичних костюмах). Вони вирізнялися цікавими ліпними елементами: декорування ваз квітами, аналогічні французьким технікам, однак не скопійовані, а виконані у власній манері. Модельєри не боялися експериментувати: проєктували посуд складних форм, в моделях ваз використовували різноманітні інтерпретації рогу достатку. Схильність до наслідування інновацій відображала моду на еkleктичність і була

популярною серед шляхетних замовників та колекціонерів. Серед українських мануфактур особливою увагою до ліпного декору вирізнялася саме фабрика А. Міклашевського. Іноді ліплення повністю вкривало предмет: наприклад, на поверхні вази рівномірно розташовані маленькі білі квіти вишні. Цей вид оздоблення, відомий як *boule de neige*, був запозичений у майсенської мануфактури з Німеччини. Використання подібних модних технік свідчить про те, що майстри заводу Міклашевського прагнули підтримати комерційний інтерес до своїх виробів, уважно вивчали продукцію всіх світових «брендів» і запозичували найефектніші рішення [4].

У другій половині XIX ст. користувався попитом фарфор із пасторальними та галантно-сентиментальними сценами, натхненними європейською порцеляноюв пластикою XVIII–XIX ст., а також популярними театральними постановками і маскаратами. Звісно, знамениті статуетки Мейсену надихнули на створення більшості моделей заводу А. Міклашевського. Наприклад, композиція «Дівчина на козлі» повторює в дзеркальному відображенні фігуру авторства І. Ф. Еберлейна 1740 р.

Варто зазначити, що українські статуетки на пасторальну тематику значно різняться за якістю. Деякі, як, наприклад, «Кавалер» і «Дама», відрізняються витонченістю, граційністю поз, вишуканою пластикою, старанно прописаними мініатюрними обличчями та орнаментами.

Поєднання європейських впливів і високої якості виконання стало ключовим для успіху волокитинської мануфактури. Вже в перший рік свого існування завод Міклашевського здобув срібну медаль на промисловій виставці 1839 р. у Санкт-Петербурзі, що підкреслило значущість Волокитинської порцелянової фабрики у світі мистецтва та промисловості.

Власник підприємства орієнтувався на продаж фарфору на великих ярмарках і в містах. Власні магазини заводу були відкриті в Києві, Москві та Петербурзі. Фарфор також реалізовувався через купців у Чернігові та Харкові, а також на ярмарках у Києві, Харкові, Чернігові, Полтаві, Ромнах, Кролевці, Нижньому Новгороді та інших містах.

За короткий час завод здобув репутацію одного з найвідоміших підприємств країни та досягнув успіху серед колекціонерів фарфору. Найповнішою колекцією вважалася колекція А. Скоропадської, для якої ретельно підбиралися найкращі екземпляри з

асортименту заводу. Волокитинський фарфор привернув увагу і видатного українського історика, політичного та громадського діяча М. Грушевського. У його колекції поряд з російським та саксонським фарфором були також представлені вироби заводу Міклашевського [3, 153–154].

Після скасування кріпосного права у 1861 р. мануфактура припинила існування через втрату дешевої робочої сили. Незважаючи на це, вироби збереглися в музеях і приватних колекціях. Твори волокитинської порцеляни зараз зберігаються в музеях Сум, Харкова, Києва, Москви, Санкт-Петербурга, Варшави, Парижа, Будапешта, а також у Фінляндії та Сполучених Штатах Америки.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше висвітлено специфіку впливів європейської порцеляни XVIII–XIX ст. на українське декоративно-ужиткове мистецтво, проаналізовано інспірацію естетичних та технологічних особливостей французьких виробництв фарфору в порцелянових витворах Волокитинської мануфактури.

Висновки. У дослідженні проаналізовано поєднання стилістики французької порцеляни з місцевими традиціями у творах волокитинської мануфактури А. Міклашевського. Результати цього синтезу були визнані не лише в Україні, а й за кордоном. Такий успіх став можливим завдяки вдалій адаптації елементів різноманітних європейських стилів, присутніх, зокрема, у виробах французького фарфору, здійсненої українськими майстрами та художниками. Збереження цієї спадщини є важливим для розуміння культурного надбання України.

Література

1. Plinval de Guillebon, Régine de. *Faïence et porcelaine de Paris: XVIIIe–XIXe siècles*. Dijon : Éd. Faton, 1995. 475 p.
2. Plinval de Guillebon, Régine de, "Jacob Petit, le plus romantique des porcelainiers parisiens", *L'Objet d'art*, № 311, mars 1997. P. 48 – 57.
3. Бех Л. В. Український фарфор як культуротворчий феномен: світовий і вітчизняний контекст : дис. ... канд. мист.: 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014.
4. Подвезько А. Фарфор Волокитинської мануфактури А. Міклашевського (1839–1861). URL: <https://artmuseum.lebedyn.org/mystetskyj-proekt-art-prostir-chastyna-41/> (дата звернення: 17.09.2024).
5. Решетньова Г. О. Фарфорові шедеври заводу Міклашевського в приватній колекції

України. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017. № 1. С. 100–116.

6. Спаська Є. Матеріали до історії фарфорової фабрики А. М. Мікласhevського (1839–1861). *Народознавчі та мистецтвознавчі праці Євгенії Спаської*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2015. С. 471–491.

7. Федевич Л. К. Волокитинська порцелянова мануфактура як садібне виробництво. *Художній музей: минуле та сучасність* : матеріали наукової конференції, присвяченої 80-річчю заснування Сумського художнього музею імені Н. Онацького. Суми : ДОУНБ ім. Н. К. Крупської, 2001. С. 120–124.

References

1. Plinval de Guillebon, R. de. (1995). *Faience and Porcelain of Paris: XVIII–XIX Centuries*. Dijon [in French].

2. Plinval de Guillebon, R. de. (1997). Jacob Petit, the Most Romantic of Parisian Porcelain Makers. *L'Objet d'art*, 311, 48–57 [in French].

3. Bekh, L. V. (2014). *Ukrainian Porcelain as a Cultural Phenomenon: Global and National Context*. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Podvezko, A. (2025). Porcelain of the Volokytyn Manufactory of A. Miklashevskiy (1839–1861). *Artmuseum*. URL: <http://artmuseum.lebedyn.org/mystetskyj-proekt-art-prostir-chastyna-41/> [in Ukrainian].

5. Reshetniova, H. O. (2017). Porcelain Masterpieces of the Miklashevskiy Factory in a Private Collection of Ukraine. *Traditions and Innovations in Higher Architectural and Art Education*, 1, 100–116 [in Ukrainian].

6. Spaska, Ye. (2015). Materials on the History of A. M. Miklashevskiy's Porcelain Factory (1839–1861). *Ethnographic and Art History works by Yevheniia Spaska*. Kyiv, pp. 471–491 [in Ukrainian].

7. Fedevych, L. K. (2001). Volokytyn Porcelain Manufactory as an Estate Production. *Art Museum: Past and Present: Proceedings of the scientific conference dedicated to the 80th anniversary of the founding of the N. Onatsky Sumy Art Museum*. Sumy, pp. 120–124 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 19.11.2024*

Цитування:

Литвин С. Х. Еволюція нумізматичної, сфрагістичної та фалеристичної іконографії княгинь Київської Русі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 167–171.

Lytvyn S. (2024). Evolution of Numismatic, Sphragistic and Phaleristic Iconography of Princesses of Kyivan Rus. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 167–171 [in Ukrainian].

*Литвин Сергій Харитонович,
доктор історичних наук, професор,
в.о. завідувача кафедри психології
та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0010-2675>
serlytvyn@ukr.net*

ЕВОЛЮЦІЯ НУМІЗМАТИЧНОЇ, СФРАГІСТИЧНОЇ ТА ФАЛЕРИСТИЧНОЇ ІКОНОГРАФІЇ КНЯГИНЬ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Мета статті – окреслити специфіку еволюції іконографії нумізматичних та сфрагістичних портретів княгинь Київської Русі в історичній ретроспективі та виявити особливості репрезентації образів княгині Ольги та Анни Ярославни на монетах і медалях перших десятиліть ХХІ ст. **Методологія дослідження.** Застосовано аналітичний та джерелознавчий метод, метод типологічного та мистецтвознавчого аналізу, еволюційний метод, метод компаративного аналізу, метод іконографічного й композиційного аналізу, метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Здійснено спробу виявити специфіку трансформації жіночих образів часів Київської Русі в історичній ретроспективі; на основі комплексу методів мистецтвознавчого пізнання виявлено особливості іконографії нумізматичних та сфрагістичних портретів давньоруських княгинь, специфіку їх реценції в іконописі та репрезентації на сучасному етапі українськими митцями (на прикладі пам'ятних монет та орденів). **Висновки.** На сучасному етапі образи княгинь Київської Русі широко представлені в українському мистецтві. Сформовані за часів Київської Русі іконографічні типи нумізматичних і сфрагістичних портретів княгинь зазнали суттєвої еволюції та відобразили зміни в самих жанрах. Зміна інтерпретації образів тісно пов'язана з культурними й художньо-естетичними уявленнями кожної історичної епохи. Іконографія образів княгинь київської Русі сучасного періоду досить багата і суттєво відрізняється від попередніх епох. Вона увібрала в себе розмаїття історичних та культурних свідчень про долю княгинь, засновані на історичних та літературних джерелах, глибокому знанні мистецтва княжої доби, історії Київської Русі. Еволюція образу давньоруських княгинь відобразила не лише наукові пошуки та розвиток історичних знань, а й узагальнені поетичні уявлення про їх життя і долю. Можна припустити, що відсутність історично точного зображення княгинь Київської Русі надає можливість художникам втілювати в образах власне уявлення про красу та велич історичних жіночих постатей, а їх яскраві долі стали приводом для роздумів про одвічні проблеми буття.

Ключові слова: іконографія, Київська Русі, княгиня Ольга, Анна Ярославна, нумізматики, сфрагістика, фалеристика, печаті, пам'ятні монети.

Lytvyn Serhii, Doctor of Historical Sciences, Professor, Acting Head of the Department of Cultural Studies and Informational Communications, National Academy of Culture and Arts Management

Evolution of Numismatic, Sphragistic and Phaleristic Iconography of Princesses of Kyivan Rus

The purpose of the article is to outline the specifics of the evolution of the iconography of numismatic and sphragistic portraits of princesses of Kyivan Rus in historical retrospective and to identify the features of the representation of the images of Princess Olha and Anna Yaroslavna on coins and medals of the first decades of the 21st century. **Research methodology.** The analytical and source-based method, the method of typological and art-historical analysis, the evolutionary method, the method of comparative analysis, the method of iconographic and compositional analysis, the method of theoretical generalisation were applied. **Scientific novelty.** An attempt was made to identify the specifics of the transformation of female images of the times of Kievan Rus in historical retrospective. Based on a complex of methods of art historical cognition, the features of the iconography of numismatic and sphragistic portraits of ancient Russian princesses, the features of their reception in iconography and representation at the modern stage by Ukrainian artists (on the example of commemorative coins and orders). **Conclusions.** At the modern period, the images of princesses of Kyivan Rus are widely represented in Ukrainian art. The iconographic types of numismatic and sphragistic portraits of princesses formed during the time of Kyivan Rus have undergone significant evolution and reflected changes in the genres themselves. The change in the interpretation of images is closely related to the cultural and artistic, as well as aesthetic ideas of each historical era. The iconography of the images of princesses of Kyivan Rus of the modern period is quite rich

and significantly differs from the previous eras. It has absorbed a variety of historical and cultural evidence about the fate of the princesses, based on historical and literary sources, deep knowledge of the art of the princely era, the history of Kyivan Rus. The evolution of the image of the ancient Russian princesses reflected not only scientific research and the development of historical knowledge, but also generalised poetic ideas about their lives and fate. It can be assumed that the lack of a historically accurate depiction of the princesses of Kyivan Rus gives artists the opportunity to embody in their images their own idea of the beauty and greatness of historical female figures, and their bright fates became an occasion for reflection on the eternal problems of existence.

Keywords: iconography, Kyivan Rus, Princess Olha, Anna Yaroslavna, numismatics, sphragistics, phaleristics, seals, commemorative coins.

Актуальність теми дослідження. Жіночі образи часів Київської Русі являють собою унікальне явище в українській культурі й мистецтві, що має глибини історичні та культурні передумови і широко використовують на сучасному етапі. Зростання інтересу до теми пов'язано з поглибленням знань про Київську Русь та її культуру загалом. Будь-які зображення, особливо ті, що належать давнім культурам, навіть за умови простої побудови зумовлюють неоднозначне трактування. До таких відносяться нумізматичні портрети княгинь Київської Русі. Іконографія давньоруських княгинь як єдине художнє ціле має колосальну культурну та історичну цінність і все ще потребує детального дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематиці жіночих образів часів Київської Русі присвячено низку праць українських науковців, у яких висвітлено багато різноманітних аспектів. Так, наприклад, літературний образ княгині Ольги з погляду гендерної теорії аналізує О. Савенко в статті «Образ княгині Ольги як тип андрогінної жінки в «Повісті минулих літ» [8]; О. Алфьоров аналізує жіночі печатки Київської Русі, зокрема печатку Марфи, княжни Ірини Святополкової, княгині Глібови та ін. [1]; іконографію дочки Ярослава Мудрого Анни Ярославни, дружини Генріха I, яка набула статусу французької королеви на основі живописних, графічних та нумізматичних портретів від доби Середньовіччя і донині, досліджує О. Коновалова в статті «Образ Анни Ярославни у пластичних мистецтвах: минуле й сучасність» [5]; стилістичні особливості та еволюцію художньої мови портретних мотивів доньок Ярослава Мудрого досліджують О. Чуєва та С. Книжникова в публікації «Портретні мотиви доньок Ярослава мудрого у художній традиції XI–XXI століть» [11] та ін. Незважаючи на очевидний науковий інтерес, питання репрезентації образів княгинь Київської Русі в контексті нумізматичної, сфрагістичної та фалеристичної іконографії лишається відкритим.

Мета статті – окреслити специфіку еволюції іконографії нумізматичних та сфрагістичних портретів княгинь Київської Русі в історичній ретроспективі та виявити особливості репрезентації образів княгині Ольги та Анни Ярославни на монетах і медалях перших десятиліть ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Княгиня Ольга, Анна Ярославна, Янка Всеволодівна, Анастасія Ярославна, Єлизавета Ярославна, Євпраксія Всеволодівна, Єфросинія Ярославна, Марія та Феодулія Чернігівські та ін. – далеко не повний перелік давньоруських княгинь, образи яких привертають увагу сучасних українських митців. В нумізматичних та сфрагістичних пам'ятках, що представляють різні періоди розвитку іконографії образів княгинь Київської Русі, зосереджено важливий матеріал, що дозволяє розглядати своєрідність зображень та еволюцію прийомів їх побудови. Розуміння сенсу, закладеного у візуальних образах, передбачає осмислення особливостей християнського світосприйняття, функцій зображення в епоху Середньовіччя, ступеня їх залежності від історичної та літературної основи, сукупності спеціальних художніх прийомів.

Формування образів княгинь Київської Русі в українському мистецтві активізується після здобуття незалежності у 1991 р., коли національна культура активно звертається до пам'яток княжої доби, творчо засвоюючи її досягнення. Варто зазначити, що нумізматичні та фалеристичні портрети давньоруських княгинь сучасних українських художників спираються на іконографічні традиції нумізматичних та сфрагістичних пам'яток, настінного живопису часів Київської Русі, графіку, іконопис (починаючи з ХVІ ст.), а також на їх рецепцію провідними вітчизняними та закордонними митцями.

Найвідомішим жіночим образом часів Київської Русі є образ київської княгині Ольги – очільниці давньоруської держави в 945–964 рр., яка, за літописними джерелами («Повість временних літ»), постає сильною, вольовою, владною та мужньою жінкою, що, «свято зберігаючи традиції, звичаєвий закон, яким

живе її народ» [7, 150], помстилася древлянам за розправу над її чоловіком Ігорем Рюриковичем. При цьому Ользі належить низка ініціатив, спрямованих на розбудову Київської Русі, християнізацію держави (вона стала першою українською жінкою, яка прийняла християнство), що відповідно позначилося на репрезентації Ольги як новозверненої доброчесної християнки за біблійними моделями, агіографічними стереотипами та благочестивими кліше. На думку дослідників, княгиня Ольга, описана на сторінках «Повісті временних літ», не ідентична історичному персонажеві [12, 789] – «зразкової дружини, видатної володарки, мудрої людини, побожної християнки і чарівної жінки» [7, 158]. Образ Ольги на фресках та іконах у Візантії та Київській Русі почав з'являтися, на думку науковців, у першій половині XI ст. [2, 366]. За часів правління святого рівноапостольного князя Володимира княгиню Ольгу було канонізовано, а в 1547 р. – зараховано до лику рівноапостольних святих, що відповідно зумовило її іконографію в єдиній традиції для всіх рівноапостольних святих. Д. Гордієнко зауважує, що «відсутність образу княгині в розписі Софії Київської, зокрема світського циклу, дає підстави вважати, що книжне, церковне пошанування почало розроблятися не раніше часу правління Ярослава Мудрого» [3, 53]. Науковець стверджує, що самостійного пошанування Ольга здобуває не раніше XIII ст. [3, 55]. Серед основних візуальних джерел, на основі яких формується сучасна нумізматична, сфрагістична та фалеристична іконографія княгині Ольги особливе місце посідають ікони. У пам'ятках XVI – початку XVIII ст. при зображенні одягу княгині іконописці орієнтувалися на вбрання візантійських імператриць: туніка з довгими рукавами, поверх неї – далматика, лор, кінець якого перекинутий через руку, та імператорська порфіра, що зазвичай прикриває одне плече, на голові – корона (візантійська корона-камілавка, городчастий вінець з кінцями у вигляді променів або пелюсток), під якою біла хустка, що зазвичай закриває шию, плечі й частково груди. На дерев'яній іконі кінця XIX – початку XX ст. княгиня зображена в довгому жіночому нижньому одязі і верхньому – короткому, що зав'язане на талії поясом та імператорській мантиї, підбитій горностаєм; тип корони варіюється від мініатюрної зубчатої, аналогічно до корони великомучениці Варвари, до геральдичної, як у князі Володимирі.

Доля і особливості натури княгині Ольги вплинули на її іконографію, а її постать стала

«хрестоматійною як уособлення жіноцтва, державної мудрості, миролюбності та оберегу сімейного вогнища» [2, 366]. Сучасні художники княгиню Ольгу зображують стрункою молодою жінкою з надзвичайно красивим обличчям. Одним із найвідоміших фалеристичних портретів княгині Ольги є зображення, які створив художник О. Руденко для ордена княгині Ольги I, II, III ступенів.

У 2000 р. в Україні було введено в обіг монету із серії «Княжа Україна» «Ольга», присвячена княгині Ользі, яка була володаркою Київської Русі у 945–964 рр. Над проєктом працювали художники В. Таран, О. Харук, С. Харук та В. Козаченко, а також скульптори В. Дем'яненко та В. Атаманчук. На аверсі в центрі композиції розміщено рік випуску, напис «Україна» та номінал «10 гривень» в стилізованому під давньоруський орнамент саркофага княгині Ольги (Десятинна церква) обрамленні, а на реверсі – безпосередньо портрет княгині Ольги, вдягнутої в хітон з мантиєю та княжій шапці.

Аналізуючи особливості портретної нумізматики та сфрагістики жіночих образів часів київської Русі, наголосимо на тому, що схематизація обличчя на зображенні археологічних пам'яток суттєво ускладнює відтворення портретних образів княгинь. Власне іконографію «цариці» дослідники визначають завдяки повному одягу, що дає підстави співвідносити їх з княжим колом. Так, наприклад, іконографія аверса печаті Марії (Софійський екземпляр 1909 р. та подільський екземпляр 2007 р.) відповідає типу імператорських візантійських печатей. Найбільш чіткими іконографічними ознаками великокняжої наділена печать Марії з давньоруським інвокативним написом і зображенням володарки в повному княжому вбранні, що було знайдено в 1909 р. в саду Софійського монастиря. На аверсі двосторонньої печаті, знайдений у 2007 р. на Подолі (Київ) [9, 64], на території давньоруської садиби і датованій останньою чвертю XI ст. в середині кола з точковим обідком розміщено поясне анфасне зображення людини зі схематизованим обличчям у хітоні, що оторочений перловим воротом, зверху якого багато прикрашене напліччя та ларос, короною, оздобленою декором з трьох намистин перлин, яка тримає в лівій руці хрест, а в піднятій правій, за припущенням, глобулу [10, 31]. Написи засвідчують, що печать належить княгині Марії, за одним із припущень, дружині київського княжіння Всеволода Ярославовича

(1078–1093) і підкреслює її великокняжий статус.

Образ Анни Ярославни, також відомої як Анна Київська (бл. 1024–1075 рр.), середньої доньки князя Ярослава Мудрого та Інгігерди, доньки шотландського і шведського короля, дружини французького короля Генріха I є одним із найбільш розроблених в сучасній українській нумізматиці та фалеристиці. Так, наприклад, у 2000 р. художник В. Стельмах на замовлення Національного банку України розробив медаль до 200-річчя Банку Франції, на аверсі якої зображено портрет королеви Анни Ярославни в королівській короні та напис «Анна Київська – Королева Франції». Прототипом стало загальновідомий портрет французької королеви з гравюри XVII ст. [5, 73]. У 2014 р. колектив митців (В. Таран, О. Харук, С. Харук – художники, В. Атаманчук – скульптор) втілили образ Анни Ярославни для колекційної монети із серії «Видатні особистості України» «у слов'янському та європейському вбранні на тлі реконструкції архітектурних споруд того часу» [11, 247]. Для аверсу монети було вирішено розмістити портретне зображення Анни ще в статусі княгині на тлі собору Софії Київської (жінка зображена з двома довгими косами в головному уборі з підвісками по бокам від голови; зверху півколом напис «Національний банк України», ліворуч від центру, над собором – малий Державний герб України і напис «Анна Ярославна», а внизу композиції позначення номіналу «2 гривні» та рік – 2014). На реверсі митця розмістили погруддя Анни після коронації – у статусі королеви Франції Анна зображена на тлі церкви Святого Венсана у короні, зверху, над церквою – підпис кирилицею, внизу композиції – напис «XI ст.» і «королева Франції» [5, 75].

До категорії найвищих суспільних орденів України належить «Орден Королеви Анни «Честь Вітчизни» [6]. Барельєф Королеви Анни розміщено на окремому параболічному еліпсі на сферичній зірці, що має сорок вісім променів (символ років активної життєдіяльності Анни Ярославни). Сам барельєф оторочено лавровим вінком зі стрічками. Анна зображена в короні, під якою вдягнута біла хустка. Вгорі над портретом напис французькою мовою *Ma mort n'a pas effacé ma vie* («Моя смерть не зупинила мого життя»), знизу напис «АННА РЕГІНА – АННА КОРОЛЕВА», виконаний старослов'янськими літерами. Композицію ордену увінчує золота королівська корона з діамантовим (штучний діамант) оздобленням, що додатково

прикрашена стрічками в колористиці державних прапорів України та Франції. Ліворуч від центру розміщено щит французьких королів з ліліями, праворуч – геральдичний щит з гербом князі Ярослава Мудрого.

Розвиток іконографії давньоруських княгинь великою мірою відображає зміни, що відбувалися в суспільно-політичній свідомості та культурі. На сучасному етапі, в нумізматичних та фрагістичних творах українських митців княгині Київської Русі постають як правительки, одягнуті в парадний одяг (імператорський – Ольга, королівський – Анна), а особливу увагу автори звертають на християнські чесноти княгині Ольги та царські регалії Анни.

Наукова новизна статті зумовлена тим, що в ній здійснено спробу виявити специфіку трансформації жіночих образів часів Київської Русі в історичній ретроспективі; на основі комплексу методів мистецтвознавчого пізнання виявлено особливості іконографії нумізматичних та сфрагістичних портретів давньоруських княгинь, специфіку їх рецепції в іконописі та репрезентації на сучасному етапі українськими митцями (на прикладі пам'ятних монет та орденів).

Висновки. На сучасному етапі образи княгинь Київської Русі широко представлені в українському мистецтві. Сформовані за часів Київської Русі іконографічні типи нумізматичних і сфрагістичних портретів княгинь зазнали суттєвої еволюції та відобразили зміни в самих жанрах. Зміна інтерпретації образів тісно пов'язана з культурними та художньо-естетичними уявленнями кожної історичної епохи. Іконографія образів княгинь київської Русі сучасного періоду досить багата й суттєво відрізняється від попередніх епох. Вона увібрала в себе розмаїття історичних та культурних свідчень про долю княгинь, засновані на історичних та літературних джерелах, глибокому знанні мистецтва княжої доби, історії Київської Русі. Еволюція образу давньоруських княгинь відобразила не лише наукові пошуки та розвиток історичних знань, а й узагальнені поетичні уявлення про їх життя і долю. Можна припустити, що відсутність історично точного зображення княгинь Київської Русі надає можливість художникам втілювати в образах власне уявлення про красу та велич історичних жіночих постатей, а їх яскраві долі стали приводом для роздумів про одвічні проблеми буття.

Література

1. Алфьоров О. Жіночі печатки Київської русі. Спеціальні історичні дисципліни. 2013. 22. С. 488–502. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Alforov_Oleksandr/Zhinochi_pechatky_Kyivskoi_Rusi.pdf? (дата звернення: 03.10.2024).
2. Бузало В. Орден княгині Ольги. Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. 2005. № 12. С. 358–374.
3. Гордієнко Д. С. Час та обставини канонізації княгині Ольги. Novogardia. 2021. № 1. С. 48–63.
4. Каталог нумізматичної продукції. Національний банк України. 2024. URL: <https://bank.gov.ua/ua/uah/numismatic-products/souvenir-coins?page=1&perPage=100&search=%D0%BA%D0%BD%D1%8F%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D1%8F%20%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B0&from=&to=> (дата звернення: 07.10.2024).
5. Коновалова О. В. Образ Анни Ярославни у пластичних мистецтвах: минуле й сучасність. АРТ-простір. 2024. Вип. 1(4). С. 55–86.
6. «Орден Королеви Анни «Честь Вітчизни». Leaders-21. 2021. URL: <https://leaders-21.com/index.php/2-uncategorised/157-orden-korolevi-anni-chest-vitchizni> (дата звернення: 03.10.2024).
7. Полонська-Василенко Н. Ольга, Велика княгиня України-Руси. Ucrainica Mediaevalia. 2018. № 1. С. 143–159.
8. Савенко О. П. Образ княгині Ольги як тип андрогінної жінки в «Повісті минулих літ». Закарпатські філологічні студії. 2021. Вип. 16. С. 304–307.
9. Сагайдак М. А., Хамайко Н. В., Вергун О. І. Нові дослідження торговельно-ремісничих садиб давньокиївського Подолу. *Археологічні дослідження в Україні*. 2008. С. 264–267.
10. Сагайдак М. А., Хамайко Н. В., Комар О. В. Спаський розкоп Давньокиївського Подолу. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2015. Вип. 5–6. С. 20–31.
11. Чуєва О. В., Книжникова С. В. Портретні мотиви доньок Ярослава мудрого у художній традиції XI–XXI століть. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 41. С. 241–251.
12. Müller L. Die Erzählung der Nestorchronik über die Taufe Olgas im Jahre 954/55. *Zeitschrift für Slawistik*. 1988. № 33. pp. 785–796.

Reference

1. Alferov, O. (2013). Women's Seals of Kyivan Rus. *Special Historical Disciplines*, 22, 488–502. Retrieved from: https://shron1.chtyvo.org.ua/Alforov_Oleksandr/Zhinochi_pechatky_Kyivskoi_Rusi.pdf? [in Ukrainian].
2. Buzalo, V. (2005). The Order of Princess Olha. *Special Historical Disciplines: Issues of Theory and Methodology*, 12, 358–374 [in Ukrainian].
3. Hordiienko, D. S. (2021). Time and Circumstances of the Canonisation of Princess Olha. *Novogardia*, 1, 48–63 [in Ukrainian].
4. Catalogue of Numismatic Products. (2024). National Bank of Ukraine. Retrieved from: <https://bank.gov.ua/ua/uah/numismatic-products/souvenir-coins?page=1&perPage=100&search=%D0%BA%D0%BD%D1%8F%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D1%8F%20%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B0&from=&to=> [in Ukrainian].
5. Konovalova, O. V. (2024). The Image of Anna Yaroslavna in the Plastic Arts: Past and Present. *ART-Space*, 1 (4), 55–86 [in Ukrainian].
6. "Order of Queen Anna "Honour of the Fatherland". (2021). *Leaders-21*. Retrieved from: <https://leaders-21.com/index.php/2-uncategorised/157-orden-korolevi-anni-chest-vitchizni> [in Ukrainian].
7. Polonska-Vasylenko, N. (2018). Olha, Grand Duchess of Ukraine-Rus. *Ucrainica Mediaevalia*, 1, 143–159 [in Ukrainian].
8. Savenko, O. P. (2021). The Image of Princess Olha as a Type of Androgynous Woman in the "Tale of Bygone Years". *Transcarpathian Philological Studies*, 16, 304–307 [in Ukrainian].
9. Sahaidak, M. A., Khamaiko, N. V., & Verhun, O. I. (2008). New Studies of Trade and Craft Estates of Ancient Kyiv Podil. *Archaeological Research in Ukraine*, 264–267 [in Ukrainian].
10. Sahaidak, M. A., Khamaiko, N. V., & Komar, O. V. (2015). Spassky Excavation of Ancient Kyiv Podil. *Monuments of Ukraine: History and Culture*, 5–6, 20–31 [in Ukrainian].
11. Chuieva, O. V., & Knyzhnykova, S. V. (2019). Portrait Motifs of Yaroslav the Wise's Daughters in the Artistic Tradition of the 11th–21st Centuries. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art History*, 41, 241–251 [in Ukrainian].
12. Müller, L. (1988). Die Erzählung der Nestorchronik über die Taufe Olgas im Jahre 954/55. *Zeitschrift für Slawistik*, 33, 785–796 [in German].

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2024
Отримано після доопрацювання 14.11.2024
Прийнято до друку 21.11.2024*

Цитування:

Пекарчук В. М. Специфіка нумізматичних зображень Геракла: іконографічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 172–178.

*Пекарчук Володимир Михайлович,
доктор історичних наук, професор,
начальник юридичного факультету
Пенітенціарної академії України
<https://orcid.org/0000-000277501474>
vladimirprkrk@i.ua*

Pekarchuk V. (2024). Specificity of Numismatic Images of Herakles: Iconographic Aspect. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 172–178 [in Ukrainian].

СПЕЦИФІКА НУМІЗМАТИЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ ГЕРАКЛА: ІКОНОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

Мета статті – виявити особливості нумізматичної іконографії Геракла VI – I ст. до н.е. в Давній Греції та простежити трансформацію візуалізації образу героя крізь призму зміни релігійних і філософських концепцій. **Методологія дослідження.** Застосовано метод цілісності та когнітивності, метод мистецтвознавчого та структурно-функціонального аналізу, а також порівняльно-типологічний метод. **Наукова новизна.** Розглянуто іконографію Геракла на монетах VI – I ст. до н.е. і виявлено трансформацію зображення Геракла протягом архаїчного, класичного та елліністичного періоду в Древній Греції; проаналізовано іконографію Геракла на монетах міста Тіра в Фінікії (південь Лівану) елліністичного періоду (з 126/125 рр. до н.е.) і виявлено спорідненість з іконографією Геракла на монетах часів Олександра Македонського. **Висновки.** Іконографія Геракла (два основні типи: молодий безбородий бог та зрілий бородатий Геракл) зосереджена на змалюванні подвигів героя, в першу чергу вбивства Немейського лева (до V ст. до н.е.) та його апофеозу, що пов'язано з широким розповсюдженням культу героя в Аттиці. Глибинні складні культурні зміни в Греції у V ст. до н.е. посприяли формуванню і популяризації нової концепції іконографічного вираження. Трансформація відбувається у зміщенні акценту з самого подвигу на момент відпочинку, а також у зміні емоційного аспекту – Геракл зображений у спокої, стомлений та пригнічений, його героїчна доблесть залишається неявною, таким чином те, що насправді зображено, відрізняється від центрального значення зображення. У контексті еволюції грецької духовності, починаючи з VI ст., Геракл починає уособлювати універсальні концепції людства, а також нові ідеали суверенітету. Іконографічне зображення виснаження Геракла та його апофеоз свідчить про вплив нових релігійних і філософських концепцій (піфагореїзму, орфізму та містичних культів) на міф. Замість надзвичайних зусиль і надмірностей, характерних для його попередніх іконографічних уявлень, класичний період представляє Геракла як зразок чесноти та самовладання, що символізує перемогу його заслуг (дванадцять подвигів) над божественними переслідуваннями та нещастям. Відомий елліністичний іконографічний тип Тірського Геракла (юнацький вигляд та стилістичні особливості) натхненний зображенням, що датується часом, близьким до карбування Олександра Македонського та відповідає характеру Геракла-бога.

Ключові слова: нумізматичні іконографіка, Геракл, образ, монети, апофеоз, Тір, Олександр Македонський.

Pekarchuk Volodymyr, Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Faculty of Law, Penitentiary Academy of Ukraine

Specificity of Numismatic Images of Herakles: Iconographic Aspect

The purpose of the article is to identify the features of the numismatic iconography of Hercules of the 6th – 1st centuries BC in Ancient Greece and to trace the transformation of the visualisation of the hero's image through the prism of changing religious and philosophical concepts. **Research methodology.** The method of integrity and cognitive, the method of art historical and structural-functional analysis, as well as the comparative-typological method were applied. **Scientific novelty.** The iconography of Hercules on coins of the 6th – 1st centuries BC was examined and the transformation of the image of Hercules during the archaic, classical and Hellenistic periods in Ancient Greece was revealed; The iconography of Hercules on coins from the city of Tyre in Phoenicia (southern Lebanon) of the Hellenistic period (from 126/125 BC) was analysed and affinities with the iconography of Hercules on coins from the time of Alexander the Great were revealed. **Conclusions.** The iconography of Hercules (two main types: a young beardless god and a mature bearded Hercules) is focused on depicting the hero's exploits, primarily the killing of the Nemean lion (before the 5th century BC) and his apotheosis, which is associated with the widespread spread of the hero's cult in Attica. Deep, complex cultural changes in Greece in the 5th century BC contributed to the formation and popularisation of a new

concept of iconographic expression. The transformation occurs in the shift of emphasis from the feat itself to the moment of rest, as well as in the change of emotional aspect – Heracles is depicted at rest, tired and depressed, his heroic prowess remains implicit, thus what is actually depicted differs from the central meaning of the image. In the context of the evolution of Greek spirituality, starting from the 6th century, Heracles begins to personify universal concepts of humanity, as well as new ideals of sovereignty. The iconographic depiction of Heracles' exhaustion and his apotheosis testifies to the influence of new religious and philosophical concepts (Pythagoreanism, Orphism and mystical cults) on the myth. Instead of the extraordinary efforts and excesses characteristic of his previous iconographic representations, the classical period presents Heracles as a model of virtue and self-control, symbolising the victory of his merits (the twelve feats) over divine persecutions and misfortunes. The famous Hellenistic iconographic type of the Tyrian Hercules (youthful appearance and stylistic features) is inspired by an image dating back to the time of Alexander the Great's coinage and corresponds to the character of Hercules the god.

Keywords: numismatic iconography, Hercules, image, coins, apotheosis, Tyre, Alexander the Great.

Актуальність теми дослідження. Одним із архетипових персонажів грецької міфології є Геракл – фівський хлопець, син Зевса та Алкмени, який від народження був наділений надзвичайною хоробрістю і фізичною силою, але був змушений підкорюватися Еврисфею. Подвиги Геракла, одна з найбільш популярних художніх тем джерелом яких є грецька міфологія, використовувалися як надзвичайно плідні мотиви в багатьох творах різних видів мистецтва. Протягом багатьох століть образ Геракла слугував взірцем, втілюючи *virtus heroica*, «активну чесноту» мужності, безстрашних вчинків та ерудиції. Численні звернення до художньої візуалізації постаті Геракла на сучасному етапі засвідчують важливість, що надається цьому персонажу донині. Міфи про Геракла, його діяння користувалися неймовірною популярністю в Давній Греції безпосередньо до завоювання елліністичного світу Римською імперією. Підтвердженням цьому, окрім всіх видів образотворчого мистецтва та епіграфіки, є широкий нумізматичний матеріал. Це актуалізує важливість дослідження іконографії цього героя, зокрема його втілення на давньогрецьких монетах VI – I ст. до н.е., оскільки багато тогочасних нумізматичних зображень Геракла стали канонізованими і використовуються сучасними митцями як джерело натхнення.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасними мистецтвознавцями приділено значну увагу образам грецької міфології, зокрема Гераклу. Питання відображення в скульптурі античного Північного Причорномор'я поширеності культу Геракла аналізує С. Росляков [3]. Іконографію та символізм образу Геркулеса в скульптурній декорації Порта Делла Мандорла досліджує М. Русаєва [4]. Окрім аспекти нумізматичної іконографіки Геракла розглянуто А. Івченко в контексті статера Емінака з передмістя Ольвії [2], А. Бондаренко та І. Снитко [1] та ін. Проте зазвичай предметом дослідження стають твори

образотворчого мистецтва, скульптури, гобелени, кераміка та ін., натомість нумізматична іконографія Геракла лишається недостатньо висвітленою.

Мета статті – виявити особливості нумізматичної іконографії Геракла VI – I ст. до н.е. в Давній Греції та простежити трансформацію візуалізації образу героя крізь призму зміни релігійних і філософських концепцій.

Виклад основного матеріалу. Тривала еволюція уявлень про подвиги Геракла в архаїчний і класичний періоди закріпила міфологічні, літературні та іконографічні елементи грецької культури, деякі з яких, можливо, походять від бронзового віку. Ці елементи змішані в гомеровських поемах, кожна з яких представляє доблесть героя різними способами. Загалом «Іліада» наголошує на психологічних і генеалогічних аспектах доль героїв, часто детерміністично нагадуючи афінську трагедію, тоді як «Одіссея» підкреслює індивідуальні зусилля та страждання, характерні для людського стану [12].

Вплив Близького Сходу в той час, коли процвітали орфіко-піфагорійські культи, відіграв певну роль у цьому еволюційному процесі, особливо в духовній манері, в якій представлено перехід Геракла до безсмертя. Релігійна атмосфера орфіко-піфагорійських культів міцно пов'язувала Геракла з міфологічною темою подорожі до підземного світу. Таким чином, його асоціація з Елевсинськими містеріями в Аттиці є природним прогресом, що демонструє інтерес до включення його в місцеву культуру, створюючи таким чином можливість для інших асоціацій між ним і Деметрою [12].

Моральний вимір праці та зусиль залишається важливою культурною рисою протягом усього класичного періоду. Завжди дуже популярне в мистецтві зображення Геракла як героя-страдника змінюється його прийняттям на Олімпі. Починаючи з V століття

до н. е. афінські митці, натхненні новим життям міфу, помножили зображення апофеозу Геракла настільки, що це стало найпоширенішою формою його іконографії. Замість величі різноманітних надлюдських подвигів, які кидають виклик смерті, афінська іконографія починає надавати перевагу нерухомим героям, у цьому відношенні синтезуючи нові грецькі цінності, пов'язані з інтелектуальним і політичним кліматом V століття до н.е. [5, 9] Геракл у цьому пізнішому контексті стає фігурою спокою, взірцем досконалості (*aretē*) і закону (*nomos*).

Зміни в зображенні Геракла у VI- IV ст. до н.е. відбулися в контексті більш поширених трансформацій у зображенні героїв на афінських вазах. На думку Е. Фуртвенглера, ці зміни спочатку відбулися в зображеннях на менших і менш престижних об'єктах, особливо монетах, перш ніж проявитися в скульптурі [8, с. 237]. Показовим у цьому контексті є етруський скарабей суворого стилю, датований IV ст., на якому зображено «Геракла безбородого, втомленого, з головою, схиленою на праву руку; перед ним джерело, що тече зі скель та освіжить його» [8, с. 238]. Так само розкішно прикрашена монета з Абдери, на якій «герой зображений безбородим, втомленим і відпочиваючим; його позиція, особливо голова, передає як втому, так і смуток» [8, с. 239]. Зважаючи на те, що ці два приклади є на монетах, на яких виражальні можливості художників були досить обмежені, положення голови можна вважати вирішальним елементом для загальної інтерпретації втоми. Насправді, ця зміна положення голови для вираження втоми та страждань є найвидатнішою зміною, яка спостерігалася в нумізматичній іконографії протягом V ст. до нашої ери. Як стверджують науковці, «характеристика героя через формування голови досягає значного прогресу вже в цей період, після того як попередній обмежувався певними зовнішніми рисами (...) ми вже зустрічаємо спроби охарактеризувати голову Геракла особливим утворенням очей; замість звичних мигдалеподібних очей йому надано особливі, сильно вигнуті, які наближаються до круглої форми, що надає виразу обличчя певну похмурість [8, с. 239].

У більшості випадків зображення на монетах розповідає про дванадцять подвигів Геракла під час служби грецькому царю Еврисфею. Вбивство Немейського лева, безумовно, один із найвідоміших подвигів Геракла в античності, про що свідчить його популярність у нумізматичній іконографії. Проте якщо до V ст. до н. е. митці

зосереджувалися на відтворенні боротьби між героєм і левом, починають з'являтися монети із зображенням моменту, що відбувається відразу після поєдинку. Геракл схиляє голову до підлоги і спирає її на праву руку, а праву руку спирає на праву ногу, яка, у свою чергу, лежить на тушії тварини; Афіна та Гермес спостерігають за сценою ззаду та праворуч, відповідно. Як зазначає Дж. Бордмен такий спосіб зображення широко зустрічається в тогочасних монетах та ювелірних виробках з гравіюванням. Традиційне представлення героя в дії, який бореться з левом, змінюється залежно від можливостей переплетення тіла людини з тілом тварини. Як і на монетах V ст. до н.е., згаданих вище, положення голови героя забезпечує наративну підказку для інтерпретації зображення, незважаючи на його фрагментарний стан [5, 38]. Тимчасовість більше не передавалася тривалістю представленої дії, а скоріше через серію подій, що ведуть до та слідує за дією, багато з яких є божественними, тобто невидимими для людей і, отже, такими, що неможливо репрезентувати.

Іншим класичним зображенням Геракла є його апофеоз – його популярність була безпосередньо пов'язана з широким розповсюдженням культу героя в Аттиці. Побудовані із запозичених іконографічних моделей «параду» чи «квадриги», ці нові зображення, що включають «зустрічі», зберігають основні фізичні атрибути Геракла, залишаючи на задньому плані будь-які посилення на його подвиги, які вже виконали свою мету на його шляху до його долі [12].

Основна складність в інтерпретації стосується стану героя: він перейшов до безсмертя і насолоджується товариством олімпійських богів. А. Вербанк-П'єрар, стверджує, що образи апофеозу Геракла означали не подвійну природу – смертну і безсмертну, – а скоріше внутрішню двозначність, оскільки «ідея напруги або межі, яку потрібно перевершити або поважати» вирізняла його культ в Аттиці [19, 45-47]. Отже, перехід до безсмертя та співвідношення з богами відбувається без розривів: це скоріше природний розвиток тісних зв'язків героя з його батьком, Зевсом.

Цей вибіркового огляд образів Геракла класичного періоду демонструє спадкоємність між уявленнями про його втому та апофеоз і більш загальною еволюцією грецького уявлення про героя, зокрема властиву напругу між смертністю та безсмертям. Мотив апофеозу Геракла дав чудову нагоду переглянути художню репрезентацію крайньої

виснаженості: зберігаючи акцент на людській смертності, ці образи натякають на відсутність цілей, які можна подолати лише в винятковому випадку сину Зевса.

Геракл уособлює одну з найбільш архетипічних особистостей грецької міфології. Його відмінні риси як героя і як бога знаходять паралелі в пригодах месопотамського героя Гільгамеша, найдавнішої поеми в історії людства. Через довгий час після його встановлення в грецькому пантеоні різноманітні інокультурні версії Геракла зустрічаються в єгипетській (бог Чонсу), вавилонській (Нергал) та фінікійській (бог Мелькарт) культурі. Кіпрський Геркулес, або Мелькарт, зображений на монеті з колекції Нумізматичного музею Афін є чудовим прикладом культурного обміну та спорідненості, а також є унікальним свідченням суспільних процесів, що відбуваються на острові, положення якого зробило його важливим культурним та історичним перехрестям Близького Сходу та цивілізацій, які процвітали навколо Середземноморського басейну, починаючи з ранньої античності [11].

У найбільшому фінікійському порті – місті Тір з 126 р. до н.е. особливого поширення здобули монети із зображенням портрета Геракла на аверсі та голови Тихе в оточенні морських символів і пальм на реверсі – основний тип безбородого, молодого, мускулистого Геракла з лавровим вінком, кучерями на боках і лівовою шкірою залишається незмінним протягом приблизно 200 років. Іконографія Геракла перетинається з характеристиками молодого тірінського бога Мелькарта.

Місто Тір вперше карбувало власні міські монети під час перського періоду, а потім з 126/125 р. до н. е. після того, як воно отримало громадянську автономію від царів Селевкідів [11]. Найбільш поширеними є монети із зображенням голови Геракла та голови Тихе, а також морських символів і пальм. Починаючи з 126/125 рр. до н.е., срібна та бронзова валюта широко ходила в південному Леванті, а згодом перейшла і в імперський період. Цивільне срібло вийшло з ужитку в I ст. н. е., тоді як традиційні типи бронзи зберігалися до заснування римської колонії Септимія Северус. З колоніальним карбуванням характер бронзових монет докорінно змінився. У той час як доколоніальна монета мала дуже обмежену кількість типів, колоніальні монети характеризуються великою різноманітністю типів реверсу. Також примітна довговічність карбування. У той час як багато

міст регіону вже припинили карбувати в Северанський період, Тір продовжував карбувати до правління Валеріана і Галлієна (253–268 рр. н. е.), причому велика кількість монет у цей період, ймовірно, слугувала для регіональної пропозиції дрібної монети, факт, який підкреслює постійну важливість Тірської валюти в південному Леванті [18].

Характерним зображенням срібної монети Тіру є молодий Геракл на аверсі та орел, що стоїть на реверсі [16, 270]. Зображення птаха дотримується традиції іконографії орлів на монетах Птолемеїв [9, 213], а також зображений на реверсах срібної монети на королівському монетному дворі Тіри за часів Селевкідів. Як і Орел Птолемея він має пальмову гілку на спині [9, 213], а в кігтях тримає, з часів Селевкідів, ніс корабля як посилення на розташування Тіра біля моря. Орел у фінікійському контексті цілком може стосуватися не лише – як у випадку з Птолемеями – Зевса, а й місцевих верховних божеств [10]. Орли неодноразово засвідчуються в сакральній іконографії в міській місцевості та у внутрішніх районах Тіру.

Особливий інтерес становить зображення юного Геракла, яке з'являється на монетах 126/125 років до н.е. Праворуч зображена голова Геракла безбородим юнаком. На голові Геракл носить лавровий вінок, а навколо дуже широкої шиї у нього обмотана лівова шкіра. Зачіска представлена короткими, але густими пасмами, а довгий хвилястий локон спадає набік біля скроні. Геракл має м'язисту зовнішність, з важкою, відвислою нижньою щелепою та видатним підборіддям. Ніс крутий, кути маленького рота опущені, і часто нижня частина чола роздута, очниці вигнуті та звужені. Очі широко відкриті. Загальне зображення м'язистої форми формально підкреслюється монетним фланцем, який завжди замалий порівняно зі штампом. Це зображення Геракла є характерним для Тіру, і, хоча існують варіації, основний тип безбородого, молодого, мускулистого Геракла з лавровим вінком, кучерями на боках і лівовою шкірою залишається незмінним протягом приблизно 200 років.

Місцевий бог Тіру, Мелькарт, був прирівняний до грецького Геракла, принаймні з часів Геродота. З цієї причини деякі дослідники припускають, що цей Геракл на монетах і справді є Гераклом-Мелькартом [11]. Немає жодних підтверджених зображень Геракла-Мелькарта з Тіру періоду між Геродотом і срібними монетами, що датуються 126/125 рр.

до н. е. Існує припущення, що бородатий вершник на гіппокампі, зображений на срібних монетах перського періоду пов'язаний з Мелькартом [7, с. 401] але немає ідентифікації з іконографією грецького Геракла, і залишається незрозумілим, чи взагалі на них зображений Мелькарт. Бородата голова існує з елліністичного святилища Умм-ель-Амед поблизу Тіру, на якій, можливо, зображений тирійський Геракл-Мелкарт. Однак ця атрибуція залишається невизначеною, оскільки відсутні чіткі атрибути, а іконографічною ознакою буде лише борода, що, у випадку Геракла, також може привести до безплідного пошуку аргументів. Грецький Геракл – популярний бог, який часто зображується в міфологічних сценах і користується культовим шануванням. Водночас звертає на себе увагу те, що таке культове шанування в Греції переважно обмежується певними сегментами приватного та громадського життя – Геракл досить рідко вшановується як головний бог міста. У Тірі посаду бога міста можна пояснити його позицією *interpretatio graeca* Мелькарта, «царя міста» [14, 203]. У грецькій іконографії є два основних типи Геракла: з одного боку, це молодий безбородий бог, з іншого боку – зрілий бородатий Геракл [13, 156]. Обидва типи Геракла зустрічаються поруч на монетах класичного періоду. Молодий, безбородий тип зустрічається особливо в зображення міфів, які належать до ранніх подвигів Геракла, наприклад, у битві з Немейським левом [13, 158]. Таким чином, безбородість є засобом характеристики Геракла як молодого.

Іконографія молодого Геракла була особливо поширена на монетах за часів Олександра Македонського, який помістив голову молодого Геракла з лівовою шкурою, натягнутою на його голову, на аверсі тетрадрахм, випущених на території всієї його імперії [15, с. 31]. Це юнацьке зображення Геракла лежить в межах традиції королівської македонської монети і було добре вкорінено там до Александра – тип як бородатого, так і безбородого Геракла також засвідчений у ранніх македонських царів. Тисячі так званих «олександрів» потрапили до приватних і державних колекцій по всьому світу. Голова Геракла, повернута праворуч, займає аверс. Геракл очевидно носить шкуру лева як головний убір (лівова шкура та палиця є стандартними засобами ідентифікації Геракла в грецькому мистецтві). На реверсі зображено Зевса, який сидить на троні обличчям ліворуч. На його витягнутій правій руці – птах (ймовірно, орел – птах Зевса). Його ліва рука

піднята, щоб схопити скіпетр. Легенда ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ (Александру) з'являється праворуч [17, 53].

Відповідно до пізнішої цивільної монети Тіру, Геракл Олександра також виглядає м'язистим, незважаючи на всю свою молодість – що, у свою чергу, підкреслюється занадто маленьким фланцем для матриці. У Геракла Олександра також важка нижня щелепа з опущеними кутами рота, крутим носом і звуженою надбрівно-лобовою зоною, короткі пасма волосся і широко відкриті очі. Найважливіші відмінності між монетами Геракла Олександра та Геракла Тіра після 126/125 рр. до н. е. – відсутність бічного завитка на скроні та накладений на голову лівовий скальп, який замінено лавровим вінком на монетах Тіру. Вибір лаврового вінка для Тірського Геракла, а також видатний дизайн зачіски з бічними локонами є елементами, які не можна віднести до Геракла Олександра, і їх потрібно розглядати як місцеві інновації. Таким чином, навіть якщо відповідність неповна, можна припустити формальну та стилістичну залежність пізніших монет Тіру від монет Олександра. Однак незрозуміло, чи можна цю залежність простежити до моделі в Тірі вже з Олександрівського періоду, чи старішу модель використовували лише з 126/125 р. до н. е., коли було розроблено срібну монету автономного міста. На користь тлумачення, близького до Олександрівського періоду, свідчить той факт, що більшість карбування Олександра датуються кінцем VI ст. до н. е. і що пізніші імітації карбування Олександра, які тягнуться до II ст. до н. е., просто сильно згладили та ідеалізували стилістичні характеристики опущеної нижньої щелепи, крутого носа та звуженої зони брів і чола [11]. Відповідно, можна припустити, що на іконографічний тип Тірського Геракла вплинула модель, яка датується часом, близьким до карбування Олександра. Незалежно від того, чи цей вплив походить від Олександра, наприклад, у тому сенсі, що він освятив видатний образ у Тірі після завоювання, чи місто запозичило з відомої – нумізматично переданої – моделі Олександра, залишається невідомий.

Молодість Тірського типу Геракла не лише пов'язана з типом Геракла Олександра, вона також відповідає характеру Геракла-бога. Геракл-Мелкарт – молодий бог, який спочатку помирає, а потім воскресає під час ритуалу егерсису [6, с. 38]. Таким чином, молодість Геракла з Тіри є теологічно виправданою. Можна навіть припустити, що цей аспект є справжньою причиною того, чому зображення

юного Геракла набуло такої популярності та довговічності в Тирі, враховуючи, що згадка про Геракла Олександра могла втратити своє значення після смерті Олександра та припинення карбування тетрадрахм із Гераклом.

Висновки. Іконографія Геракла (два основні типи: молодий безбородий бог та зрілий бородатий Геракл) зосереджена на змалюванні подвигів героя, в першу чергу вбивства Немейського лева (до V ст. до н.е.) та його апофеозу, що пов'язано з широким розповсюдженням культу героя в Аттиці. Глибинні складні культурні зміни в Греції у V ст. до н.е. посприяли формуванню і популяризації нової концепції іконографічного вираження. Трансформація відбувається у зміщенні акценту з самого подвигу на момент відпочинку, а також у зміні емоційного аспекту – Геракл зображений у спокої, стомлений та пригнічений, його героїчна доблесть залишається неявною, таким чином те, що насправді зображено, відрізняється від центрального значення зображення. У контексті еволюції грецької духовності, починаючи з VI ст., Геракл починає уособлювати універсальні концепції людства, а також нові ідеали суверенітету. Іконографічне зображення виснаження Геракла та його апофеоз свідчить про вплив нових релігійних і філософських концепцій (піфагореїзму, орфізму та містичних культів) на міф. Замість надзвичайних зусиль і надмірностей, характерних для його попередніх іконографічних уявлень, класичний період представляє Геракла як зразок чесноти та самовладання, що символізує перемогу його заслуг (дванадцять подвигів) над божественними переслідуваннями та нещастям. Відомий елліністичний іконографічний тип Тірського Геракла (юнацький вигляд та стилістичні особливості) натхненний зображенням, що датується часом, близьким до карбування Олександра Македонського та відповідає характеру Геракла-бога.

Література

1. Бондаренко А. О., Снитко І. О. Нумізматики знахідки античного часу з району солонного озера Оджиголь на Херсонщині в контексті початку економічного освоєння ольвіополітам західної частини Гілеї. *Стародавнє Причорномор'я*. 2023. Вип. XIV. С. 292–297.
2. Івченко А. В. Статер Емінака з передмістя Ольвії. *Археологія*. 2013. № 2. С. 115–118.
3. Росляков С. Н. Образ Геракла в античній скульптурі Північного Причорномор'я. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 12. С. 87–91.
4. Русяєва М. Образ Геркулеса в скульптурній декорації Порто Делла Мандорла: іконографія та символізм. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 56. С. 33–45.
5. Boardman J. *Greek Sculpture: the Classical Period*, London, 1985. 252 p.
6. Bonnet C. *Les enfants de Cadmos. Le paysage religieux de la Phénicie hellénistique*, Paris, 2015. 608 p.
7. Bonnet C. *Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclès tyrien en Méditerranée*, Studia Phoenicia 8, Namur-Leuven 1988. 494 p.
8. Furtwängler A. s.v. 'Herakles' / W. H. Röscher (ed.). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Band I, Leipzig, 1984. 562 p. URL: <https://archive.org/details/ausfuhrlicheslex06rosc> (дата звернення: 08.10.2024).
9. Iossif P. "Seleucid 'eagles' of Tyre and Sidon: Preliminary results of a die-study" N. Holmes (ed.), *Proceedings of the XIVth International Numismatic Congress, Glasgow*. 2009, Glasgow 2011, 213–229.
10. Lichtenberger A. *Kulte und Kultur der Dekapolis. Untersuchungen zu numismatischen, archäologischen und epigraphischen Zeugnissen*. Wiesbaden, 2003. Issue 47. n. 214.
11. Lichtenberger A. The Youthful Heracles-Melqart in Tyre. Choosing a Visual Language for a Phoenician God in the Hellenistic Period/ *Mythos*. 2022. URL: <http://journals.openedition.org/mythos/5419> (дата звернення: 05.10.2024).
12. Lopes A. Heracles's weariness and apotheosis in Classical Greek art. *Synthesis*. 2018. vol. 25. no. 2. URL : <https://www.redalyc.org/journal/846/84657666007/html/#fn3> (дата звернення: 05.10.2024).
13. Özen-Kleine B. Dionysos, Hermes, Herakles – Die Verjüngung, in D. Grassinger, T. de Oliveira Pinto, A. Scholl (eds.), *Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp*, Regensburg, 2008. Pp. 138–161.
14. Pirenne-Delforge V., Bonnet C. Les dieux et la cité : Représentations et divinités tutélaires entre Grèce et Phénicie, in N. Zenzen, T. Hölscher, K. Trampedach (eds.). *Aneignung und Abgrenzung. Wechselnde Perspektiven auf die Antithese von 'Ost' und 'West' in der griechischen Antike*, Heidelberg, 2013. Pp. 201–228.
15. Price M. J. The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus. *A British Museum Catalogue*, Zürich, London 1991.
16. Rouvier J. *Numismatique des villes de la Phénicie*. Tyr. *JIAN*. 1903. Vol. 6. Pp. 269–332.
17. Shannahan J. The numismatic evidence for the impact, legacy, and image of alexander the great. *Ancient History* 2016. Issue. 46. Pp. 51–77.
18. Syon D. Small Change in Hellenistic-Roman Galilee. *The Evidence from Numismatic Site Finds as a Tool for Historical Reconstruction*, Jerusalem, 2015.

19. Verbanck-Piérard A. Le double culte d'Héraklès: légende ou réalité? A. F. Laurens (ed.). *Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète*, Paris, 1989. Pp. 43–65.

References

1. Bondarenko, A. O., & Snytko, I. O. (2023). Numismatic Finds of Ancient Times from the Area of Salt Lake Odzhihol in Kherson Region in the Context of the Beginning of the Economic Development of the Western Part of Gilea by the Olviopolitans. *Ancient Black Sea Region XIV*, 292–297 [in Ukrainian].
2. Ivchenko, A. V. (2013). Stater of Eminaka from the Suburbs of Olbia. *Archaeology*, 2, 115–118 [in Ukrainian].
3. Rosliakov, S. N. (2012). The Image of Hercules in the Ancient Sculpture of the Northern Black Sea Region. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 12, 87–91 [in Ukrainian].
4. Rusiaieva, M. (2022). The Image of Hercules in the Sculptural Decoration of the Porta della Mandorla: Iconography and Symbolism. *Current Issues in the Humanities*, 56, 33–45 [in Ukrainian].
5. Boardman, J. (1985). *Greek Sculpture: The Classical Period*. London [in English].
6. Bonnet, C. (2015). Les enfants de Cadmos. Le paysage religieux de la Phénicie hellénistique. Paris [in French].
7. Bonnet, C. (1988). Melqart. Cultes et mythes de l'Héraklès tyrien en Méditerranée. *Studia Phoenicia*, 8, Namur-Leuven [in French].
8. Furtwängler, A. (1984). s.v. 'Herakles', in W. H. Röscher (ed.) *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Band I, Leipzig. Retrieved from: <https://archive.org/details/ausfuhrlicheslex06grosc> [in German].
9. Iossif, P. (2011). "Seleucid 'eagles' of Tyre and Sidon: Preliminary results of a die-study", in N. Holmes (ed.), *Proceedings of the XIVth International Numismatic Congress, Glasgow*, Glasgow, 213–229 [in English].
10. Lichtenberger, A. (2003). Kulte und Kultur der Dekapolis. *Untersuchungen zu numismatischen, archäologischen und epigraphischen Zeugnissen*, 47 (214) [in German].
11. Lichtenberger, A. (2022). The Youthful Heracles-Melqart in Tyre. Choosing a Visual Language for a Phoenician God in the Hellenistic Period. *Mythos*. Retrieved from: <http://journals.openedition.org/mythos/5419> [in English].
12. Lopes, A. (2018). Heracles's Weariness and Apotheosis in Classical Greek Art. *Synthesis*, 25 (2). Retrieved from: <https://www.redalyc.org/journal/846/84657666007/html/#fn3> [in English].
13. Özen-Kleine, B. (2008). Dionysos, Hermes, Herakles – Die Verjüngung, in D. Grassinger, T. de Oliveira Pinto, A. Scholl (eds.), *Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp*, Regensburg, pp. 138–161 [in German].
14. Pirenne-Delforge, V., & Bonnet, C. (2013). Les dieux et la cité : Représentations et divinités tutélaires entre Grèce et Phénicie, in N. Zenzen, T. Hölscher, K. Trampedach (eds.), *Aneignung und Abgrenzung. Wechselnde Perspektiven auf die Antithese von 'Ost' und 'West' in der griechischen Antike*, Heidelberg, 201–228 [in French].
15. Price, M. J. (1991). The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus. *A British Museum Catalogue*, Zürich, London [in English].
16. Rouvier, J. (1903). Numismatique des villes de la Phénicie. *Tyr. JIAN*, 6, 269–332 [in French].
17. Shannahan, J. (2016). The Numismatic Evidence for the Impact, Legacy, and Image of Alexander the Great. *Ancient History*, 46, 51–77 [in English].
18. Syon, D. (2015). Small Change in Hellenistic-Roman Galilee. The Evidence from Numismatic Site Finds as a Tool for Historical Reconstruction. *Jerusalem* [in English].
19. Verbanck-Piérard, A. (1989). Le double culte d'Héraklès: légende ou réalité? in *Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète*. Paris, 43–65 [in French].

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2024
Отримано після доопрацювання 14.11.2024
Прийнято до друку 21.11.2024*

UDC 739.1(477.81)''9/2''(045)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322870

Цитування:

Sabadash Ju. (2024). Peculiarities of Jewellery Art of Kyivan Rus (Treasures of the X–XIII Centuries from Rivne Region). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 179–183 [in English].

Сабадаш Ю. С. Традиції ювелірного мистецтва Київської Русі (на прикладі скарбів X–XIII ст. з Рівненщини). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 179–183.

Sabadash Julia,

*Dr. of Culture Studies, Professor,
Professor at the Department of Cultural Studies
and Information Activities,
Mariupol State University
<https://orcid.org/0000-0001-5068-7486>
juliasabadash2005@gmail.com*

**PECULIARITIES OF JEWELLERY ART OF KYIVAN RUS
(TREASURES OF THE X–XIII CENTURIES FROM RIVNE REGION)**

The purpose of the article is to examine the peculiarities of the development of jewellery art in Kyivan Rus on the example of the unique findings of 1971 and 1975 of the Torhovytsia and Dorohobuzh treasures of X–XIII centuries in the Rivne region. **The research methodology** is based on the application of historical and cultural, systematic, chronological, classification, terminological, comparative, and analytical methods, which allows the author to reveal the peculiarities of the development of jewellery art of Kyivan Rus on the example of the findings of the Torhovytsia and Dorohobuzh treasures of X–XIII centuries from the Rivne region. **The scientific novelty** of the study lies in the generalisation and systematisation of the research of cultural monuments of jewellery art of Rus using the historical and cultural method, which combines the analysis of the development of jewellery art on the example of the archaeological artefacts of the Torhovytsia and Dorohobuzh treasures of X–XIII centuries in the Rivne region. **Conclusions.** The development of jewellery art in Kyivan Rus is largely illustrated by the discovery of treasures that included women's and men's jewellery — products made of precious metals. Among the unique monuments of this type discovered over the past forty years in Ukraine on the lands of Southwestern Rus (the modern territory of the western regions of Ukraine), two treasures of ancient Rus objects from the Rivne region stand out: accidentally found by students of the Torhovytsia secondary school in the Mlyniv district on 25 March 1971 and transferred to the Rivne Museum of Local Lore; discovered in 1975 in a dwelling 3–A of XIII century during an archaeological study of the ancient settlement of the chronicle city of Dorohobuzh in Dorohobuzh village, Hoshcha district, by an archaeological expedition of the Rivne Museum of Local Lore. It can be argued that in the times of Kyivan Rus, jewellery art using art metal reached high skill and sophistication, which were continued in various forms of traditional and contemporary Ukrainian decorative and applied art.

Keywords: Kyivan Rus, Southwestern Rus lands, jewellery art, art metal, Torhovytsia and Dorohobuzh treasures, treasure items, dating of treasure items, decorative and applied arts of Rus-Ukraine.

Сабадаш Юлія Сергіївна, доктор культурології, професор, професор Маріупольського державного університету

Традиції ювелірного мистецтва Київської Русі (на прикладі скарбів X–XIII ст. з Рівненщини)

Мета статті – дослідити особливості розвитку ювелірного мистецтва в Київській Русі на прикладі унікальних знахідок 1971 і 1975 рр. Торговицького і Дорогобузького скарбів X–XIII ст. на Рівненщині. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-культурного, системного, хронологічного, класифікаційного, термінологічного, порівняльного, та аналітичного методів, що дає змогу розкрити особливості розвитку ювелірного мистецтва Київської Русі на прикладі знахідок Торговицького і Дорогобузького скарбів X–XIII ст. з Рівненщини. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні та систематизації дослідження культурних пам'яток ювелірного мистецтва Русі, аналізі розвитку ювелірного мистецтва на прикладі знайдених артефактів Торговицького і Дорогобузького скарбів X–XIII ст. на Рівненщині. **Висновки.** Розвиток ювелірного мистецтва в Київській Русі значною мірою ілюструють знахідки скарбів, до складу яких входили жіночі та чоловічі прикраси — вироби із дорогоцінних металів. Серед унікальних пам'яток цього типу, виявлених за останні сорок років в Україні на землях Південно-Західної Русі (сучасна територія західних областей України) виділяються два скарби давньоруських речей з Рівненщини: випадково знайдені учнями Торговицької середньої школи Млинівського району 25 березня 1971 року і передані до Рівненського краєзнавчого музею; відкритий в 1975 році у житлі 3-А XIII ст. під час археологічного дослідження городища літописного міста Дорогобуж у с. Дорогобуж Гоцанського району археологічною експедицією Рівненського краєзнавчого музею. Можна стверджувати, що за часів Київської Русі ювелірне мистецтво з використанням художнього металу

досягло високої майстерності й вишуканості, які знайшли своє продовження в різноманітних формах традиційного і сучасного українського декоративно-ужиткового мистецтва.

Ключові слова: Київська Русь, Південно-Західні землі Русі, ювелірне мистецтво, художній метал, Торговицький і Дорогобузький скарби, вміст скарбів, датування вмісту скарбів, декоративно-ужиткове мистецтво Русі-України.

Relevance of research topic. Kyivan Rus was a country of highly developed crafts — pottery, metalworking, and jewellery. Jewellery art used to play a leading role in the culture of Kyivan Rus in X–XIII centuries [4; 5; 18; 26].

Purpose of the study. To This article is devoted to the study of the peculiarities of the development of jewellery art in Kyivan Rus on the example of unique findings of 1971 and 1975 — the Torhovytsia and Dorohobuzh treasures of X–XIII centuries in the Rivne region.

Presentation of the main material. The study of ancient Rus jewellery art began in late XIX century. These include the works of V. Antonovych, A. Artsykhovskiy, M. Biliashivskiy, D. Blifeld, V. Dovzhenko, V. Honcharov, B. Hrekov, M. Karger, V. Khvoika. Nowadays, these are the studies of H. Ivakin, A. Konovalov, M. Kuchera, M. Kuchinko, D. Mes, O. Mots, Yu. Nikolchenko, R. Orlov, P. Peniak, H. Peskova, B. Pryshchepa, T. Pushkina, B. Rybakov, N. Ryndina, M. Sahaidak, T. Saracheva, B. Tymoshchuk, P. Tolochko, R. Chaika and others.

In X century, local production of new types of jewellery appeared in Kyivan Rus, which is clearly confirmed by the findings of X–XIII centuries in Kyiv [24, 338–339]. They show the influence of Islamic toreutics, and some floral motifs are of purely oriental origin, others are animal motifs, reminiscent of works of Scandinavian art [22].

The development of jewellery art in Kyivan Rus is largely illustrated by the findings of treasures containing precious metals products of X–XIII centuries. The lands of Southwestern Rus, where numerous ancient Rus monuments are located, are no exception [12].

The highly developed artistic craft fully satisfied the needs of Rus population of this region [14, 183–190; 21, 138–140]. At the same time, a unique level of technique and technology, wide specialisation, and professionalism of jewellers were inherent in all ancient Rus lands [16].

Two treasures from the Rivne region stand out among the unique monuments of this type discovered in Ukraine over the past forty years: one accidentally found on 25 March 1971 at an ancient Rus settlement in the village of Torhovytsia, Mlyniv district [21, 80–81] and the

other discovered in 1975 during an archaeological study of the ancient settlement of the chronicle city of Dorohobuzh in the village of Dorohobuzh, Hoshcha district [16, 82–83].

The Torhovytsia treasure was accidentally found in the landslide of the inner part of the defensive rampart of the X–XIII centuries [15]. It consisted of 22 silver jewellery items: seven neck hryvnias, three bracelets, three temple rings, three rings, five earrings, and a lunnytsia (amulet in the form of a crescent moon with the tips facing down). The treasure also included a silver coin hryvnia, a fragment of a silver coin hryvnia, and five amber beads [17, 274–278]. All items are made of 916 hallmark silver.

1. Hryvnias: 14.3 cm in diameter, 1.8 cm in cross-section, hollow, woven from five twisted pair wires, weighing 135 g; 15.6 cm in diameter, 1.9 cm in cross-section, hollow, woven from three twisted pair wires, weighing 167 g; 16.5 cm in diameter, 2 cm in cross-section, hollow, woven from six pairs of wires, 207 g weight; 18 cm in diameter, 2 cm in cross-section, hollow, woven from four pairs of wires, weighing 442 g; 17 cm in diameter, 1.9 cm in cross-section, hollow, woven from five pairs of wires, with the weight of 267 g.

16.2 cm in diameter, 1.9 cm in cross-section, hollow, woven from three wires, weighing 216 g; 17.3 cm in diameter, 2 cm in cross-section, hollow, woven from five pairs of wires, weight — 247 g.

2. Bracelets: 8.5 cm in diameter, 1.7 cm in cross-section, woven from six wires with tips, weighing 96 g; 7.0 cm in diameter, 1.5 cm in cross-section, woven from thick wire with tips, weight — 62 g; 7.5 cm in diameter, 1.5 cm in cross-section, twisted from two wires without tips, weight 60 g.

3. Three wire temple rings with diameters 15, 15 and 20 mm.

4. Two rings made of braided wires.

5. “Volyn” type earrings consist of a wire ring decorated with silver beads and fringe.

6. Beads: cylindrical with a diameter of 13 mm, covered with seed beads (140 pcs.). The second one consists of a thin sphere covered with seed beads (134 pieces).

7. A 21x32 mm lunnytsia covered with 564 seed beads.

8. Coin hryvnias of the “Novgorod” type. The length of the complete product is 17.2 cm,

weight — 193 g. A fragment is 4.5 cm long, weighing — 57 g.

9. Five amber beads ranging in length from 13 to 9 mm.

The type of items from the Torhovytsia treasure fully corresponds to the composition of the Old Rus treasures of X–XIII centuries. The lunnytsia is the earliest item in terms of its date of manufacture [14, 188].

Beads covered with grain have a wide distribution area [6, 182–191].

Hryvnias and bracelets with tips are typical of the treasures of the XI–XII centuries. These items are considered traditional decorations of the ‘tribal’ elite [9, 101].

Twisted bracelets date back to the second half of the XII–XIII centuries [6, 22; 7, 139; 8, 101–103].

Wire temple rings are known mainly on the territory of the Halician-Volyn principality and in the lands of the southern Slavs. The period of their production ranges from the end of XI to the first half of XIII century [1, plate XX, 1; 16, 18; 16, 66, 149, fig. 35, I–II; 19, 16–23].

Earrings of the “Volyn” type are typical for the products of ancient Rus peasant jewellers of X — first half of XI century. Coin hryvnias of the “Novhorod” type are artifacts of the XI century.

The reason for the need to securely conceal the Torhovytsia treasure could be related to the events of 1149, when Yuri Dolgorukov’s troops attacked Lutsk. However, the reason could be different.

The entire collection of the Dorohobuzh treasure consisted of the following jewellery items [21, 29]:

1. Two pendants with a conical top, 3 cm high, decorated with grains. Attached to the conical base are 7 wire openwork chains 10–10.5 cm long.

2. A colt with a string of hollow balls. The central part of the shield is damaged.

3. A string of 13 balls from another colt.

4. Two chains of 9 hollow hemispheres, fastened with hinges, 20.5 cm long.

5. Two earrings of the “Kyiv” type with a diameter of 3 cm.

6. The ring is plate-shaped, wide in the middle.

All items from the treasure are made of 916 hallmark silver. This is the so-called “women’s forge”.

The pendants with a conical top are similar in technique to those known from other treasures of the XI–XIII centuries. [19, Table 18, 2; 27].

The three-beaded earrings of the Kyiv type are similar to the earrings from the Khmelnytskyi region’s treasure [26]. According to researchers and museum workers, “all the jewellery from the Dorohobuzh treasure is female and paired. It is difficult to say whether they belonged to the owner of the house in which they were found. These silver jewellery ornaments were quite expensive and indicated a rather wealthy woman — the wife of a boyar or merchant, because they were on the same property level. Archaeologist Bohdan Pryshchepa found and described this treasure. The manufacture was most likely Kyivan, since similar types of jewellery ornaments were made in Kyiv workshops. At one time, the Dorohobuzh treasure was exhibited abroad and was relatively well preserved” [2; 3]. The 1975 treasure from Dorohobuzh, in our opinion, is associated with the Tatar-Mongol massacre in the city in the winter of 1240–1241. This is confirmed by the dating of the fragments of pots — the first half of XIII century, found in dwelling 3–A, near the place where the treasure was hidden [21, 28–29, fig. 14].

All the findings were eventually transferred to the Rivne Regional Museum of Local Lore. With the outbreak of the full-scale war, both the Dorohobuzh and Torhovytsia treasures were removed from the permanent museum exhibition and transferred to the stock storage for security reasons. Meanwhile, the entire set of these items is available on the website, where descriptions and photos of each item are posted. The project was implemented in cooperation with the Museum Berlin-Karlsdorf, and the Rivne Regional Museum of Local Lore joined the German Museum-digital programme for the registration of museum objects. This is a global museum network, one platform of which is intended for internal use and works as a museum database, and the other is a website of museum objects from around the world (<https://ua.museum-digital.org/series/9>) [24].

The scientific novelty of the study lies in the generalisation and systematisation of the study of cultural monuments of jewellery art of Rus using the historical and cultural method, which is used to analyse the development of jewellery art on the example of the found artefacts of the Torhovytsia and Dorohobuzh treasures of X–XIII centuries in the Rivne region.

Conclusions. On the example of the Torhovytsia and Dorohobuzh treasures, we can state that jewellery art in the lands of Southwestern Rus (urban and rural) produced basically the same types of art metal jewellery

that are characteristic of other territories of Rus [14, 188; 21, 139]. There is evidence of a gradual collection of valuable items. Jewellery of Rus, similar to the contents of the above-mentioned treasures from the Rivne region, was marked by a high technical and technological level, and was in demand not only in the domestic but also in the foreign market [23, 335–340; 19]. Jewellery in Kyivan Rus reached its highest development in XII–XIII centuries [9]. The tradition was continued in ancient and modern Ukrainian decorative and applied arts.

References

1. Honcharov, V. K. (1950). Raiky Ancient Settlement. Kyiv [in Ukrainian].
2. Hordych, V. (n.d.). Treasure from Dorohobuzh in Rivne Region: Treasure from Dorohobuzh in Rivne Region: What Kind of Finding Is It and Where to See It. Retrieved from: <https://suspilne.media/rivne/439293-skarb-z-dorogobuza-na-rivnensini-so-ce-za-znahidka-i-de-ii-mozna-pobaciti/> [in Ukrainian].
3. Hordych, V. (n.d.). Torhovytsia Treasure: What is Known about One of the Most Valuable Collections Found in Rivne Region. Retrieved from: <https://suspilne.media/rivne/439767-torgovickij-skarb-so-vidomo-pro-odnu-z-najcinnisih-znajdenih-kolekciyna-rivnensini/> [in Ukrainian].
4. Ihnatieva, D. (n.d.). Jewellery Art in Kiyvan Rus. URL: https://lvivmedievalclub.wordpress.com/2024/11/25/yuvelirne_mystetstvo_v_kyivskii_rusi/ [in Ukrainian].
5. The History of Jewellery in Ukraine. (n.d.). URL: <https://spadok.org.ua/starozhytnosti/istoriya-iuvelirnykh-pykras-v-ukrayini> [in Ukrainian].
6. Kovalenko, V. P. (1990). On the Historical Topography of the Chernihiv Stronghold. Problems of Archaeology of Southern Rus. Kyiv, 15–23 [in Ukrainian].
7. Kovalenko, V. P. (1994). Workshop of a Jeweller of the 13th Century in Liubech Stronghold. Antiquities of Rus–Ukraine. Kyiv, 132–140 [in Ukrainian].
8. Kuchinko, M. M. (1989). Horodyshche Treasure from Volyn. Archaeology, 2, 95–106 [in Ukrainian].
9. Linka-Heppener, N. (1948). Kopiivka Treasure. Archaeology, 2, 182–191 [in Ukrainian].
10. The Chronicle of Rus (1989). Kyiv [in Ukrainian].
11. Maksymenko, T. (n.d.). Jewellery as a Craft of Kyivan Rus. Retrieved from: https://lvivmedievalclub.wordpress.com/2021/09/19/juvelirna_sprava_jak_remeslo_kyjivskoi_rusi/ [in Ukrainian].
12. Mes, D. S. (n.d.). Jewellery of Kievan Rus. Retrieved from: https://www.rusnauka.com/8_NTSB_2015/Istoria/2_184835.doc.htm [in Ukrainian].
13. Mykhailova, R. D. (1994). Artistic Culture of Southwestern Rus in the Tenth and Early Eleventh Centuries. Extended Abstract of Candidate's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
14. Svieshnikov, I. K., Smishko, M. Yu., Chernysh, O. P., & Aulikh, V. V. (1976). Population of Prykarpattia and Volyn in the Era of the Decline of the Primitive Community System and in Old Rus. Kyiv [in Ukrainian].
15. Nikolchenko, Yu. M. (2001). Unique Finding by Students. History of Ukraine: Little-Known Names, Events, Facts, 18, 295–300 [in Ukrainian].
16. Nikolchenko, Yu. M. (1998). Culture of Pohorynnia Population of X–XIII Centuries on the Materials of the Chronicle Dorohobuzh. Rivne [in Ukrainian].
17. Nikolchenko, Yu. M. (2017). Treasure from Torhovytsia as Information Source for the Development of Jewellery Art of Southwestern Rus in the X–XIII Centuries. Ukraine in the World Historical Space: Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Mariupol, 21 April 2017), 274–278 [in Ukrainian].
18. Orlov, R. S. (2001). Applied Arts: Church and Folk Art. History of Ukrainian Culture, 1(9). Kievan Rus. Kyiv. Retrieved from: litopys.org.ua [in Ukrainian].
19. Peskova, H. A. (1988). Treasures of Ancient Iziaslavl. Archaeology, 61, 16–35 [in Ukrainian].
20. Peniak, P. S. (1991). Organisation of Jewellery Production in Ancient Rus. Jewellery Manufacturing in Ukraine. Kyiv, 28–36 [in Ukrainian].
21. Pryshchepa, B. A. (2011). Dorohobuzh on Horyn in X–XIII Centuries. Rivne [in Ukrainian].
22. Svieshnikov, I. K. (1982). Reference Book on Archaeology of Ukraine. Rivne Region. Kyiv [in Ukrainian].
23. Tolochko, P. (1996). Kiyvan Rus. Kyiv [in Ukrainian].
24. Torhovytsia Treasure. (n.d.). Retrieved from: <https://ua.museum-digital.org/series/9> [in Ukrainian].
25. Jewellery Art of Ukraine. (n.d.). Retrieved from: <https://lib.kherson.ua/yuvelirne-mistetstvo-ukraini.htm> [in Ukrainian].
26. Yakubovskiy, V. I. (1975). Ancient Treasure from Horodyshche in Khmelnytskyi region. Archaeology, 16, 87–104 [in Ukrainian].

Література

1. Гончаров В. К. Райковецьке городище. Київ: Вид-во АН УРСР, 1950. 218 с.
2. Гордич В. Скарб з Дорогобужа на Рівненщині: що це за знахідка і де її можна побачити. URL: <https://suspilne.media/rivne/439293-skarb-z-dorogobuza-na-rivnensini-so-ce-za-znahidka-i-de-ii-mozna-pobaciti/> (дата звернення: жовтень 2024).
3. Гордич В. Торговицький скарб: що відомо про одну з найцінніших знайдених колекцій на Рівненщині. URL: <https://suspilne.media/rivne/439767-torgovickij-skarb-so-vidomo-pro-odnu-z-najcinnisih-znajdenih-kolekciyna-rivnensini/> (дата звернення: жовтень 2024).

4. Ігнат'єва Д. Ювелірне мистецтво в Київській Русі. URL: https://lvivmedievalclub.wordpress.com/2024/11/25/yuvelirne_mystetstvo_v_kyivskii_rusi/ (дата звернення: жовтень 2024).
5. Історія ювелірних прикрас в Україні. URL: <https://spadok.org.ua/starozhytnosti/istoriya-iuvelirnykh-pykras-v-ukrayini> (дата звернення: жовтень 2024).
6. Коваленко В. П. До історичної топографії Чернігівського дитинця. *Проблеми археології Південної Русі*. Київ, 1990. С. 15–23.
7. Коваленко В. П. Майстерня ювеліра XIII ст. на дитинці Любеча. *Старожитності Русі – України*. Київ, 1994. С. 132–140.
8. Кучінко М. М. Городищенський скарб з Волині / М. М. Кучінко, Р. С. Орлов. *Археологія*. 1989. Вип. 2. С. 95–106.
9. Лінка-Геппенер Н. Копіївський скарб. *Археологія*. 1948. Т. II. С. 182–191.
10. Літопис руський / переклад з давньорус. Л. Є. Махновця. Київ : Дніпро, 1989. 591 с.
11. Максименко Т. Ювелірна справа як ремесло Київської Русі. URL: https://lvivmedievalclub.wordpress.com/2021/09/19/juvelirna_sprava_jak_remeslo_kyjivskoi_rusi/ (дата звернення: жовтень 2024).
12. Месь Д. С. Ювелірні прикраси Київської Русі. URL https://www.rusnauka.com/8_NTSB_2015/Istoria/2_184835.doc.htm (дата звернення: жовтень 2024).
13. Михайлова Р. Д. Художня культура Південно-Західної Русі X-першої половини XI ст. : автореф. дис. ...канд. іст. наук. Київ, 1994. 20 с.
14. Населення Прикарпаття і Волині за добу розкладу первіснообщинного ладу та в давньоруський час / ред. колегія: І. К. Свешніков, М. Ю. Смішко, О. П. Черниш. В. В. Ауліх. Київ : Наукова думка, 1976. 222 с.
15. Нікольченко Ю. М. Унікальна знахідка учнів. *Історія України: Маловідомі імена, події, факти..* Вип. 18. Київ-Донецьк: Рідний Край, 2001. С. 295–300.
16. Нікольченко Ю. М. Культура населення Погориння X–XIII століть за матеріалами літописного Дорогобужа. Рівне: Евен, 1998. 325 с.
17. Нікольченко Ю. М. Скарб з Торговиці як інформаційне джерело розвитку ювелірного мистецтва Південно-Західної Русі X–XIII ст. *Україна у світовому історичному просторі : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (Маріуполь 21 квітня 2017 р.)*. Маріуполь: МДУ, 2017. С. 274–278.
18. Орлов Р. С. Прикладне мистецтво: церковне і народне. *Історія української культури*. Київ, 2001. Том 1. Розділ 9. Київська Русь. URL : litopys.org.ua (дата звернення: жовтень 2024).
19. Пескова Г. А. Скарби стародавнього Ізяславля. *Археологія*. 1988. Вип. 61. С. 16–35.
20. Пеняк П. С. Організація ювелірного виробництва Древньої Русі. *Ювелірна справа на Україні*. Київ, 1991. С. 28–36.
21. Прищеп Б. А. Дорогобуж на Горині у X–XIII ст. Рівне : ПП ДМ, 2011. 250 с.
22. Свешніков І. К. Довідник з археології України. Ровенська область / І. К. Свешніков, Ю. М. Нікольченко. Київ : Наукова думка, 1982. 115 с.
23. Толочко П. Київська Русь. Київ : Абрис, 1996. 360 с.
24. Торговицький скарб. URL: <https://ua.museum-digital.org/series/9> (дата звернення: жовтень 2024).
25. Ювелірне мистецтво України. URL: <https://lib.kherson.ua/yuvelirne-mistetstvo-ukraini.htm> (дата звернення: жовтень 2024).
26. Якубовський В. І. Давньоруський скарб з Городища Хмельницької області. *Археологія*. 1975. Вип. 16. С. 87–104.

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2024
Отримано після доопрацювання 14.11.2024
Прийнято до друку 21.11.2024*

УДК 94.37

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322871

Цитування:

Бойко В. І. Композиційні особливості портретів імператорів на монетах періоду Римської імперії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 184–188.

Boyko V. (2024). Composition Features of Emperor Portraits on Coins of the Roman Empire. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 184–188 [in Ukrainian].

Бойко В'ячеслав Іванович,
кандидат філософських наук, доцент,
т.в.о. завідувача кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0842-7450>
vboiko@dakkkim.edu.ua

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ ІМПЕРАТОРІВ НА МОНЕТАХ ПЕРІОДУ РИМСЬКОЇ ІМПЕРІЇ

Мета статті – виявити особливості композиції нумізматичних портретів імператорів періоду Римської імперії. **Методологія дослідження.** Застосовано метод теоретичного аналізу, типологічний метод, метод мистецтвознавчого аналізу, іконографічний метод, компаративний метод, історико-культурний метод та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто композиційні особливості портретів імператорів на монетах періоду Римської імперії; на основі мистецтвознавчого аналізу нумізматичних портретів римських імператорів I–III ст. н.е. з колекції Віктора А. Адди, що зберігається в Музеї Ізраїля (Israel Museum) виявлено особливості розміру та форми зображення на монеті, його розташування відносно тексту, візуальні відмінності. **Висновки.** Дослідження дало змогу виявити варіативність нумізматичних зображень римських імператорів: з другої половини I ст. н. е. і надалі правителі зображуються в різноманітних ракурсах (правий чи лівий профіль уособлює минуле чи майбутнє), формах головних уборів (лаврові вінки, променеві корони) і одягу (оголене погруддя, воєнний палудаментум, кіраса або їх комбінації), з різними атрибутами; основну частину нумізматичних портретів імператорів часів Римської імперії складають зображення чоловічої голови, рідше – погруддя, в окремих випадках ціла фігура; окремі зображення створено з урахуванням положення глядача. Впізнавання нумізматичного портрета легко досягається завдяки схожості з портретними погруддями імператорів. Оскільки монети і портретні погруддя були основними засобами формування і збереження образу імператора, їх схожість посилювала іконічне та авторизоване зображення його обличчя. Римськими художниками, які відповідали за карбівку монет було використано відмінну від елліністичної іконографічну концепцію – нумізматичні портрети ніколи не були задрاپіровані (таке графічне рішення мало культурну основу). Гіперреалістичні зображення на монетах засвідчують розвиток натуралістичного стилю республіканського портретного живопису.

Ключові слова: нумізматичні портрети, монети, Римська імперія, композиція, художні особливості, іконографічна концепція.

Boyko Vyacheslav, PhD in Philosophy, Associate Professor, Acting Head of the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Composition Features of Emperor Portraits on Coins of the Roman Empire

The aim of the article is to identify the compositional features of numismatic portraits of emperors of the Roman Empire. **Research methodology.** The method of theoretical analysis, typological method, method of art historical analysis, iconographic method, comparative method, historical and cultural method were applied. **Scientific novelty.** The compositional features of portraits of emperors on coins of the Roman Empire were considered; based on the art historical analysis of numismatic portraits of Roman emperors of the 1st–3rd centuries AD from the collection of Victor A. Adda, stored in the Israel Museum, the features of the size and shape of the image on the coin, its location relative to the text, and visual differences were identified. **Conclusions.** The study revealed the variability of numismatic images of Roman emperors: from the second half of the 1st century AD and later, rulers are depicted in various angles (right or left profile personifies the past or future), forms of headdresses (laurel wreaths, radiant crowns) and clothing (naked bust, military paludamentum, cuirass or their combinations), with various attributes; the main part of numismatic portraits of emperors of the Roman Empire is made up of images of a male head, less often – a bust, in some cases a whole figure; individual images are created taking into account the position of the viewer. Recognition of a numismatic portrait is easily achieved due to its similarity to portrait busts of emperors. Since coins and portrait busts were the main means of formulating and preserving the image of the emperor, their similarity strengthened the iconic and authorised image of his face. The Roman artists responsible for minting coins used an iconographic concept different from the Hellenistic one – numismatic portraits were never draped (this graphic solution had a cultural basis). The hyper-realistic images on the coins testify to the development of the naturalistic style of republican portrait painting.

Keywords: numismatic portraits, coins, Roman Empire, composition, artistic features, iconographic concept.

Актуальність теми дослідження. Нумізматичні портрети періоду Римської імперії належать до кращих взірців монетного мистецтва – в них поєднано майстерність відтворення образу конкретних історичних персонажів з певним узагальненим образом, що віддає належне антропоморфній традиції римського сприйняття навколишнього світу. Проблематика нумізматичних портретів окрім історичного, викликає значний мистецтвознавчий інтерес, пов'язаний з художньо-естетичними аспектами, рівнем майстерності створення монетних штемплів, достовірністю відтворення зовнішнього образу персонажа, який зображується, наповнення його певним психологічним змістом, репрезентація внутрішнього світу та ін. Особливий інтерес викликають композиційні особливості портретів імператорів на монетах часів Римської імперії I–III ст. н.е., що великою мірою стали канонічними в нумізматичній портретистиці.

Аналіз досліджень і публікацій. Монетна справа за часів Римської імперії протягом багатьох десятиліть перебувала у центрі поглибленого дослідження кількох поколінь закордонних науковців, здебільшого археологів, нумізматів та істориків. Проте в українському науковому вимірі продовжує лишатися своєрідною лакуною. Так чи інакше римські нумізматичні портрети розглядаються у працях В. Гуменного [1], К. Мизгіна «Знахідки римських монет на Волині: основні категорії та особливості розповсюдження (до проблеми регіонального вивчення)» [4], С. Лозинської «Римський обіг грошей в зоні Дунайського лімесу» [3], П. Кононця «Римська монета як джерело вивчення історії племені черняхівської культури» [2] та ін., але багато мистецтвознавчих аспектів продовжує лишатися невисвітленими.

Мета статті – виявити особливості композиції нумізматичних портретів імператорів періоду Римської імперії.

Виклад основного матеріалу. Завдяки широкому географічному розповсюдженню, а також мобільності монети завжди були найдоступнішим класом джерел для вивчення мистецтва Стародавнього Риму. Отже, роль карбування монет була фундаментальною у формуванні сучасного сприйняття римської культури. Визначним типологічним елементом імператорських монет, безперечно, є зображення імператора або члена його родини, яке майже завжди прикрашає аверс.

Портрет імператора стала основним компонентом аверса провінційних і громадянських монет у Римі починаючи з часів Августа [5, с. 398–399]. Нумізматичний портрет визнається як зображення голови Римської

імперії і як втілення самої влади Риму – монета як економічна цінність і портрет як символ ідентичності посилюють один одного, утворюючи образ стабільності, необхідний для збереження їх значення. Б. Войтек наголошує на новизні та виключній важливості введення портрета живого лідера на монетах в Римі Юлієм Цезарем (з узгодження Сенату), оскільки надає єдину портретну галерею імператорів та їх родин, в якій кожне зображення точно ідентифіковане легендою – саме цей момент зробив римські імператорські монети безцінним джерелом для істориків мистецтва [15, 45].

Римські нумізматичні портрети знаходяться в круглій рамці монети, що надає зображенню (у більшості випадків голова, рідше погруддя чи постать) відчуття цілісності, якого неможливо досягнути за умови квадратної або прямокутної рамки, оскільки краї та кути, які були б наближені до зображення відволікали б увагу, а також вказували б на відсутність тіла. В круглій рамці голова може здаватися існуючою незалежно від тіла, що посилюється формою погруддя. Портрет на монетах зазвичай зображується як голову, усічена в верхній частині плечей. Здається, що це вкорочена форма окремого погруддя без постаменту (наприклад, портрет Антонія Пія). Ця форма нагадує портретне мармурове погруддя, що зазвичай показує частину грудей спереду, але обрізаний з боків і позаду, щоб відкрити постамент, а також проявляється у виступі самого портрета з лицьового боку монети, що має форму рельєфної скульптури, так що «ближча» або більш висока частина рельєфу виступає більше, тоді як обличчя, плече та груди ніби «втиснуті» в монету. Такий підхід означає, що портрет було створено з урахуванням положення глядача. Варто зазначити, що на плоскім медальйоні Константина ця форма виступу не використовується.

Портрети імператорів на монетах майже завжди зображені в профіль – ліворуч або праворуч – і обрамлені круглою рамкою. Дослідники припускають, що наслідками таких художніх рішень, майже механічного окреслення, що забезпечувалося профілем, розглядається як таке, що пропонує точність і посиляє до самого «походження» живопису та портретного живопису, як описано Пллінієм і Квінтіліаном [8, с. 169]. Це наукове відношення до точності було прийнято у XVIII–XIX ст., коли портрети в профіль стали модними і художники вирізали їх, робили за допомогою машин (до появи фотографії) та ін. [12, 50–54]. Варто зазначити, що імператори, починаючи з Августа використовували на своїй печаті саме нумізматичний портрет [8, 169]. Деякі науковці

відносять профіль до означення незмінного аспекту. Так, наприклад, Е. Посек вбачає причину профільного виду на монетах в тому, що це забезпечує легке впізнавання. Відносно орієнтації діє хронологічний аспект – поворот праворуч від глядача, посилений напрямом латинського алфавіту, передбачає погляд вперед, в майбутнє, а погляд ліворуч, відповідно, погляд в минуле (наприклад, імператор Август на монетах, випущених до принципата був зображений лівим профілем, а після - правим) [14, 22–23].

Розмір голови в її круглому форматі відрізняються, наприклад, портрет Траяна менше за портрет Адріана, а зображення Ліцинія ігнорує форму погруддя на користь окремої голови, яка займає майже весь простір аверсу монети. На думку Б. Войтека, різновиди нумізматичних портретів є проявами римської імперської ідеології та саморепрезентації. Так, наприклад, срібні монети Константина Великого, відчеканені у 314 р. н. е. являють собою екстравагантне погруддя імператора, звернене на три чверті ліворуч, зі скіпетром і щитом, по різні боки від якого знаходиться голова коня. Його шолом прикрашений христомою – ці монети справедливо називають найважливішим нелітературним свідченням звернення Константина в християнство [15, 46].

Важливим моментом є костюм на погруддях, в яких простежується паралелізм з костюмами в скульптурі: для імператорів оголене погруддя, воєнний палудаментум, кіраса або їх комбінації (наприклад, у колекції монет Віктора А. Адди в Музеї Ізраїля, оголений бюст у імператорів першого століття, палудаментум або караса у Адріана та Траяна та від Марка Аврелія до кінця третього століття). Це є свідченням акцентування на воєнний та героїчний аспект особистості імператора та його сприйняття як правителя, що походить з воєнної лексики і вказує на зростання армії на чолі з імператором [6, с. 49]. Зображення одягу імператриць (туніка, зверху якої знаходиться палла, як, наприклад на Плотині) засвідчує фокусування увагу на тому, що римські імператриці заміжні, достойні та скромні [13, 25–36].

Серед головних уборів найчастіше зображені лаврові корони – на думку дослідників, вони є уособленням перемоги імператора, відповідно посиланням на його імперіум [6, 66–67]. Променеві корони стали поширеними в III ст. н.е., що, за припущенням, може вказувати на культ Сонця, особливо на монетах Антонініана Каракалли [6, 108].

Дослідники проводять паралелі з між нумізматичними портретами і круглим щитом - *clipeata imago*, на якому було зображено

пращура, і який був знаком чеснот та родинної честі. На думку Х. Фловера, конотації, характерні для круглого щита, зокрема його позиціонування як символу гідності родинної лінії, славу сім'ї, що підтримується її магістратурою, яка виправдовувала її високий статус, подібно до функцій військових масок [9, с. 168], поширювалися і на монети. Найбільш показовим прикладом цьому є рідкісний тип монет, на яких імператор зображений в круглій рамці з головою в положенні три чверті. Погруддя оточене написом – своєрідною закодованою легендою, що вказує на фактичного імператора – на його ім'я, зв'язок з попередниками і його правовий статус. Наприклад, легенда на монеті Клавдія: TI(berius) CLAV(dius) CAESAR AUG(ustus) P(ontifex) M(aximus) Tr(ibunicia) P(otestas) III.

Особливу увагу звертає на себе реалізм нумізматичного римського портрета, що генетично пов'язаний з культом пращурів та погребальною маскою, і, відповідно позбавлений будь-якої ідеалізації. На монетах імператори зображені в своєму істинному вигляді, без прикрас. Варто зазначити, що римські монети використовують переважно дві форми ідентифікації: посилання легенди на конкретну людину і час та іконічну схожість, що розкриває складну систему. Оскільки схожість спирається на попереднє знання моделі, це створює дві основні проблеми – одну на епістемологічному рівні (те, що складає схожість є питанням дискусій, оцінки та культури), а другу на практичному. І. Гомбріх розглядає це як питання «захоплення» художником суттєвого аспекту або відмінного вираження суб'єкта, тобто ілюзорного інгредієнту [10, 15]. На практичному рівні це реалізується завдяки універсальності поняття маски. Оскільки більшість громадян імперії ніколи не бачили імператора особисто, основною формою для означення впізнавання імператора була система відмінностей, а не фактичне розпізнавання обличчя. Так, наприклад, система відмінностей конструює «Нерона» або «Веспасіана», і підтримує «схожість» у формі нумізматичних портретів. Таким чином, незважаючи на те, що процес створення імператорських портретів на монетах у Римській імперії мав статус «істини своєї моделі» через іконічну схожість, фактично спосіб прочитання портрету скоріше нагадує символічний знак, заснований на системі відмінностей, що діє в межах цієї системи (за Пірсом) [11, 105]. Ця амальгама іконічного портрета і та символічної маски характерна ідентичності в римських портретах. Наприклад, імператора Нерона зображують на портретах відносно молодою людиною (що стає зрозумілим за рахунок гладкості його

обличчя та шиї), тоді як його наступники Гальба та Веспасіан виглядають людьми похилого віку з добре вираженою кісною структурою і віковими складками на шкірі довкола нові і рота. Цей метод ідентифікації використовує диференціацію рис для формування ідентичності.

Варто зазначити, що невід'ємною частиною нумізматичного портрета є експресія – вона створюється художниками на основі трьох основних категорій диференціації емоцій: ступінь вигину і відкритість брів, очей та рота (більш відриті – подив, менш відкриті – страх, нейтральні – інші емоції; нахил рота вгору чи вниз: V-подібний – щастя, перевернутий V – печаль, гнів або огида, рівний – нейтральний; нахил (вгору чи вниз) очей і брів: якщо очі нахилені вниз – печаль, вгору – гнів, якщо трохи нахилені – огида) [17, 179]. Найбільш експресивними нумізматичними портретами імператорів є зображення датовані 3 ст. н.е., наприклад, обличчя Каракалли на монеті вказує не певну форму гніву або огиди (проявляється у нахилі рота вниз). Ця форма експресіонізму є початком відмови від класичного ідеалу гармонії.

Золоті монети викликають асоціацію з портретними погруддями з дорогоцінних металів, що вважалися об'єктами вшанування і надавали божественного статусу. Божественний статус посилювався іконографічними аспектами: розміщення голови імператора на аверсі створювало асоціації з головами римських богів, зображення яких було за часів республіки дуже багато [16, 319]. Божественний статус можна також побачити на монетах Нерона, якого зображено у променистій короні – поєднання людського і божественного було посланням, що властиве монетам Нерона.

Як твір мистецтва монета має два боки, і їх варто розглядати як такі, що відображають один одного і взаємодіють. В поетичних термінах це аналогія метонімії.

Різні виміри, викликані двома боками монети, зазвичай пов'язані один з одним на глибинному рівні, що створює новий, складний сенс. Отже, метонімічна структура монети використовується з метафоричною метою, наділяючи сутність портрета множинними полями сенсу шляхом синтезу полів зовнішності, історії, релігії, характеру, імперії, часу, династії, гендерної та етнічної приналежності.

Інший аспект аналізу композиції включає в себе більш абстрактне трактування формальних елементів портрета [7, с. 305]. Наприклад, вигнуті лінії на монеті Ліцинія і їх близькість до рами створюють більш динамічний лінійний дизайн з великими

плоскими поверхнями, що формують напругу в зображенні. Натомість монета Марка Аврелія читається скоріше як візерунок з невеликих, випуклих елементів – борода, плащ, легенда та штампові знаки. Ці відмінності в композиції вимагають детального мистецтвознавчого аналізу з посиланням на історичні події та розвитку стилю і зумовлюють доцільність подальших мистецтвознавчих досліджень.

Висновки. Дослідження виявило варіативність нумізматичних зображень римських імператорів: з другої половини I ст. н. е. і надалі правителі зображуються в різноманітних ракурсах (правий чи лівий профіль уособлює минуле чи майбутнє), формах головних уборів (лаврові вінки, променеві корони) і одягу (оголене погруддя, воєнний палудаментум, кіраса або їх комбінації), з різними атрибутами; основну частину нумізматичних портретів імператорів часів Римської імперії складають зображення чоловічої голови, рідше – погруддя, в окремих випадках ціла фігура; окремі зображення створено з урахуванням положення глядача.

Впізнавання нумізматичного портрета легко досягається завдяки схожості з портретними погруддями імператорів. Оскільки монети і портретні погруддя були основними засобами формулювання і збереження образу імператора, їх схожість посилювала іконічне та авторизоване зображення його обличчя. Римськими художниками, які відповідали за карбівку монет було використано відмінну від елліністичної іконографічну концепцію – нумізматичні портрети ніколи не були задрапіровані (таке графічне рішення мало культурну основу). Гіперреалістичні зображення на монетах засвідчують розвиток натуралістичного стилю республіканського портретного живопису.

Література

1. Гуменний В. Офіційна пропаганда і східна політика Римської імперії у першій половині I ст. н.е. (за нумізматичними джерелами). Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії. 2016. Вип. 28. С. 190–202.
2. Кононець П. Римська монета як джерело вивчення історії племені черняхівської культури. Острозький краєзнавчий збірник. 2012. Вип. 5. С. 293–308.
3. Лозинська С. Римський обіг грошей в зоні Дунайського лімесу. Науковий вісник Ужгородського ун-ту. Серія Серія : Історія. 2004. Вип. 11. С. 3–10.
4. Мизгін К.В. Знахідки римських монет на Волині: основні категорії та особливості розповсюдження (до проблеми регіонального вивчення). Археологія і давня історія України. 2019. Вип. 1 (30). С. 30–42.

5. Amandry M. The Coinage of the Roman Provinces through Hadrian. In W. Metcalf ed. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Coinage*. Oxford, 2012. pp. 391–403.

6. Bastien P. Le buste monétaire des empereurs romain. Wetteren: Numismatique Romaine, 1994. Vol. 3. 266 p.

7. Brilliant R. Hairiness: A Matter of Style and Substance in Roman Portraits. In R.T. Scott and A. R. Scott eds. *Eius Virtutis Studiosi: Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown*. Washington D.C., 1993. pp. 303–312.

8. Fischer M. Identity and Value: Interpreting Portraits on Coins from the Victor A. Adda Collection. In : *Faces of Power Roman Gold Coins from the Victor A. Adda Collection*. Edited by Haim Gitler and Gil Gambash. The Israel Museum, Jerusalem Numismatica Ars Classica NAC AG, Zurich-London, 2017. pp. 164–195.

9. Flower H. Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture. Oxford, 1996. 411 p.

10. Gombrich E. The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art. In E. Gombrich, J. Hochberg and M. Black eds. *Art Perception and Reality*. Baltimore-London, 1972. Pp. 1–46.

11. Hawks T. Structuralism and Semiotics. London, 2003. 411 p.

12. Mayor A. H. Silhouettes and Profile Portraits. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1940. pp. 50–54.

13. Olson K. Dress and the Roman Woman: Self-Presentation and Society. London-New York, 2008. 171 p.

14. Posèq A. On The Orientation of Heads on Renaissance Medals. *Notes in the History of Art*. 2005. Vol. 24. pp. 21–27.

15. Woytek B. Heads and Busts on Roman Coins. Some Remarks on the Morphology of Numismatic Portraiture. In: *Revue numismatique*, 6e série - Tome 171, année 2014. pp. 45–71.

16. Woytek B. E. 2012. The Denarius Coinage of the Roman Republic. In W. Metcalf ed. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Coinage*. Oxford. pp. 315–334.

17. Yamada H. Visual Information for Categorizing Facial Expression of Emotion. *Applied Cognitive Psychology*. 1993. Vol. 7. pp. 257–270.

References

1. Humennyi, V. (2016). Official Propaganda and Eastern Policy of the Roman Empire in the First Half of the 1st Century AD (According to Numismatic Sources). *Current Problems of Domestic and World History*, 28, 190–202 [in Ukrainian].

2. Kononets, P. (2012). Roman Coin as a Source for Studying the History of the Cherniakhiv Culture Tribe. *Ostroh Local History Collection*, 5, 293–308 [in Ukrainian].

3. Lozynska, S. (2004). Roman Money Circulation in the Danube Limes Zone. *Scientific*

Bulletin of Uzhhorod University. Series: History, 11, 3–10 [in Ukrainian].

4. Myzhin, K. V. (2019). Finds of Roman Coins in Volyn: Main Categories and Distribution Features (To the Problem of Regional Study). *Archaeology and Ancient History of Ukraine*, 1 (30), 30–42 [in Ukrainian].

5. Amandry, M. (2012). *The Coinage of the Roman Provinces through Hadrian*. In W. Metcalf ed. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Coinage*. Oxford, pp. 391–403 [in English].

6. Bastien, P. (1994). *Le buste monétaire des empereurs romain*. Wetteren: Numismatique Romaine. Vol. 3 [in French].

7. Brilliant, R. (1993). *Hairiness: A Matter of Style and Substance in Roman Portraits*. In R.T. Scott and A. R. Scott eds. *Eius Virtutis Studiosi: Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown*. Washington D.C., pp. 303–312 [in English].

8. Fischer, M. (2017). *Identity and Value: Interpreting Portraits on Coins from the Victor A. Adda Collection*. In *Faces of Power Roman Gold Coins from the Victor A. Adda Collection*. Edited by Haim Gitler and Gil Gambash. The Israel Museum, Jerusalem Numismatica Ars Classica NAC AG, Zurich-London, pp. 164–195 [in English].

9. Flower, H. (1996). *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Oxford [in English].

10. Gombrich, E. (1972). *The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art*. In E. Gombrich, J. Hochberg and M. Black eds. *Art Perception and Reality*. Baltimore-London, pp. 1–46 [in English].

11. Hawks, T. (2003). *Structuralism and Semiotics*. London [in English].

12. Mayor, A. H. (1940). *Silhouettes and Profile Portraits*. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*. pp. 50–54 [in English].

13. Olson, K. (2008). *Dress and the Roman Woman: Self-Presentation and Society*. London-New York [in English].

14. Posèq, A. (2005). On The Orientation of Heads on Renaissance Medals. *Notes in the History of Art*, 24, 21–27 [in English].

15. Woytek, B. (2014). *Heads and Busts on Roman Coins. Some Remarks on the Morphology of Numismatic Portraiture*. In: *Revue numismatique*, 6e série, 171, 45–71 [in English].

16. Woytek, B. E. (2012). *The Denarius Coinage of the Roman Republic*. In W. Metcalf ed. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Coinage*. Oxford, 315–334 [in English].

17. Yamada, H. (1993). Visual Information for Categorizing Facial Expression of Emotion. *Applied Cognitive Psychology*, 7, 257–270 [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 12.11.2024

УДК 7.036:7.091.4](477)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322873

Цитування:

Долеско С. В., Михальчук В. В. Мистецтвознавчий аналіз аукціону Contemporary Discoveries: (аукціонний дім Sotheby's, 2022). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 189–194.

Dolesko S., Mykhalchuk V. (2024). Artistic Analysis of "Contemporary Discoveries" Auction: (Sotheby's Auction House, 2022). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 189–194 [in Ukrainian].

Долеско Світлана Валеріївна,
докторка філософії з образотворчого
мистецтва, декоративного мистецтва,
реставрації,
доцентка кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
директорка Центру Української Культури
та Мистецтва
<https://orcid.org/0000-0001-6702-5606>
svitlana@dolesko.com

Михальчук Вадим Володимирович,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8560-1846>
mykhalchuk.art@gmail.com

**МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ АУКЦІОНУ CONTEMPORARY DISCOVERIES:
(АУКЦІОННИЙ ДІМ SOTHEBY'S, 2022)**

Метою статті є дослідити участь українських художників в онлайн-аукціоні Contemporary Discoveries від аукціонного дому Sotheby's як реакції на російсько-українську війну. **Методологія роботи** полягає в застосуванні методів аналізу, синтезу та хронологічного і порівняльного методів. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що на основі даних про один із проєктів аукціонного дому Sotheby's вперше комплексно проаналізовано портфоліо учасників з України, описано тематичний вектор їхніх робіт та оцінено їхню інвестиційну привабливість на артринку. На цій основі вибудовувано спробу аргументувати зростання статусу сучасного українського мистецтва на тлі воєнного конфлікту. **Висновки.** Сам факт проведення онлайн-аукціону Contemporary Discoveries 2022 р. аукціонним домом Sotheby's ілюструє зростання інтересу функціонерів міжнародного артринку до творчості художників з України. Його підсумки хоч і свідчать про те, що не всі роботи були придбані в межах онлайн-торгів, проте їхнє представлення в проєкті аукціонного дому Sotheby's може урізноманітнити провенанс кожного із цих лотів. Подія відображає тенденції в сучасному мистецтві, позиції якого дозволяють виконувати роль хронікера війни та арбітра на міжнародній сцені, з якої чітко проглядається картина війни росії проти України. Також це є фактом посилення позицій кількох поколінь української мистецької ідентичності у світі.

Ключові слова: українське сучасне мистецтво, аукціон, артринок, виставка, Венеційське бієнале.

Dolesko Svitlana, PhD of Fine art, Decorative Art, Restoration, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, Director, Centre of Ukrainian Culture and Arts; Mykhalchuk Vadim, Candidate of Art History, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Artistic Analysis of "Contemporary Discoveries" Auction: (Sotheby's Auction House, 2022)

The purpose of the article is to study the participation of Ukrainian artists in the Contemporary Discoveries online auction by Sotheby's, as a response to the russian-Ukrainian war. **The research methodology** consists in the application of analysis, synthesis, and chronological and comparative methods. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive analysis of the portfolios of Ukrainian participants in this Sotheby's project, the thematic direction of their works, and the evaluation of their investment attractiveness in the art market. Based on this analysis, the study attempts to argue for the rising status of Ukrainian contemporary art amid the ongoing military conflict. **Conclusions.** The very fact of holding the Contemporary Discoveries online auction in 2022 by Sotheby's illustrates the growing interest of the international art market players in the works of Ukrainian artists. While not all pieces were sold during the

online auction, their inclusion in the Sotheby's project enhances the provenance of each lot. The event reflects trends in contemporary art, emphasising its role as both a chronicler of the war and an arbiter on the international stage, offering a clear perspective on Russia's war against Ukraine. Furthermore, the auction underscores the strengthening global position of several generations of Ukrainian artistic identity.

Keywords: Ukrainian contemporary art, Venice Biennale, art market, exhibition.

Актуальність теми дослідження. Дослідження українського мистецтва на міжнародному артринку у період 2022–2024 років є багатовекторним процесом. Українські митці, багато з яких перебуває за кордоном в статусі біженців або вимушених переселенців, та колекціонери як амбасадори національної культурної дипломатії, долучаються до колективних виставок та аукціонів, організовують персональні проєкти. Українські галеристи відкривають інституції за кордоном, вчені у колаборації з представниками гуманітарних наук інших країн досліджують актуальні події та явища в глобальному культурно-мистецькому ареалі. Тема російсько-української війни у контексті національного мистецького сектору говорить про себе у світі. Безумовно, третій рік російсько-української війни приніс втому від неї кожному, хто проживає її, незалежно від національності, паспорту чи місця проживання. Ця тема гостросоціальна, проте в європейських та інших мистецьких колах, поступово витісняється іншими, більш персоналізованими темами. Цей етап, що триває й сьогодні, відповідає укріпленню позицій митців з України за кордоном і їхнім наміром висловитись: «Українське мистецтво – не лише про війну». Така трансформація наративів є цілком закономірною з відносно колективної психології та мистецьких процесів.

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки ця стаття є першою спробою ввести в науковий обіг колективну участь українських митців в аукціоні Sotheby's (2022) – її документальною основою стали матеріали цього аукціону, викладені на офіційному сайті організатора. Серед праць, присвячених реакції мистецтва на російсько-українську війну, їхнього представлення, стану й перспектив сучасного мистецтва в умовах артринку – виділено публікації 2022–2024 рр. М. Кушнаррової [7], О. Луковської [8], О. Панфілової й О. Каленюк [12], П. Горностая [5] та інших вчених, як такі, що акцентують на тенденції зміцнення позицій вітчизняних художників.

З точки зору наукової етики, стрімкий та розмаїтий період превалювання теми російсько-української війни в сучасному мистецтві має бути задокументований в наукових публікаціях на кшталт цієї. У такому випадку виділено аукціон «Contemporary

Discoveries» (2022) як такий, який став опорною точкою для сучасного українського мистецтва на шляху до здобуття високого статусу на міжнародному артринку передусім завдяки авторитету організатора (аукціонного дому Sotheby's) та його концепції допомоги українським родинам, які постраждали від війни.

Метою статті є дослідити участь українських художників в онлайн-аукціоні Contemporary Discoveries від аукціонного дому Sotheby's як реакції на російсько-українську війну.

Виклад основного матеріалу. У перший рік російсько-української війни вся світова спільнота консолідувалась у відповідь на безпрецедентні дії держави-агресора в центрі Європи, які призвели до загибелі сотень тисяч людей та змусили стати вимушеними переселенцями мільйони українців. Мистецтво стало інформаційною зброєю та інструментом культурної дипломатії, демонструючи справжні жахи війни. На цьому фоні зріс інтерес до робіт сучасних художників, фотографів і скульпторів зокрема й з боку колекціонерів. Було реалізовано проєкти, концепцію яких вибудовано на щоденних реаліях війни.

13–19 травня 2022 р. один із лідерів аукціонної справи – Sotheby's – провів традиційний онлайн-аукціон Contemporary Discoveries з метою підтримки Міжнародного комітету порятунку (International Rescue Committee, або IRC) для підтримки сімей, які постраждали від війни в Україні. Організація, яку було засновано в 1933 р. за ініціатииви Альберта Ейнштейна, на сьогодні працює в понад 50 країнах світу. IRC розпочала роботу в Україні з перших днів війни. На сайті організації декларується, що IRC разом з партнерами надає грошову допомогу та речі першої потреби нужденним сім'ям, забезпечує захист дітей, вразливих груп і людей з інвалідністю, надає базову медичну допомогу людям у віддалених населених пунктах, психологічну допомогу, реабілітацію, а також роздає лікарські препарати для місцевих лікарень та медустанов [4] зокрема й поруч із лінією фронту (Дніпропетровської, Донецької, Запорізької, Миколаївської, Одеської, Харківської та Херсонської областей). Міжнародна мистецька спільнота не

залишилась осторонь ситуації в Україні, ініціювавши проведення благодійного аукціону. Ініціаторами виступили українські та іноземні художники, артексперти й галеристи та артдилер Джеймс Баттервік (James Butterwick), який пожертвував окремі роботи зі своєї колекції. Як зазначила Уранія Діонісіу (Ourania Dionysiou), віцепрезидент IRC, з огляду на те, що внаслідок війни 5 мільйонів українців стали біженцями або вимушеними переселенцями, що є найбільшою кризою переміщення європейського населення з часів Другої світової війни, важливо консолідуватись як глобальна спільнота. За її словами, Sotheby's зумів згуртувати діячів галерейної справи та митців з метою підтримки реакції Міжнародного комітету порятунку на ситуацію в Україні та Польщі (допомога біженцям) в цей вирішальний час. Незадовго до події, Себастьян Фейхі (Sebastian Fahey), керуючий директор Sotheby's, висловив чітку позицію інституції щодо російсько-української війни. За його словами, окрім допомоги постраждалому у війні населенню України, онлайн-аукціон «Contemporary Discoveries» є беззаперечною підтримкою українських художників, які таким чином можуть продовжувати свою діяльність у ці складні часи. І прогнозував, що, оскільки неможливо залишатись осторонь від подій, що відбуваються, тому аукціонний дім Sotheby's і надалі буде використовувати наявні можливості для підтримки постраждалих [4].

У період проведення онлайн-аукціону, у галереї Sotheby's New Bond Street діяла передаукціонна виставка. Серед лотів авторства 28 митців різних поколінь XX – початку XX ст. (Banksy, Glenn Ligon, Marcel Broodthaers, Matthew Monahan, Hiroshi Sugimoto, Philippe Decrauzat, Karel Appel, James Turrell та ін.) – картини, фотографії та скульптури 15 сучасних українських митців, які працюють у різних жанрах та сюжетних напрямках. Було представлено роботи Назара Білика, Миколи Білоуса, Марії Білян, Єгора Зігури, Микити Зігури, Олексія Золотарьова, Оксани Левченя-Константиновської, Павла Макова, Оксани Мась, Рустама Мірзоева, Марії Мусіяки, Євгенія Петрова, Анастасії Тейлор-Лінд, Олега Тістола та Івана Турецького.

Окремі лоти цілком очікувано трансливали нагальну тему війни, тим самим були більш перспективними в контексті продажу на аукціоні. Як-то, робота Марії Мусіяки «Мадонна 2:0», яку при естимейті 2 000–3 000 £, було продано за 2 394 £. В анотації до неї художниця вказала, що постать Мадонни є сучасною жінкою, яка знає свою

ціну та свої наміри. Саме в її руках знаходиться вся влада цього світу, але вона не потребує демонстрації цього та переконання інших в цій силі [1]. Так само як вона піклується про своє дитя, Мадонна може попіклуватися про весь світ. Сучасний контекст мисткиня підкреслила темними окулярами, короткою стильною зачіскою та сережками в мінімалістичному стилі. При цьому вбрання і жовтогогарче тло роботи імітують традицію мозаїки – нарівні з пуантилізмом, це один із художніх прийомів Марії Мусіяки. В очах маляти глядач читає страх, який врівноважується ніжним і рішучим виразом обличчям матері.

Роботу Оксани Мась «Чорна сфера на червоному тлі» при естимейті 8 000–12 000 £ було продано за 10 080 £. Мисткиню, творчу манеру якої позначають експерименти з трансформації мотивів народного мистецтва, Європа шанує вже понад 20 років. Так, у 2011 р. Оксана представляла Україну на 54-й Венеціанській бієнале проектом «Post-vs-Proto-Renaissance». Копію Гентського вівтаря братів Губерта та Яна ван Ейків було виконано з 12 800 дерев'яних яєць, декорованих в техніці писанкарства в 50 країнах світу. Кожен виріб символізував гріх того, хто його декорував [10]. А у 2013 р. для представлення в межах 55-ї Венеційської бієнале, Оксана Мась створила проєкт «Квантова молитва». «Чорна сфера на червоному тлі», так само як і проєкт у 2011 р., складається з фрагментів декорованих яєць, приклеєних на полотно, завдяки чому авторка досягла геометричного візерунка, за мотивами мандали – популярного нині сакрального символу, який використовується під час медитацій у буддизмі. В анотації до лота на інтернет-сторінці аукціону, авторка також наголосила, що лаковане покриття нагадує слов'янську народну ремісничу традицію прикрашених лакованих скриньок. Тут же резюмовано, що і яйце, і сфера є символами, які розуміють люди з різним культурним і релігійним походженням, що робить роботи Оксани Мась зрозумілими для різних народів. Безумовно, такий міжкультурний підхід сприяв продажу роботи.

Ще одним лотом стала робота «Фонтан і ластівки» Павла Макова, представника від України на Венеційській бієнале у 2022 р. Її естимейт становив 1 500–2 500 £. Попри те, що вона не знайшла нового власника, проте черговий раз в мистецькому середовищі прозвучали мотиви проєкту Павла Макова «Фонтан виснаження», що вже отримав статус культового. Оскільки проєкт започаткований художником на початку 1990-х в

пострадянському Харкові, який, як і вся країна, шукав дорогу з радянського минулого в новий світ, позбавлений соціальних негараздів епохи. Першу модель фонтану Павло Маков розробив як реакцію на катастрофічну ситуацію в місті в 1995 р., коли воно через масштабну аварію кілька днів перебувало без води [9]. Надалі концепція «Фонтану виснаження» набувала нових сенсів як реакція на суспільні трансформації, так і нових форм художньої виразності. Наприклад, згаданий графічний станковий твір «Фонтан і ластівки», створений вже під час війни, коли рідний митцеві Харків потерпав від масованих ворожих обстрілів.

Оксана Левченя-Константиновська, яка у 2017 р. стала першою україночку, що здобула нагороду на London Art Biennale, представила на аукціоні роботу з серії «Колайдер». Художниця, яка у 2016 р. заснувала бренд «OLK MANUFACTORY» з виробництва килимів і гобеленів ручної роботи, за мотивами технік традиційного українського ткацтва, надану на аукціон роботу (естімейт становив 4 000–6 000 £, лот не було продано) описала як таку, в якій завдяки складним геометричним візерункам, скомпоновано науковий і духовний зміст. Попри те, що робота належить до періоду її художніх практик на полотні, демонструє еволюцію переходу Оксани Левченя-Константиновської до іншої площини творчої реалізації – художнього текстилю.

У роботі «Вечір» (естімейт 5 000–7 000 £) Олега Тістола, представника української Нової хвилі та неobaroko, у центрі композиції, обрамлена бароковими орнаментальними мотивами, фігурує масивна пальма як символ Раю. За словами художника, для нього це дерево завжди було «національним», таким же сакральним, як і ялина [2]. Невипадково ця робота з зображенням пальми належить до серії-присвяти Південному берегу Криму. Робота над нею велася ще з 2007 р., і, як згадує Олег Тістол, і ця робота, і вся серія загалом – про відчуття літа, ялтинського узбережжя, відчуття безтурботності під час відпустки. Після анексії Кримського півострова ворожою стороною у 2014 р., додалось відчуття трагічності ситуації та відчуття невловимості Раю, яким зараз для українців є Крим. Ця робота зайвий раз нагадала європейському суспільству про свавілля росії щодо привласнення чужих територій.

Дві роботи Івана Турецького, виконані в постфутуристичній авторській абстрактній манері, що переймає акценти модернізму та зіставляє динаміку кольору та ритмічну геометрію форм, здобули на аукціоні нових

власників. Роботу «Вхід у невідоме» при естімейті 4 000–6 000 £ було продано за 4 788 £. Роботу «Передчуття» – за 5 040 £, що перевищило естімейт, який становив 3 000 – 5 000 £.

В онлайн-аукціоні взяли участь чотири українських скульптори, які впевнено вибудовують свої бренди на міжнародному артринку: брати Єгор та Микита Зігура, Назар Білик та Олексій Золотарьов. На момент проведення події, митці (за винятком Назара Білика) разом із Дмитром Греком, за підтримки Abramovych Art Agency вперше від України готувались до участі в найбільшій у світі щорічній виставці скульптур просто неба – Sculpture by the Sea (Сідней, Австралія, 2022). Їхні роботи були високо оцінені організаторами й відвідувачами [3]. Під час онлайн-торгів за 5 040 £ було продано роботу Микити Зігури «Південна ніч» при естімейті 4 000–6 000 £. Виконана за мотивами скульптур Костянтина Бранкузі як узагальнене жіноче обличчя, водночас подібне до маски спокійного суму, яка проявляє інтимність внутрішнього світу за лаконічним фасадом.

З українського боку було представлено також роботу Анастасії Тейлор-Лінд, англійської фотографки в жанрі документалістики й літераторки, яка з 2014 р. фіксує війну в Україні. У співавторстві з Алісою Соповою мисткиня працює над фотопроектом «5 кілометрів від лінії фронту». Анастасія Тейлор-Лінд розповідає: «Коли я думаю про такі речі, мені стає дуже сумно. Але коли я працюю, завжди нагадую собі, що я лише документую чийсь біль і страждання. До того ж я завжди маю вибір: я можу поїхати додому – у мене є дім, – я можу лишитися там і більше не повертатися в зону бойових дій. А ці люди не мають вибору» [6]. Надана на аукціон фоторобота – один із фотодокументів деокупації містечка Буча на Київщині – зафіксувала для історії трагічні емоції місцевої мешканки, яка разом з іншими містянами, які шукають загиблих близьких (8 квітня 2022) спостерігає за розкопуванням братської могили на території храму Св. Апостола Андрія. Лот було продано за 630 £ при естімейті 500–700 £.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що на основі даних про один із проєктів аукціонного дому Sotheby's вперше комплексно проаналізовано портфоліо учасників з України, описано тематичний вектор їхніх робіт та оцінено їхню інвестиційну привабливість на артринку. На цій основі вибудовано спробу аргументувати зростання

статусу сучасного українського мистецтва на тлі воєнного конфлікту.

Висновки. У перший рік повномасштабної російсько-української війни мова мистецтва черговий раз виявилася зрозумілою для міжнародної спільноти, як і промови політиків, які намагалися покласти край російському свавіллю. Українські художники, фотографи та скульптори безапеляційно заявили про готовність діяти відповідно до правил глобального артринку та формувати його тенденції. Більшість робіт на аукціоні було продано за естимейт або вище нього, але деякі роботи не знайшли нових власників – це є свідченням того, що навіть на благодійному аукціоні лот передусім має попит своєю мистецькою складовою. Водночас ім'я митця має значення для покупця, проте не є вирішальним для покупки. Це добре прослідковується на таких прикладах як робіт Олега Тістола, Павла Макова та Оксани Левченя-Константиновської. Роботи цих авторів, що давно вибудували свій бренд на глобальному артринку, не були продані. Водночас роботи Марії Мусіяки, Микити Зігури, Анастасії Тейлор-Лінд знайшли своїх покупців по вищій межі естимейту або вище нього. Ці лоти об'єднує побудова концепції довкола жіночого образу (матері, сестри, доньки, дружини та ін.). Ймовірно, саме трансформація митцями цього сакрального для кожної людини образу (зрозумілого на всіх континентах, представниками будь-якого етносу) додала цим роботам переваги в очах покупців. Тим більше в деяких роботах образ матері став відправною точкою в рефлексіях на тему війни – вони набули соціально-політичної гостроти. Тож дослідження аукціону Contemporary Discoveries дозволило оцінити можливості українських митців на артринку та сформувало напрям подальших наукових розвідок щодо потенціалу українського сучасного мистецтва в міжнародному контексті у межах вітчизняних та міжнародних аукціонних практик.

Література

1. Maria Musiaka. *Sotheby's*. URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/contemporary-discoveries-2/madonna-2-0?locale=en> (дата звернення: 11.09.2024).
2. Oleg Tistol. *Sotheby's*. URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/contemporary-discoveries-2/evening?locale=en> (дата звернення: 11.09.2024).

3. Sculpture by the Sea, Ukraine Showcase. *Abramovych Art*. URL: <https://abramovych.art/exhibitions/view/105> (дата звернення: 11.09.2024).

4. Sotheby's auction to support families impacted by the crisis in Ukraine. *Artdaily*. URL: <https://artdaily.com/news/146284/Sotheby-s-auction-to-support-families-impacted-by-the-crisis-in-Ukraine> (дата звернення: 11.09.2024).

5. Горностай П. Мистецтво в подоланні колективної травми війни. Простір арттерапії: мистецтво відновлення психічного здоров'я в часи війни: матеріали XX Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (31 березня – 2 квітня 2023 р.) Київ: ВГО «Арт-терапевтична асоціація», 2023. С. 19–22.

6. Козар О. Десять знакових світлин з війни Анастасії Тейлор-Лінд. *Bird In Flight*. URL: <https://birdinflight.com/profesiya/desyat-znakovih-foto-z-vijni-anastasiyi-tejlor-lind.html> (дата звернення: 14.09.2024).

7. Кушнарєва М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені ВІ Вернадського*, 2023. № 67. С. 35–53. DOI: <https://doi.org/10.15407/nr.67.035>.

8. Луковська О. Виставкова діяльність українських митців у час війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 42. С. 21–27. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.553>.

9. Масенко В. «Фонтан виснаження». Що означає робота, яка представить Україну на Венеційській бієнале. *Village*. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/art/321581-ukrayinskiy-proekt-pro-visnazhennya-na-59-y-venetsiyskiy-bienale> (дата звернення: 11.09.2024).

10. Мась Оксана. *Art Ukraine Gallery*. URL: http://artukraine.gallery/au_author/%D0%BC%D0%B0%D1%81%D1%8C-%D0%BE%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0/ (дата звернення: 12.09.2024).

11. Міжнародний комітет порятунку (IRC) в Україні. *International Rescue Committee*. URL: <https://www.rescue.org/resource/mizhnarodniy-komitet-poryatunku-irc-v-ukraini> (дата звернення: 13.09.2024).

12. Панфілова О. Г., Каленюк О. М. Просування сучасного українського мистецтва в умовах арт-ринку. *Українська академія мистецтва*. 2022. № 32. С. 111–116.

References

1. Maria, Musiaka. (n.d.). *Sotheby's*. Retrieved from: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/contemporary-discoveries-2/madonna-2-0?locale=en> [in English].
2. Oleg, Tistol. (n.d.). *Sotheby's*. Retrieved from: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/contemporary-discoveries-2/evening?locale=en> [in English].

3. Sculpture by the Sea, Ukraine Showcase. (n.d.). Abramovych Art. Retrieved from: <https://abramovych.art/exhibitions/view/105> [in English].

4. Sotheby's Auction to Support Families Impacted by the Crisis in Ukraine. (n.d.). Artdaily. Retrieved from: <https://artdaily.com/news/146284/Sotheby-s-auction-to-support-families-impacted-by-the-crisis-in-Ukraine-> [in English].

5. Hornostai, P. (2023). Art in Overcoming the Collective Trauma of War. Art Therapy Space: The Art of Mental Health Recovery in Times of War: Proceedings of the XX International Interdisciplinary Scientific and Practical Conference (31 March – 2 April 2023). Kyiv, 19–22 [in Ukrainian].

6. Kozar, O. (2023). Ten Iconic Photos from the War by Anastasia Taylor-Lind. Bird In Flight. Retrieved from: <https://birdinflight.com/profesiya/de-syat-znakovih-foto-z-vijni-anastasiyi-tejlor-lind.html> [in Ukrainian].

7. Kushnariova, M. (2023). Ukrainian Cultural Diplomacy during the War Time: Experience, Issues, Prospects. Proceedings of the Vernadsky National Library of Ukraine, (67), 35–53 [in Ukrainian].

8. Lukovska, O. (2022). Exhibition Activities of Ukrainian Artists in Time of War and about War.

Ukrainian Culture: Past, Present, and Future Development, (42), 21–27 [in Ukrainian].

9. Masenko, V. (2022). “Fountain of Exhaustion”. What Is the Meaning of the Work that will Present Ukraine at the Venice Biennale. Village. Retrieved from: <https://www.village.com.ua/village/culture/art/321581-ukrayinskiy-proekt-pro-visnazhennya-na-59-y-venetsiyskiy-bienale> [in Ukrainian].

10. Mas, Oksana. (n.d.). Art Ukraine Gallery. Retrieved from: http://artukraine.gallery/au_author/%D0%BC%D0%B0%D1%81%D1%8C-%D0%BE%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0/ [in Ukrainian].

11. International Rescue Committee (IRC) in Ukraine. (n.d.). Retrieved from: <https://www.rescue.org/resource/mizhnarodniy-komitet-poryatunku-irc-v-ukraini> [in Ukrainian].

12. Panfilova, O. H., & Kaleniuk, O. M. (2022). Promotion of Contemporary Ukrainian Art in the Conditions of the Art Market. Ukrainian Academy of Art, (32), 111–116 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 02.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 12.11.2024*

Цитування:

Дяченко А. В. Нові смислові ціннісні орієнтації в культурологічному потенціалі сучасного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 195–199.

Diachenko A. (2024). New Sense Value Orientations in the Cultural Potential of Contemporary Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 195–199 [in Ukrainian].

Дяченко Алла Володимирівна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри промислового дизайну
і комп'ютерних технологій,
деканка факультету декоративно
прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
ім. М. Бойчука,
докторантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-4496-5931>
pani.alla0107@gmail.com

НОВІ СМИСЛОВІ ЦІННІСНІ ОРІЄНТАЦІЇ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПОТЕНЦІАЛІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи – охарактеризувати смислові ціннісні орієнтації сучасних видів візуальних та аудіовізуальних мистецтв. **Методологія статті** полягає в застосуванні комплексу загальнонаукових методів, зокрема аналітичного, компаративного з метою порівняння сутнісних ознак різних видів мистецтв та методу дедукції для ототожнення отриманих результатів. **Наукова новизна**. Вперше проаналізовано сучасні види мистецтва з позицій їх ціннісних орієнтирів, виокремлено об'єкти стрит-арту з погляду можливостей привернення уваги за рахунок розміщення в просторі загального користування, не пристосованому для зосередженого споглядання творів мистецтва. **Висновки**. Ціннісні орієнтації сучасного мистецтва проаналізовано переважно крізь призму ринкових категорій попиту та пропозиції і медійних показників, таких як кількість відвідувань інтернет-сайтів, кількість переглядів у соцмережах та відеоплатформах тощо. Як цінності розглянуто також спроможність мистецтва нав'язувати суспільству цінності та ідеї через розміщення його артефактів у місцях загального користування. Вага іманентної естетичної цінності артефактів сучасного мистецтва у формуванні їх ринкової вартості лишається дискусійною.

Ключові слова: сучасне мистецтво, візуальне мистецтво, аудіовізуальне мистецтво, ціннісні орієнтири.

Diachenko Alla, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Industrial Design and Computer Technologies, Dean of the Faculty of Decorative and Applied Arts, Member of the Union of Designers of Ukraine, Member of the National Union of Artists, Doctoral Student, National Academy of Culture and Arts Management

New Sense Value Orientations in the Cultural Potential of Contemporary Art

The purpose of the study is to characterise the semantic value orientations of contemporary visual and audio-visual arts. **The research methodology** is to use a set of general scientific methods, in particular, analytical and comparative methods to compare the essential features of different types of artistic forms and the method of deduction to identify the results obtained. **Scientific novelty**. For the first time, contemporary artworks are analysed from the standpoint of their value orientations, and street art objects are singled out in terms of their ability to attract attention by being placed in a public space that is not adapted for focused contemplation of works of art. **Conclusions**. The value orientations of contemporary art are considered mainly through the prism of market categories of supply and demand and media indicators, such as the number of visits to websites, the number of views on social networks and video platforms, etc. The ability of art to impose values and ideas on society through the placement of its artefacts in public places is also considered as a value. The weight of the inherent aesthetic value of contemporary artworks in the formation of their market value remains controversial.

Keywords: contemporary art, visual art, audiovisual art, value orientations.

Актуальність теми дослідження.
Сучасний мистецький простір
характеризується появою не тільки нових

напрямів у межах традиційних видів мистецтв,
як, наприклад, образотворче та музичне, але й
нових видів мистецтв. Це зумовлено розвитком

новітніх технологій, зокрема мультимедійного цифрового програмного забезпечення, що дозволяє створювати графічні, звукові та відеоконструкції, які неможливо було би створити традиційними засобами. Значна частина таких мистецтв в українському дискурсі зберігає назви, отримані в західноєвропейському інформаційному просторі, зберігаючи компонент «арт», запозичений з англійської мови, попри наявність українського відповідника «мистецтво». Процес появи нових видів мистецтва характеризується не тільки застосуванням тих чи інших технологій, але й зміною ціннісних орієнтирів митців і шанувальників мистецтва. Аналіз таких ціннісних орієнтирів є актуальним завданням для вибудови державних стратегій розвитку сучасного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій дав змогу виявити кілька актуальних напрямів вивчення. Специфіка окремих сучасних напрямів мистецтва, таких як відео-арт, нет-арт, стрит-арт, диджитал-арт, представлена в роботах О. Балашової [2], Г. Вишеславського [7], А. Єфімової [9], А. Кравченко [12], О. Ландяк [13], О. Ліщинської [14], К. Мараховської та Т. Уварова [15], І. Міро, [16], О. Панфілової, О. Каленюк [19], К. Станіславської [23], М. Чикарькової [24] та ін.

Функціонування мистецтва в умовах сучасного ринку досліджували Р. Безугла [3], Н. Булавина [6], О. Захарова [10], Н. Павліченко [18], С. Русаков [21].

Мета статті – охарактеризувати смислові ціннісні орієнтації сучасних видів візуальних та аудіовізуальних мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Питання термінології сучасного мистецтва на сьогодні залишається дискусійним, що пов'язано зі стрімкими змінами, які переживає сучасна культура, що, на думку З. Алфьорової, особливо помітно від початку ХХІ століття [1]. Динамічний розвиток технологій створює підґрунтя для концептуальних пошуків, появи нових жанрів, стилів і різновидів мистецтв. Часові межі поняття «сучасне мистецтво» залишаються невизначеними й у різних дослідників можуть коливатися від початку ХХІ до початку ХХ століття.

Так, В. Гомперц [8] веде історію сучасного мистецтва від творчості імпресіоністів 1870-х років, обґрунтовуючи свою позицію тим, що саме з цього часу виникає сама ідея протиставлення мистецтву минулого. Натомість О. Наконечна вважає, що «сучасний період розвитку культури»

починається з 1991 року і пов'язаний з «усвідомленням людством нагальної потреби пошуків шляхів запобігання самозруйнуванню внаслідок науково-технічного прогресу» і підкреслює такі ознаки сучасного мистецтва як «зміна принципу сприйняття з розповідного на провокаційний» та «перевага змісту над формою» [17]. К. Ботанова [5] вважає сучасне мистецтво таким, «що вступає у конфронтацію із суспільством, [...] ангажується і активно реагує на стан суспільства і стан сьогодишнього світу». О. Захарова [10] трактує поняття «сучасне мистецтво» з огляду на його «концептуальність», «актуальність», «радикальність», «критичність» і спрямованість на «пошук больових моментів у суспільстві». Показовим є позиціонування сучасних форм мистецтва як «актуальних» або таких, що «активно реагують на стан суспільства та емоційні настрої в ньому» [20], відсуваючи більш класичні форми мистецтва в тінь як такі, що нібито не реагують на стан суспільства чи є неактуальними.

Для української термінології показовою є все ширше запозичення англомовного слова «арт» на зміну питомого «мистецтво» для характеристики як певних мистецьких напрямів, так і мистецької інфраструктури – галерей, ринку тощо. Більшою мірою ця підміна властива візуальним видам мистецтва (поп-арт, стрит-арт, медіа-арт, відео-арт, нет-арт та ін. Запозичення іншомовної термінології також сприяє протиставленню сучасного мистецтва класичному та слугує своєрідним маркетинговим ходом. На наш погляд, цінність появи самих термінів, що намагаються окреслити появу того чи іншого виду мистецтва, найкраще характеризує висловлення американського музиканта Дж. Зорна, на думку якого сучасна термінологія «удоступнює і комерціалізує комплексне особисте бачення артиста на товар. Термінологія – це не про розуміння. І ніколи не була. Це про гроші» [27]. Хоча вказана думка була висловлена більше щодо позначень сучасних музичних напрямів і течій, порушена проблематика цілком стосується і візуальних видів мистецтва. Розглянемо їх детальніше.

Стрит-арт – візуальне мистецтво, основною відмінною рисою якого ж розміщення артефактів у громадському просторі та «яскраво виражений урбаністичний стиль» [16]. Статичні об'єкти стрит-арту розміщують на поверхнях будівель, об'єктах міської інфраструктури та інших об'єктах громадського простору і включають такі різновиди, як графіті і мурали. Динамічний

стрит-арт передбачає залучення виконавців. Його різновиди – хепенінг, перформанс, флешмоб. Об'єкти стрит-арту є, як правило, тимчасовими й орієнтованими на соціально-політичні сюжети й естетику протесту, зокрема ідеї анархізму, антиглобалізму, споживацтва й колоніалізму тощо.

Окремий різновид стрит-арту являють собою звукові інсталяції, що також розміщують у громадському просторі. Вони передбачають генерацію звуків, які не є окремими музичними композиціями, а включають шумові сигнали або генерують окремі тони залежно від певних дій відвідувачів. Такими є, наприклад, «музичні борозни», що генерують звук під тиском транспортних засобів, що їх перетинають, або «звукові дерева», що задіюють складний механізм генерування звуків під час доторкання до них відвідувачів. Такі об'єкти характеризуються тим, що «саме контекст визначає появу того чи іншого твору і його зміст» [23, 157].

Іншою категорією мистецтв є медіа-арт, що базується на сучасних цифрових мультимедійних технологіях. Медіа-арт передбачає «зосередженість на специфіці комунікативних процесів, [...] розмивання кордонів між мистецтвом і життям, мистецтвом та іншими царинами культури» [14] і включає екранні та неекранні різновиди [13].

Поширеним терміном сучасного візуального мистецтва є «цифрове мистецтво» або digital art, що ґрунтується на використанні комп'ютерних технологій, результатом чого є «твори у цифровій формі, основним середовищем існування котрих виступають комп'ютерні платформи чи мережа» [24]. У музичному мистецтві натомість окремим різновидом стала «електронна музика», яка означає не стільки сам факт використання цифрових технологій, скільки специфічне звучання, яке ці технології дають змогу створити [4].

Характерним для усіх перелічених вище напрямів сучасного мистецтва є формування сучасної інфраструктури їх поширення, що отримала назву «артринок» та, відповідно, формування таких сфер діяльності, як артмаркетинг та артменеджмент. Дослідники характеризують сучасне мистецтво як певний симбіоз економіки та культури, що призводить до фактичної неможливості існування мистецтва поза економікою та артринком. Артринок стає невід'ємною частиною світового ринку [28] і, фактично, безальтернативним простором існування сучасного мистецтва, і, за іронічним висловом Р. Муліна, «за допомогою

якоїсь таємної алхімії культурні блага стають товаром» [29, 3]. Дослідники називають артринок «гібридним, поліфункціональним і поліфонічним» явищем і таким, що, з одного боку, «тяжіє до художнього, прагматично незацікавленого начала, а з іншого – до ринкової вигоди та явного прагматизму» [26].

Поширеним ціннісним мірилом сучасних видів мистецтв дедалі більше стають статистичні показники, що відображають кількість глядачів, які в сучасній економічній термінології називаються споживачами. Такою, наприклад, є статистика перегляду творів музичного мистецтва на платформі YouTube, яка в найбільш комерційно затребуваних музичних напрямках (насамперед попмузика) сягає кількох мільярдів переглядів [25].

Закономірності формування попиту та пропозицій, властиві артринку (як і будь-якому ринку) породжують питання щодо співвідношення естетичної і комерційної цінності творів мистецтв, яке не має однозначної відповіді. Так, дослідження О. Захарової [10] показало, що лише 44% опитаних дослідницею респондентів вважає, що якість твору впливає на його комерційну цінність, тоді як 31% переконані, що може як впливати, так і не впливати, а 9% думають, що не впливає взагалі. З іншого боку, на думку С. Русакова, «для розуміння сучасного мистецтва і осягнення важливості артринку потрібно володіти різними знаннями і компетенціями» [22, 94].

Складнішим виглядає комерціалізація та перетворення на товар творів вуличного («стрит-арт») чи інтернет-мистецтв («нет-арт») саме через інтенційну інтеграцію цих видів мистецтв у позамистецький простір. Проте такий підхід має свою ціннісну особливість. Відмітною рисою стрит-арту є саме факт розміщення його артефактів не у спеціально призначених для споглядання мистецтва артгалереях чи концертних залах, а в просторі, призначеному для загальних потреб, як, наприклад, переміщення з дому на роботу. Такий підхід спонукає автора шукати для привернення уваги до своїх творів обирати найбільш епатажну, агресивну тематику та засоби виразності. Це призводить до явища нав'язування сучасного мистецтва суспільству, або, за влучним висловом В. Кебуладзе, «мистецтво нав'язує себе щоденній реальності. Мистецтво перетворюється на диктатора» [11, 35]. Своєю чергою, можливість нав'язування мистецтва громадянам, якщо її використовують успішно, знов-таки конвертується в кількісні медійні показники, такі як кількість

виставлених у соцмережі фотографій, кількість статей у ЗМІ, тощо, які в кінцевому підсумку також конвертуються в комерційний успіх автора.

Наукова новизна. Вперше узагальнено погляди щодо ціннісних орієнтирів сучасного мистецтва та критеріїв їх оцінювання, виокремлено об'єкти стрит-арту з погляду можливостей привернення уваги за рахунок розміщення в просторі загального користування, не пристосованому для зосередженого споглядання творів мистецтва.

Висновки. Ціннісні орієнтації сучасного мистецтва розглядають переважно в контексті артринку, що характеризується взаємозв'язком попиту та пропозиції. Ціннісним мірилом того чи іншого твору сучасного мистецтва стають кількісні показники взаємодії артефактів і соціуму, такі як кількість переглядів у соцмережах та відеоплатформах, а також обсяг грошових транзакцій за той чи інший артефакт мистецтва. Вага іманентної естетичної цінності артефактів сучасного мистецтва у формуванні їх ринкової вартості лишається дискусійною.

Література

1. Алфьорова З. Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 166–170.
2. Балашова О. Net. art і парадокси сучасного мистецтва. *Філософська думка*, 2009. №6. С. 79–90.
3. Безугла Р. Бренд митця та арт-ринок: Сучасна система цінностей у мистецтві. *Художня культура. актуальні проблеми*. 2021. №17 (2). С. 49–53.
4. Бондаренко А. Електронна музика в європейському культурному просторі: аналіз концепцій. *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 113–118.
5. К. Ботанова: сучасне мистецтво реагує на суспільство. BBC News. 12 травня 2010. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2010/05/100512_modern_art_im (дата звернення: жовтень 2024).
6. Булавина Н. Інституалізація сучасного мистецтва: вітчизняна проблематика. *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 99–108.
7. Вишеславський Г. Відео-арт. *Сучасне мистецтво*. Київ, 2009. Вип. 6. С. 53–70.
8. Гомперц В. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі / пер. з англ. Л. Белея, І. Зайцевої, А. Корягіної. Київ : ArtHuss, 2017.
9. Єфімова А. Public art як феномен сучасного мистецтва: український досвід. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2011. Вип. 22. С. 100–112.
10. Захарова О. А. Мистецькі галереї та центри в умовах сучасного арт-ринку. *ScienceRise*. 2014. № 3(1). С. 72–77.
11. Кебуладзе В. Пам'ять і забуття. *Філософська думка*. 2013. № 6. С. 29–35.
12. Кравченко А. Арт-блокейні в культурно-мистецьких практиках ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 62 №2. С.37–44.
13. Ландяк О. М. Медіа-арт в контексті сучасного екранного мистецтва. *Парадигма пізнання: гуманітарні питання. Мистецтво, мистецтвознавство*. Київ : Центр міжнародного наукового співробітництва «ТК Меганом», 2015. С. 104–118.
14. Ліщинська О. Медіа-арт в українському візуальному мистецтві: філософсько-естетичні ідеї та вияви. *Гілея: науковий вісник*. Київ : Гілея, 2013. № 78. С. 256–259.
15. Мараховська К., Уварова Т. NFT-арт як сучасний вид аудіовізуального мистецтва. *Grail of Science*, 2022. №12–13. С. 736–739.
16. Міро І. М. Особливості стріт-арту як феномена сучасного мистецтва. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 261–266.
17. Наконечна О. Сучасне мистецтво: зміна головної парадигми. *Інтелект. Особистість. Цивілізація, тематичний збірник наукових праць із соціально-філософських проблем*. 2011. С. 69–77.
18. Павліченко Н. В. Сучасний український арт-ринок: проблеми і рішення. *Магістеріум. Культурологія*. 2015. Вип. 59. С. 57–61.
19. Панфілова О. Г., Каленюк, О. М. Просування сучасного українського мистецтва в умовах арт-ринку. *Українська академія мистецтва*. 2022. № 32. С. 111–116.
20. Прокопович Т. А. Експресія творів сучасного мистецтва. Живопис. *Теорія мистецтва*. 2016. №3. С. 40–45.
21. Русаков С. Репрезентація арт-ринку у популярній культурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2019. Вип. 33. С. 90–96.
22. Русаков С. Феномен арт-ринку як проблема сучасної культурології. *Культурологічна думка*. 2019. Т. 16. № 2. С. 175–183.
23. Станіславська К. І. Звукова інсталяція у просторі вуличного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 32. С. 151–159.
24. Чікарькова М. Цифрове мистецтво: дефініції та витоки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2022. № 42. С. 108–113.
25. Bärthel M. YouTube channels, uploads and views: A statistical analysis of the past 10 years. *Convergence*. 2018. №24(1). P. 16–32.
26. Held D., McGrew A., Goldblatt D., Perraton J. *Global Transformations*. Stanford: Stanford University Press, 1999. Pp. 1–31.
27. Hugill A. *The Digital Musician*. Routledge, 2012. 316 p.
28. Kowalski W. Muzea a ryzyka związane z globalizacją rynku sztuki. *Opuscula Musealia*. 2018. Issue 25. Pp. 287–310. DOI: <https://doi.org/10.4467/20843852.OM.17.021.9618>.
29. Moulin R. *The French Art Market: A Sociological View*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1987. P. 3.

References

1. Alferova, Z. (2009). Terminological Games on Visual Arts. *Art History of Ukraine*, (10), 166–170 [in Ukrainian].
2. Balashova, O. (2009). Net. Art and Paradoxes of Contemporary Art. *Philosophical Thought*, (6), 79–90 [in Ukrainian].
3. Bezuhla, R. (2021). Artist's Brand and the Art Market: Modern Value System in Art. *Artistic Culture; Current Issues*, 17(2), 49–53 [in Ukrainian].
4. Bondarenko, A. (2012). Electronic Music in the European Cultural Space: Analysis of Concepts. *Art History of Ukraine*, (12), 113–118 [in Ukrainian].
5. Botanova, K. (2010, May 12). Contemporary Art Responds to Society. *BBC News*. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2010/05/100512_modern_art_im [in Ukrainian].
6. Bulavina, N. (2015). Institutionalisation of Contemporary Art: Domestic Issues. *Ukrainian Academy of Arts*, (24), 99–108 [in Ukrainian].
7. Vysheslavskyi, H. (2009). Video Art. *Contemporary Art*, 6, 53–70 [in Ukrainian].
8. Homperts, W. (2017). What Are You Looking At?: 150 Years of Modern Art in a Nutshell. *Kyiv* [in Ukrainian].
9. Yefimova, A. (2011). Public Art as a Phenomenon of Contemporary Art: Ukrainian Experience. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, (22), 100–112 [in Ukrainian].
10. Zakharova, O. A. (2014). Art Galleries and Centres in the Modern Art Market. *ScienceRise*, 3(1), 72–77 [in Ukrainian].
11. Kebuladze, V. (2013). Memory and Oblivion. *Philosophical Thought*, (6), 29–35 [in Ukrainian].
12. Kravchenko, A. (2023). Art Blockchain in Cultural and Artistic Practices of the 21st Century. *Topical Issues of the Humanities*, 62(2), 37–44 [in Ukrainian].
13. Landiak, O. M. (2015). Media Art in the Context of Modern Screen Art. *Paradigm of Knowledge: Humanitarian Issues*, 104–118 [in Ukrainian].
14. Lishchynska, O. (2013). Media Art in Ukrainian Visual Art: Philosophical and Aesthetic Ideas and Manifestations. *Hileia*, (78), 256–259 [in Ukrainian].
15. Marakhovska, K., & Uvarova, T. (2022). NFT-Art as a Modern Type of Audio-Visual Art. *Grail of Science*, (12-13), 736–739 [in Ukrainian].
16. Miro, I. M. (2018). Features of Street Art as a Phenomenon of Contemporary Art. *Culture and Modernity*, (2), 261–266 [in Ukrainian].
17. Nakonechna, O. (2011). Contemporary Art: Changing the Main Paradigm. *Intellect. Personality. Civilisation*, 69–77 [in Ukrainian].
18. Pavlichenko, N. V. (2015). Modern Ukrainian Art Market: Problems and Solutions. *Magisterium. Culturology*, (59), 57–61 [in Ukrainian].
19. Panfilova, O. H., & Kaleniuk, O. M. (2022). Promoting Contemporary Ukrainian Art in the Art Market. *Ukrainian Academy of Art*, (32), 111–116 [in Ukrainian].
20. Prokopovych, T. A. (2016). Expression of Works of Contemporary Art. *Zhyvopys. Art Theory*, 3, 40–45 [in Ukrainian].
21. Rusakov, S. (2019). Representation of the Art Market in Popular Culture. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development. Culturology*, (33), 90–96 [in Ukrainian].
22. Rusakov, S. (2019). The Phenomenon of Art Market as a Problem of Contemporary Cultural Studies. *Cultural Thought*, 16(2), 175–183 [in Ukrainian].
23. Stanislavska, K. I. (2017). Sound Installation in the Space of Street Art. *Art History Notes*, (32), 151–159 [in Ukrainian].
24. Chikarkova, M. (2022). Digital Art: Definitions and Origins. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development, Art History*, (42), 108–113 [in Ukrainian].
25. Bärtil, M. (2018). YouTube Channels, Uploads and Views: A Statistical Analysis of the Past 10 Years. *Convergence*, 24(1), 16–32 [in English].
26. Held, D., McGrew, A., Goldblatt, D., & Perraton, J. (1999). *Global Transformations*. Stanford, 1–31 [in English].
27. Hugill, A. (2012). *The Digital Musician*. Routledge [in English].
28. Kowalski, W. (2018). Muzea a ryzyka związane z globalizacją rynku sztuki. *Opuscula Musealia*. 25, 287–310. DOI: <https://doi.org/10.4467/20843852.OM.17.021.9618> [in Polish].
29. Moulin, R. (1987). *The French Art Market: A Sociological View*. New Brunswick [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2024

Отримано після доопрацювання 11.11.2024

Прийнято до друку 18.11.2024

УДК 738.1:666.5](520-82):738.1.023.2/.3.071.3-028](44)''16/17''
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322876

Цитування:

Марченко І. Я. Японська порцеляна какіємон і її французькі стилізації та копії першої половини XVIII ст.: стилістичні та техніко-технологічні особливості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 200–205.

Марченко Ірина Ярополківна,
кандидатка історичних наук,
доцентка кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-9365-8090>
marchenko.autent@gmail.com

Marchenko I. (2024). Japanese Kakiyomon Porcelain and its French Stylisations and Copies of the First Half of the Eighteenth Century. Stylistic, Technical and Technological Features. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 200–205 [in Ukrainian].

**ЯПОНСЬКА ПОРЦЕЛЯНА КАКІЄМОН І ЇЇ ФРАНЦУЗЬКІ СТИЛІЗАЦІЇ ТА КОПІЇ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.:
СТИЛІСТИЧНІ ТА ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Метою статті є дослідження стилістичних та техніко-технологічних особливостей виготовлення ранньої французької порцеляни (пер. пол. XVIII ст.) у стилістиці японізму, а саме стилізацій під японську порцеляну у стилі какіємон та її порівняння з оригінальними японськими виробами. **Методи дослідження.** У роботі застосовано такі методи, як аналітичний, порівняльний мистецтвознавчий, історико-генетичний що дозволило цілісно розглянути означену проблематику та отримати науково обґрунтовані результати дослідження. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше зроблено спробу розглянути таке явище як стильові запозичення та стилізації під японську кераміку какіємон у французькому мистецтві порцеляни доби рококо. **Висновки.** Дослідження дозволило визначити ключові характеристики оригінального стилю та колористики какіємон та європейських аналогів, які мали ряд відмінностей. Аналіз французьких порцелянових виробництв першої половини XVIII ст. виявив різні рівні інтерпретації стилю какіємон. В результаті дослідження вдалося структурувати європейські вироби за п'ятьма групами, відповідно до їх подібності з оригінальною японською порцеляною. Кількісний аналіз збережених предметів, де європейські вироби у стилі какіємон значно переважають японські оригінали, свідчить про масштабність цього культурного феномену та його визначальну роль у розвитку європейського декоративно-прикладного мистецтва XVIII ст.

Ключові слова: порцеляна, фарфор, Аріта, какіємон, Франція, Шантельї, Сен-Клу, Менесі, фарби, кольори, рококо, емалі, глазур, розпис.

Marchenko Iryna, PhD in History, Associate Professor of the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Japanese Kakiyomon Porcelain and its French Stylisations and Copies of the First Half of the Eighteenth Century: Stylistic, Technical and Technological Features

The purpose of the article is to study the stylistic, technical and technological features of early French porcelain (first half of the eighteenth century) in the style of Japaneseism, namely stylisations of Japanese porcelain in the Kakiyomon style and its comparison with original Japanese products. **Research methodology.** The work uses such methods as analytical, comparative art history, historical and genetic, which allowed us to consider the above-mentioned issues in a holistic manner and obtain scientifically sound research results. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that for the first time an attempt was made to consider such a phenomenon as stylistic borrowings and stylisations of Japanese kakiyomon ceramics in French porcelain art of the Rococo period. **Conclusions.** The research has allowed us to identify the key characteristics of the original style and colour of kakiyomon and European analogues, which had a number of differences. The analysis of French porcelain production in the first half of the eighteenth century revealed different levels of interpretation of the Kakiyomon style. As a result of the study, it was possible to structure European products into five groups, depending on their similarity to the original Japanese porcelain. The quantitative analysis of the surviving objects, where European kakiyomon wares significantly outnumber Japanese originals, demonstrates the scale of this cultural phenomenon and its decisive role in the development of European decorative and applied arts of the eighteenth century.

Keywords: porcelain, porcelaine, Arita, kakiyomon, France, Chantilly, Saint-Cloud, Menècy, paints, colours, Rococo, enamels, glazes, painting.

Актуальність теми дослідження. Рання французька порцеляна, яка народилась в добу рококо часто створювалась під впливом східної (китайської та японської) естетики та стилістики. Серед виробів перших французьких мануфактур можна чітко виокремити предмети які були створені або як копії або як стилізації під один зі стилів японської порцеляни XVII–XVIII ст. – стиль какіємон.

Аналіз досліджень і публікацій. Рання французька порцеляна є об'єктом науково інтересу дослідників різних країн. Основна частина техніко-технологічних досліджень з теми належить науковцям Франції. Досить вагома частина публікацій написана британськими та американськими мистецтвознавцями. На увагу заслуговують роботи А. Д'Альби [3]. Серед українських досліджень присвячених французькій порцеляні XVIII ст. слід виділити роботи Г. Решетнєвої [12] та Л. Кравченко [11]. Феномен японського какіємону вичерпно розкритий в дослідженнях Х. Нішіди [7], М. Лернер [5] та ін. Проте комплексні дослідження аналізу стилістичних особливостей оздоблення, еволюції форм виробів та техніко-технологічних особливостей виконання – відсутні. Попри те, що це питання є надзвичайно важливим при експертному оцінюванні та атрибуції виробів відповідного періоду.

Метою статті є дослідження особливостей форм, стилістичних, техніко-технологічних особливостей виготовлення ранньої французької порцеляни мануфактур Шантельї, Менесі та Сен-Клу у стилі японського какіємону.

Виклад основного матеріалу. Перша половина XVIII ст. в Європі ознаменувалась повсюдним захопленням мистецтвом Сходу (переважно Китаю). Це призвело до встановлення стійких торгівельних зв'язків європейських торгівців з китайськими ремісниками. Японія при цьому деякий час перебувала в затінку Китаю, оскільки виробництво порцеляни там відставало від китайського промислу. У першій половині XVII ст. японську порцеляну виробляли виключно для внутрішнього ринку. А у другій половині XVII ст. японські гончарі почали виробляти високоякісну порцеляну на експорт великих обсягах – окремі замовлення сягали сотень тисяч виробів. Переважно експортерами були голанці [5]. Причиною початку імпорту

порцеляни у Нідерланди з Японії була руйнація печей у Китаї під час громадянської війни та заворушень, що супроводжували занепад династії Мін [9].

У японській порцеляні цього періоду швидко сформувались регіональні стилі, один з них – стиль розписів какіємон (яп. 柿右衛門様式 какіємон йо:сікі), який зародився у гончарній майстерні династії Сакаїда на поч. XVII ст. [1].

Порцеляна в стилі Какіємон названа на честь родини гончарів Какіємон яка, була піонером у техніці надглазурної емалі в м. Аріта. Засновником династії був Сакаїда Какіємон (яп. 酒井田 柿右衛門), ім'ям якого і названо цей стиль. Найхарактерніші вироби какіємон – порцеляна з поліхромним надглазурним розписом (яп. 色絵 *іроє*), але відомі також ранні вироби видів «сόμεцуке» (із синім підглазурним розписом) та «хакудзі» (білий фарфор) [7]. Оригінальний посуд какіємон виготовлений переважно у період Токугава (1603–1867). Типовий посуд цього періоду це чаші та вази, які мають восьмикутну, шестикутну або квадратну форми, можливо тому, що ці форми в процесі випалу деформуються менше.

Техніка надглазурних емалей дозволила ввести в колірну палітру виробів яскраві кольори (залізно-червоний, світло-блакитний, блакитно-зелений і жовтий тощо). Саме тому Сакаїда Какіємон удосконалив запозичену у китайських гончарів техніку надглазурних емалей. Вироби «какіємон» виготовляли із різних видів глини залежно від призначення. Але головне що відрізняло ці вироби – це характерна стилістика розписів: не суцільний орнамент, дрібні елементи, домінування білого тла, обмежена й усталена палітра.

На кераміці какіємон часто наявна контурна лінія на обідку, нехарактерна для іншої японської порцеляни, а також рельєфні прикраси [6]. Блиск та глибина білизни тла досягалась завдяки техніці, відомій як «нігошіде», або молочно-білий, за якої тонкий шар напівпрозорої глазурі наноситься на порцеляну перед випалюванням методом занурення. Після висихання порцеляну обпалюють при високій температурі. Наступним кроком було нанесення глазурі нігошіде, яка наносилась пензлем на порцелянову поверхню. Глазур є напівпрозорою, що дозволяє просвічувати основний малюнок порцеляни. Після нанесення

глазурі порцеляна ще раз обпалювалась при нижчій температурі, ніж під час першого випалу. Завершальним етапом є декорування порцеляни малюнками в техніці надглазурних емалей.

Мотиви розписів какіємон мають збалансовані асиметричні форми, а біле тло виробу відіграє важливу роль у структуруванні фінальної композиції. Какіємон зазвичай прикрашали зображенням феніксів (фазанів) (рис. 1а), білок-летяг, перепілок (рис. 1в), що ключуть просо, мотивом під назвою «Троє друзів зими» (а саме сосною, японським

абрикосом і бамбуком) (рис. 1б), квітами гранату, сливи, хризантеми та ін. рис. 1а, 1в) і фігуративними композиціями. Японська порцеляна, що експортувалась в Європу, значно вплинула на ранні декоративні стилі кількох європейських фабрик, зокрема на Мейсен (Німеччина), Челсі, Боу та Вустер (Англія), і Сен-Клу, Менесі, Венсен та Шантільї (Франція). У 1720–1740 рр. європейські предмети в стилі Якіємон – це здебільшого чаші, тарілки, відкриті вази, часто шестикутні або восьмикутні, або ребристі з фестончастими кутами.



Рис. 1. Японська порцеляна какіємон (Японія) з колекції музею Метрополітен (Нью-Йорк, США): а) ваза; б) чаша; в) чаша з кришкою

Французька кераміка пер. пол. XVIII ст. відрізнялась створенням великої кількості виробів у японській стилістиці. Одним з перших підприємств яке розпочало виготовляти порцеляну у Франції була мануфактура Сен-Клу.

За складом виробу Сен-Клу не були класичною порцеляною. Вони склались з суміші польового шпату, соди, галунів, піску та крейди, яка після випалу була схожою, але все ж таки далекою від білизни, прозорості та дзвінкості справжньої порцеляни. У Сен-Клу розробили особливий різновид так званої м'якої «фритової», або «французької», порцеляни, по суті: вапняно-глиноземне молочне скло без вмісту каоліну. Такий заміник твердої порцеляни є злегка просвічуваною, мало пластичною масою рожевого або блакитно-

фіолетового кольору чи інших відтінків, що з'являються після випалу.

Для виробів Сен-Клу стилізованих під какіємон були характерні як традиційні французькі форми (що початково походили від європейських форм металевих посуду) так і форми запозичені зі східних зразків. Вироби з декором какіємон з'являються на мануфактурі у 1730 рр. Характерними видами декору були мотиви гілок бамбука, скелі, квітучої огорожі, хризантеми. Кольорова палітра виробів Сен-Клу суттєво різнилася від японських зразків. Якщо японський какіємон побудований на домінації морквяно-помаранчевого кольору (колір хурми), холодного зеленого (середньої інтенсивності), двох відтінків синього (кобальтового синього та блакитного синього), що за кольором близький до цирулеуму, іноді з додаванням блідо-жовтого (рис. 1), то для

виробів Сен-Клу 1730-х рр. характерний значно темніший червоно-коричневий, яскравіший та темніший жовтий, один відтінок синього, та теплий зелений середньої інтенсивності (Іл. 2а). На пізніших зразках майстри Сен-Клу досягли більшої відповідності кольорів – зелений став холоднішим, а японську «хурму» замінили на напівпрозорий помаранчевий колір (рис. 2б).

Мануфактура Сен-Клу була першим виробництвом де почали виробляти статуарну пластику. Більшість з цих виробів створені під впливом китайської та японської порцеляни. Це зображення переважно східних персонажів, що мали назву магоди, поліхромний розпис яких часто виконаний як стилізація під какіEMON (рис. 2б).



Іл. 2. Порцеляна мануфактури Сен-Клу (Франція) з колекції музею Метрополітен (Нью-Йорк, США): а) чаша з кришкою (1735–1740-ві); статуєтки Актор та акторка (1740-ві)

Виробництво, яке досягло найбільшої майстерності у виготовленні французького какіемону була мануфактура Шантельї, заснована у 1730 р. за підтримки колекціонера та поціновувача японської порцеляни принца Конде. Виробництво мануфактури конкурувало з китайським імпортом, Сен-Клу та Мейсенською порцеляною. В асортименті мануфактури раннього періоду були сервізи, вази, статуєтки, супниці, чашки, тарілки тощо, які здебільшого імітували східноазійські зразки. У 1725 р. хімік Сікер Сіру розробив м'яку порцелянову пасту без каоліну, на зразок пасти Сен-Клу. Ця паста виготовлялася з матеріалів, видобутих з ґрунтів регіону та меленого кісткового порошку. Кресляр Жан-Антуан Фресс, зібрав східні орнаменти какіемон у «Книзі східних зразків» (1735). Акварельні замальовки А. Фресса використовували для декорування виробів французької мануфактури [4]. Цього ж року король Людовик XV офіційно видав мануфактурі патент на виробництво порцеляни «à la façon de Japon» («в японському стилі»).

Форми виробів Шантельї могли бути виготовлені методом лиття, штампування або навіть точінням та тяжіли до східних зразків. Після початкового випалу, відомого як

«дегурді», виріб занурювали у ванну з глазур'ю, а потім обпалювали при дуже високих температурах для отримання білого покриття. Рельєфний декор наносили за допомогою пастиляції або штампування, особливо для ручок у формі ящірок або квітів.

Мотиви у стилі какіемон (квіти, птахи, лисиця, дерева, бамбук, дитячі ігри тощо) спочатку наносили у вигляді контурного підмальовка коричневим кольором на попередньо обпаленій глазурі за допомогою пера або тонкого пензлика, змоченого в суміші фарб розведених у цукровій воді (Іл. 3а). Секрети, пов'язані з утаємниченням рецептів фарб, а також зникнення архівів Шантельї не дають сьогодні можливості судити про те якими були фарби за складом. Однак можна виділити п'ять кольорів палітри: червона настуриця, блідо-жовтий, холодний-зелений і синій. Ці фарби розводили у суміші скипидару різного ступеня жирності, щоб не розчинити лінію підмальовка та отримати бажане моделювання та прозорість. Як і на Далекому Сході, біле тло структурує та організовує композицію, яка зазвичай є асиметричною. Потім виріб обпалювали при температурі 800°C.



Рис. 3. Порцеляна мануфактури Шантельї (Франція) з колекції музею Метрополітен (Нью-Йорк, США), 1735–1740-ві роки: а) ваза; б) ваза з маготом

Як і Сен-Клу, Шантельї створювали вироби у вигляді маготів. Це характерні іноді гротескні статуетки та вази з доповненням у вигляді сидячих персонажів (рис. 3б). Також зустрічаються бомбоньєрки та табакерки кришки яких прикрашають такі невеликі фігурки. Одяг таких персонажів завжди прикрашали квіткові розписи какіємон з особливим акцентом на мотиви квітів хризантеми.

Вироби Шантельї були більш наближені до японських оригіналів ніж вироби інших виробників Франції. Це була єдина французька мануфактура яка окрім стилізацій створювала і точні копії японських виробів.

Ще одним виробником що створював фігури східних персонажів була мануфактура Менесі. Ці вироби наслідували аналоги Шантельї, хоча пропорції були менш вдалимими,

дещо примітивними за рахунок великих голів персонажів. Одяг прикрашався надглазурним розписом à la Kakiemon. Фабрика також виробляла посуд різної стилістики, зокрема і какіємон.

В епоху рококо порцеляну часто додатково декорували золоченою в техніці ртутного золочення бронзою. Цей декор мав складну асиметричну форму з характерною для стилю пластикою у вигляді фантазійних рослинних елементів, іноді доповнювався порцеляновими квітами. Завдяки бронзовому обрамленню навіть прості лаконічні предмети набували химерних форм які мали попит у європейців (рис. 4). Порцелянові статуетки завдяки такому доповненню могли ставати свічниками. Таким чином доповнювали як вироби створені в Європі, так і експортовані з Китаю чи Японії.



Рис. 4. Лоти аукціону Christie's (2023–2024): а) чаша Шантельї (Франція); б) ваза Аріта (Японія)

Серед усіх предметів, що зберіглися до нашого часу, європейські переважають над японськими за кількістю, що свідчить про те що в Європі було вироблено значну кількість стилізацій какіємон.

Тож усі вироби у стилістиці какіємон першої половини XVIII ст. можна структурувати та поділити на умовні групи: 1) японська автентична порцеляна, створена в

провінції Аріта та експортована в Європу; 2) японські вироби доповнені європейськими майстрами в стилістиці рококо (доповнення в техніці армалу, рідше європейської порцеляни); 3) точні копії японських виробів. Рідкісні зразки у Франції вироблені мануфактурою Шантельї; 4) вироби-стилізації, наближені до форм, кольорів, малюнків японського какіємону; 5) статуарна дрібна пластика

(маготи) з мотивами розписів запозиченими з японського мистецтва.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше зроблено спробу розглянути таке явище як стильові запозичення та стилізації під японську кераміку стилю какіємон у м'якій порцеляні Франції доби рококо. Проведено аналіз виробів різних мануфактур в результаті якого вдалося систематизувати порцеляну за групами залежно від споріднених особливостей предметів.

Висновки. Аналіз французьких порцелянових виробництв першої половини XVIII ст. виявив різні рівні інтерпретації стилю какіємон. У результаті дослідження вдалося структурувати європейські вироби за п'ятьма групами, в залежності від їх подібності з оригінальною японською порцеляною. Кількісний аналіз збережених предметів, де європейські вироби у стилі какіємон значно переважають японські оригінали, свідчить про масштабність цього культурного феномену та його визначальну роль у розвитку європейського декоративно-прикладного мистецтва XVIII ст.

Важливим аспектом трансформації східної стилістики в епоху рококо було додавання золоченого бронзового декору що суттєво змінювало естетичне сприйняття виробів, створюючи унікальний синтез східної лаконічності та європейської пишності. Таким чином, стиль какіємон став не просто об'єктом наслідування, а каталізатором розвитку власних технологічних і художніх рішень у європейському порцеляновому виробництві, що призвело до формування унікального синтезу східних і західних традицій у декоративно-прикладному мистецтві епохи рококо.

Література

1. Campbell G. The Grove Encyclopedia of Decorative Arts. Oxford: Oxford University Press, 2006. 657 p.
2. Chapu Ph. La manufacture de Chantilly. Les porcelainiers du XVIIIe siècle français. Collection Connaissance des arts «Grands artisans d'autrefois». Paris: Hachette, 1964. P. 84–115.
3. D'Albis A. Traité de la porcelaine de Sèvres. Dijon: Faton, 2003. 392 p.
4. Focus la porcelain de Chantilly. Histoire de la porcelaine tendre de Chantilly au XVIIIe siècle. Chantilly: Musée Condé, 2015. 13 p.
5. Lerner M. Blue & White: Early Japanese Export Ware. New York: Metropolitan Museum of Art, 1978. 72 p.
6. Nagatake T. Classic Japanese Porcelain: Imari and Kakiemon. Tokyo: Kodansha International, 2003. 144 p.

7. Nishida H. Kakiemon ware. Grove Art Online. Oxford: Oxford University Press, 2008. DOI: 10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000045508.

8. Salvétat A. Leçons de céramique professées à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures. 2 vols. Paris: Mallet-Bachelier, 1857. 458 p.

9. Sargent W. R. Blue-and-white ceramic. Grove Art Online. Oxford: Oxford University Press, 2016.

10. Sargent, W.R. Treasures of Chinese Export Ceramics from the Peabody Essex Museum. Salem, Massachusetts: Peabody Essex Museum. 2012. 556 p.

11. Кравченко Л. Твори порцелянових мануфактур Парижу з колекції музею Ханенків. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Т. 1. № 75. С. 130–134.

12. Решетньова Г.О. Стилістичні особливості європейської порцеляни XVIII – початку XX століття з приватної колекції України дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Київ, 2020. 265 с.

References

1. Campbell, G. (2006). The Grove Encyclopedia of Decorative Arts. Oxford [in English].
2. Chapu, Ph. (1964). La manufacture de Chantilly. Les porcelainiers du XVIIIe siècle français. Collection Connaissance des arts “Grands artisans d'autrefois”. Paris, 84–115 [in French].
3. D'Albis A. (2003). Traité de la porcelaine de Sèvres. Dijon [in French].
4. Focus la porcelain de Chantilly. Histoire de la porcelaine tendre de Chantilly au XVIIIe siècle (2015). Chantilly [in French].
5. Lerner, M. (1978). Blue & White: Early Japanese Export Ware. New York [in English].
6. Nagatake, T. (2003). Classic Japanese Porcelain: Imari and Kakiemon. Tokyo [in English].
7. Nishida, H. (2008). Kakiemon ware. Grove Art Online. Oxford. DOI: 10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000045508 [in English].
8. Salvétat, A. (1857). Leçons de céramique professées à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures. 2 vols. Paris [in French].
9. Sargent, W. R. (2016). Blue-and-White Ceramic. Grove Art Online. Oxford [in English].
10. Sargent, W. R. (2012). Treasures of Chinese Export Ceramics from the Peabody Essex Museum. Salem, Massachusetts [in English].
11. Kravchenko, L. (2023). Works by Porcelain Manufactories in Paris from the Collection of the Khanenko Museum. *Topical Issues of the Humanities*, 75 (1), 130–134 [in Ukrainian].
12. Reshetniova, H. O. (2020). Stylistic Features of European Porcelain of the XVIII – Early XX Centuries from the Private Collection of Ukraine. Candidate's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 11.11.2024*

Цитування:

Оборська С. В. Documenta на межі XX–XXI століть: переосмислення ролі мистецтва в глобальному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 4. С. 206–211.

Oborska S. (2024). Documenta at the End of the 20th and 21st Centuries: Redeveloping the Role of Art in a Global Context. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 206–211 [in Ukrainian].

Оборська Світлана Валентинівна,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури та мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3148-6325>
lychia0801@gmail.com

DOCUMENTA НА МЕЖІ XX–XXI СТОЛІТЬ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ РОЛІ МИСТЕЦТВА В ГЛОБАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

Мета статті – розглянути особливості міжнародної мистецької виставки documenta на межі XX–XXI століть, які закріпили за нею статус суперечливого міжнародного мистецького проєкту незвичного формату, який вплинув на переосмислення ролі сучасного мистецтва у глобальному контексті. **Методологія дослідження** передбачала застосування описового, системно-структурного, аналітичного методів для виявлення змін в організації міжнародних виставкових проєктів documenta на межі XX–XXI століть. Культурно-історичний підхід дав змогу розглянути виставкові проєкти в широкому суспільно-політичному контексті. **Наукова новизна дослідження**. Вперше в українському мистецтвознавстві розглянуло роль і значення міжнародної виставки documenta в трансформації дискурсу про сучасне мистецтво. **Висновки**. На відміну від Венеційської бієнале, стоденна виставка сучасного мистецтва documenta, яка відбувається кожні п'ять років, від моменту свого заснування у 1955 р. зосереджувалася не на національних павільйонах, а на більш загальній презентації, яка намагалася відтворити ландшафт того, що відбувалося на загальносвітовому мистецькому рівні. І хоча її ініціатор скульптор А. Бодє спочатку задумав ефемерний простір, присвячений культурній спадщині Німеччини, зруйнованій нацистами, кожна наступна documenta мала глибокий вплив на світ мистецтва. Крім цього, documenta вважається чи не найбільш суперечливим заходом. Відповідну характеристику виставка здобула на межі століть завдяки впливу декількох обставин як організаційного, так і мистецько-презентаційного спрямування. Вперше подію такого масштабу в Європі очолила жінка К. Девід (documenta X) та не європейець, а американець нігерійського походження О. Енвезор (documenta XI). Крім того, обидва заходи звинувачували в тому, що вони не були художніми виставками у традиційному розумінні, а радше платформами для різних суспільно-політичних і академічних дискусій. Таке переосмислення самої концепції виставок трансформувало їх у майданчики для міждисциплінарних досліджень, що значно вплинуло на сучасне мистецтво, перетворивши його на засіб для критичного осмислення сучасних реалій і боротьби за соціальну справедливість. Так documenta стала справжнім міжнародним інтелектуальним форумом для художників, письменників і науковців, кинувши виклик традиційній мистецькій практиці, а також усій галузі мистецтва та культури.

Ключові слова: documenta, бієнале, кураторство, глобалізація, мистецькі виставки

Oborska Svitlana, Candidate of Arts, Professor, Professor of the Department of Event Management and Leisure Industry, Kyiv National University of the Culture and Arts

Documenta at the End of the 20th and 21st Centuries: Redeveloping the Role of Art in a Global Context

The purpose of the article is to consider the features of the international art exhibition documenta at the turn of the 20th and 21st centuries, which secured for it the status of a controversial international art project of an unusual format that influenced the rethinking of the role of contemporary art in the global context. **The research methodology** involved the use of descriptive, systemic-structural, and analytical methods to identify changes in the organisation of international exhibition projects documenta at the turn of the 20th and 21st centuries. The cultural-historical approach made it possible to consider exhibition projects in a broad socio-political context. **Scientific novelty**. For the first time in Ukrainian art history, the role and significance of the international exhibition documenta in the transformation of the discourse on contemporary art was examined. **Conclusions**. Unlike the Venice Biennale, the hundred-day exhibition of contemporary art documenta, which takes place every five years since its founding in 1955 focused not on national pavilions, but on a more general presentation that tried to recreate the landscape of what was happening on a global artistic level. Although its initiator, sculptor A. Bode, initially conceived of an ephemeral space dedicated to the cultural heritage of Germany, destroyed by the Nazis, each subsequent documenta had a profound impact on the art world. In addition, documenta is

considered to be the most controversial event. The exhibition acquired the corresponding characteristic at the turn of the century due to the influence of several circumstances of both organisational and artistic presentational direction. For the first time, an event of this scale in Europe was headed by a woman, K. David (documenta X), and not a European, but an American of Nigerian origin, O. Enwezor (documenta XI). In addition, both events were accused of being not art exhibitions in the traditional sense, but rather platforms for various socio-political and academic discussions. This reinterpretation of the very concept of exhibitions transformed them into platforms for interdisciplinary research, which significantly influenced contemporary art, turning it into a means for critical reflection on contemporary realities and the struggle for social justice. Thus, documenta became a truly international intellectual forum for artists, writers and thinkers, challenging traditional artistic practice, as well as the entire field of art and culture.

Keywords: documenta, biennial, curatorship, globalisation, art exhibitions.

Актуальність теми дослідження. Бієнале сучасного мистецтва – це місця престижу, інновацій та експериментів, де категорія мистецтва має перебувати у постійному русі, перебудовуватися та перевизначатися, відкриваючись світу та його протиріччям [10]. Уся історія бієнале підтверджує справедливність цього твердження.

Особливістю першої бієнале – Венеційської – були національні павільйони, які фактично стримували тенденцію до більш широкого та вільного розгортання нової версії мистецтва, яке за самою своєю концепцією тяжіло до космополітизму, який несумісний з будь-якою формою утвердження пріоритетів національної культури. Тож не дивно, що глобальна експансія нової мистецької парадигми вийшла за межі Венеції та знайшла простір для втілення у наступних за часом створення виставкових інституцій: у бієнале в Сан-Паулу (1951) та виставці documenta в Касселі (1955).

Захід documenta – це виставка сучасного мистецтва, яка проводиться у німецькому місті Кассель. Її не можна назвати бієнале у точному значенні цього слова («дворічник»), позаяк вона проводиться кожні п'ять років протягом ста днів, проте вона була створена, з одного боку, на протигагу «національній» Венеційській бієнале, а з іншого – перейняла основні інтенції її діяльності, ставши одним із наймасштабніших проєктів презентації сучасного мистецтва.

Досвід організації масштабного культурно-мистецького виставкового проєкту, а також особливості, які зробили documenta відомою в усьому світі, зокрема на межі ХХІ століття, – актуальна тема мистецтвознавчих досліджень у нашій країні, культура і мистецтво якої потребують виважених і організованих заходів щодо свого представлення на міжнародній сцені.

Аналіз досліджень і публікацій. П. Компациріс у книзі «Політика сучасної мистецької бієнале: погляд критики, теорії та мистецтва» [10] розглядає напружений період для бієнале, коли їхню політику ставили під сумнів і часто бойкотували в контексті жорсткої економії, кризи тощо. На прикладі 3-ї

Афінської та 7-ї Берлінської бієнале автор демонструє, як оформлюється внутрішня напруга між мистецтвом та політикою, коли масштабні виставки намагаються безпосередньо діяти як активістські місця. Спираючись на етнографічні дослідження та сучасну теорію культури, дослідник стверджує, що бієнале засуджує естетику як буржуазну категорію та водночас відтворює і поширює виняткову комунікабельність у соціальних просторах [10].

К. Девід та Ж.-Ф. Шевріє вперше в історії documenta у виданні «documenta X – книга» [6] намагаються вийти за межі огляду та інтерпретації виставлених творів мистецтва, щоб задокументувати та проаналізувати культурний розвиток західного світу в 1945–1997 рр. у багатій добірці картин, фотографій, нарисів, цитат, дискусій, філософських есе тощо. Хрестоматія-довідник об'єднує різноманітні форми вираження у вражаючий колаж [6].

«Радикальне мистецтво в documenta X» [11] – публікація М. Мійоші, в якій він аналізує особливості documenta X на предмет її радикального спрямування в переосмисленні традиційної виставкової практики, що зумовило вал критики на адресу її куратора [11].

Стаття С. Дал Нільсен та А. Рінг Петерсена «Модель Енвезора та Копенгагенський центр мистецтва міграційної політики» [5] складається з трьох частин. Перша знайомить із САМР і датським контекстом міграції, автори обговорюють ключові елементи взірцевої трансформації кураторства О. Енвезора у створенні платформ для політичного втручання на його виставці documenta 11. Друга – прагне відповісти на три запитання: якою була кураторська стратегія, яку розробили Енвезор та його команда? Як їхній деколонізаційний підхід допоміг створити інклюзивні, дискурсивні та кураторські простори, які заперечували бінарне сприйняття Заходу як центру та не-Заходу як периферії та пропонували бачення мистецтва як багатозначного? Третя – повертається до САМР, щоб дослідити конкретний переклад

спадщини О. Енвезора в невеликий локальний мистецький простір [5].

Виставкові проекти українські дослідники досліджують з різних точок зору. Т. Міронова у статті «Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність. Проблеми існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах» [1] аналізує нові форми експозиційних практик – від традиційних музейних до комп'ютерних, які не залежать від традиційного розуміння виставкового простору [1].

Однак окремим міжнародним виставковим мистецьким проектам, зокрема documenta, не приділено належної уваги в українській гуманітаристиці.

Мета статті – розглянути особливості міжнародної мистецької виставки documenta на межі XX – XXI століть, які закріпили за нею статус суперечливого міжнародного мистецького проекту незвичного формату, який вплинув на переосмислення ролі сучасного мистецтва у глобальному контексті.

Виклад основного матеріалу. documenta і бієнале у Сан-Паулу з самого початку підтримували ексклюзивну прихильність до сучасного мистецтва, яке тяжіло до програмного розриву із політичним та культурним контекстами, а також із специфічними інтересами, які у Венеції підтримували національні павільйони. Ці дві виставкові інституції, як зазначає К. Хіменес, взяли на себе місію апостольства мирян того виду мистецтва, яке, здавалося, найкраще відповідало тому, що тоді називали «вільним світом», через проголошений антагонізм із зневаженим радянським «тоталітаризмом» та мистецтвом, яке його репрезентувало, – соцреалізмом [9].

Виставка documenta була заснована за ініціативою скульптора, професора університету А. Боде як мистецька частина федерального садового фестивалю для того, щоб представити німецькій публіці твори сучасного мистецтва, які були недоступними за часів націонал-соціалістичного режиму, який сучасне мистецтво називав «дегенеративним» [9]. Прикметно, що історія отримала переосмислення в наш час. На 14-й documenta у 2017 р. аргентинська художниця М. Мінухін разом з помічниками побудувала в Касселі на тому місці, де в 1933 р. нацисти спалили близько двох тисяч книг, інсталяцію у вигляді грецького Парфенону. Вона була створена із 100 тисяч примірників книг, які забороняли свого часу в різних країнах. Такий Парфенон символізував опір політичним репресіям [2].

Від моменту свого заснування documenta прагнула набути статусу скоріше глобальної,

ніж національної виставки. Ідея А. Боде полягала в тому, щоб створити виставку, головною метою якої було б задокументувати весь світ сучасного мистецтва. Саме звідси і походить її назва латинською мовою – documenta.

Перший виставковий проект не зовсім впорався із заявленою місією, оскільки був зосереджений на творах митців з європейських країн і Сполучених Штатів. Невелика кількість митців репрезентувала Мексику. Заснування Kassel documenta не призвело до створення музею сучасного мистецтва, що асоціюється з регулярними масштабними міжнародними виставковими заходами.

Штаб-квартирою першого заходу у 1955 р. був музей Фрідріціанум. На той час це була обгоріла будівля, яка зазнала суттєвих руйнувань від англо-американських повітряних бомбардувань під час Другої світової війни. Тому можна сказати, що виставка таки відіграла свою роль у музейній справі.

Сценарій першої виставки був адаптований до нью-йоркського канону сучасного мистецтва та включав дуже впливову фотовиставку The Family of the Man, куратором якої був голова Департаменту фотографії Museum of Modern Art (MoMA) Б. Ньюхілл [4].

Надалі documenta переживала низку суттєвих моментів, які допомогли їй стати знаковою подією у сучасному мистецтві.

Падіння Берлінської стіни символізувало перехід від біполярного до однополярного світу. Серед характерних особливостей цього етапу – фінансіалізація капіталістичної економіки, стимульована дерегуляцією фінансової діяльності, зростаюче переміщення промислового виробництва з метрополій до Третього світу та революція, викликана впровадженням інтернету [9]. Утім, «ліві» сили продовжують розглядати бієнале як привілейований простір для внесення різних тем у глобальний порядок денний через мистецтво. Бієнале розглядалися як місце мирного співжиття між елітарним і популярним, де такі, як Дж. Кунс, стикаються з такими, як Г. Дебор, де А. Девіс і Ф. Фанон ділять ту саму землю з неоліберальними культурними політиками та творчими підприємцями [10].

Куратори починають включати критичні дискурси та зосереджуватися більше на соціальних, ніж на історичних аспектах, що відкриває дорогу так званому новим бієнале – інтелектуальним. Спираючись на спадщину подій, які об'єднують мистецтво, критичну теорію та контркультуру, бієнале, зокрема documenta X, поєднують модальності протесту з неоліберальною політикою творчості. Вони

також починають включати громадську діяльність, пов'язану з розвитком знань: семінари, лабораторії, конференції, зустрічі. Такі бієнале фактично були канонізовані в 1997 р. documenta X [10].

Її організатором виступила кураторка із Франції К. Девід. Вона була куратором сучасного мистецтва в Центрі Помпиду, а потім в Jeu de Roue, а також викладала сучасне мистецтво в Школі Лувру. К. Девід видала кілька книг і організувала різноманітні виставки. Вона була відома серед кураторів та інтелектуалів [11].

Виставка documenta X стала першою, якою керувала жінка. Саме це стало підставою її різкої критики та закріпило статус найбільш суперечливої виставки.

Призначення молодой жінки, громадянки Франції, яка погано розмовляла німецькою, вже було викликом. Крім того, К. Девід була політизованою, чесною і відданою мистецтву інтелектуалкою. Її звинувачували в надмірній інтелектуалізації та теоретизуванні бієнале. Утім К. Девід намагалася створити контекст для різних митців, щоб відійти від бачення, обмеженого традицією Заходу, і надати спеціальні інструменти для кращого розуміння творів. documenta X була задумана К. Девід як культурна маніфестація, яка включає програму «100 днів – 100 гостей». Недарма ця бієнале отримала назву «Ретроспектива». Вона фактично попрощалася з ХХ століттям, передчуваючи потребу в новій презентації західного мистецтва в позиції проти «іншого» [9].

К. Девід та її команда створили documenta «dX» з літерою «d» в нижньому регістрі на логотипі відповідно до її переконань щодо мистецтва та політики до такої міри, якої не очікували інші куратори та історики мистецтва [11]. Визнаючи важливість своєї позиції наприкінці століття та драматичні естетичні, технологічні та політичні виклики, з якими зіткнеться культура в майбутньому, К. Девід ретельно структурувала програму для documenta X навколо двох тем: критичне осмислення розвитку культури з 1945 р. та міждисциплінарний діалог про потребу в нових категоріях критичного і політичного дискурсу. Питання про місце культури у світі, на думку К. Девід, є центром перетину цих двох організуючих тем [6].

Основне значення documenta X для культурно-мистецького простору полягало в тому, що вона стала платформою для критичного переосмислення сучасного мистецтва і його взаємодії із соціально-політичними процесами. К. Девід висунула концепцію «Політика естетики», спрямувавши

увагу на зв'язок між мистецтвом, політикою та соціальною реальністю, акцентуючи на тому, що мистецтво реагує на глобальні зміни та конфлікти та може відігравати активну роль у трансформації суспільства. Вона наголосила на тому, що мистецтво здатне не лише відображати, а й змінювати соціальну реальність. Це було новаторським підходом, який розширив межі традиційної кураторської практики та довів, що мистецтво може бути не лише естетичним об'єктом, а й інструментом для осмислення проблем. Крім того, у програмі виставки були представлені не лише візуальні мистецтва, а й література, теорія, соціологія та філософія. Така міждисциплінарність сприяла інтеграції мистецтва у широкий контекст гуманітарного дискурсу.

Виставка стала стартовим майданчиком для багатьох митців, чії роботи відображали теми глобалізації, постколоніалізму, фемінізму та екології. Це сприяло підвищенню уваги до мистецтва з регіонів, які до цього часу залишалися поза основним мистецьким дискурсом. Проєкт піддав критиці традиційні підходи до виставкової діяльності та ринку мистецтва, стимулюючи дебати про альтернативні моделі.

Наступна, перша у ХХ столітті Documenta 2002 р. теж була особливою – її директором вперше став не європеєць, а американець нігерійського походження О. Енвезор. На той час він вже мав досвід – керував Йоганнесбурзькою бієнале 1997 р. «Торгові шляхи: історія та географія». Це бієнале не лише було проведене в Південній Африці, а й було ініційовано з Півдня, що піддало сумніву дискурс, який стосувався спрощення колоніального минулого та постколоніального майбутнього. Щоб продемонструвати складність і різноманіття колоніальних і постколоніальних процесів у різних частинах земної кулі, О. Енвезор запропонував розглядати Південну Африку як своєрідну вісь торгівлі між Сходом і Заходом, об'єднавши у такий спосіб різні наслідки та процеси колонізації між Америкою, Африкою та Азією. Він запросив художників 63 національностей і взяв за основу такі напрями: переміщення, міграція, вигнання, дім та ідентичність. Критикуючи інституційну природу бієнале, documenta була розміщена в кількох установах і навіть у громадських місцях. Вона вийшла за рамки свого історичного середовища та вторглася в місто [9].

Як і на бієнале в Йоганнесбурзі, для організації documenta О. Енвезор запросив міжнародну команду співкураторів з представників різних національностей (К. Басуальдо, Уте Мета Бауер, С. Гез,

С. Махараджа, М. Неш, О. Зая), кожен з яких відтоді побудував кар'єру як куратор. Зустрічаючись як команда кожні шість тижнів протягом років, що передували виставці, куратори відвідували всі платформи, працюючи над інсталяцією разом.

Так О. Енвезор згенерував структуру, яка закликала до колективізації та репрезентації кураторських процесів і прагнула позбутися ідеї «авторського бієнале», на якій дискурс став домінуючим засобом повторення способу діяльності, традиційно пов'язаного з колоніальною політикою [9]. «Як виставковий проєкт documenta 11 починається з чистої екстериторіальності: по-перше, переміщуючи свій історичний контекст у Кассель; по-друге, виходячи за межі простору галереї до дискурсивного; і по-третє, шляхом розширення локусу дисциплінарних моделей, які утворюють і визначають інтелектуальний і культурний вплив проєкту» [7, 42], – зазначав О. Енвезор у презентації виставки.

Він і його команда вирішили вийти за межі художньої виставки. На відміну від попередніх виставок, documenta 11 складалася з п'яти платформ, розташованих у різних куточках світу. Всі вони фокусувалися на різних напрямках: Відень – дискусії про постколоніалізм, Берлін – фокус на урбанізмі, Лагос – дослідження трансформації міського простору в Африці, Сент-Люсія – дебати про креолізацію та гібридність культур, Кассель – основна виставка, що об'єднала всі ідеї та теми.

Жоден із цих публічних форумів не був художньою виставкою. І навпаки, виставки творів мистецтва на майданчиках за адресою Кассель, п'ята платформа, не були академічними семінарами. П'ять платформ разом узяті були демонстрацією дискурсивності, мислення про світ, обговорення його та своїх дій. «Яке відношення це мало до мистецтва?» [12], констатує Т. Сміт.

Фактично documenta 11 стала першою виставкою, яка акцентувала увагу на постколоніалізмі та деколонізації культури. О. Енвезор поставив під сумнів євроцентричний підхід до історії мистецтва, висвітивши роботи митців з Африки, Азії, Латинської Америки та інших регіонів, які раніше ігнорувалися в глобальному контексті. Цей формат створив умови для глибокого обговорення соціально-політичних і культурних викликів у різних частинах світу, надаючи голос маргіналізованим спільнотам.

Отже, О. Енвезор ставить завдання створити антиутопічну виставку, яка може представляти транснаціональні та постколоніальні інтереси в Касселі. Ця бієнале хоча й була суперечливою, але її добре сприйняли на півночі, ймовірно

тому, що подія була підсолоджена великою представленістю художників з Європи та Сполучених Штатів [8].

Відтак documenta 11 встановила новий стандарт у глобальному мистецькому дискурсі: залучила митців із різних куточків світу, що сприяло визнанню мистецьких традицій і практик, які раніше залишалися поза увагою; академічні обговорення та увага до політичних, економічних та екологічних питань закріпила статус сучасного мистецтва як важливого соціального інструмента, здатного до активної участі у зміні світопорядку; порушила низку політичних тем, включаючи права людини, глобалізацію, війну, расизм, економічну нерівність та екологічні кризи.

Documenta 11 продемонструвала широкий спектр нових форм мистецтва: відеоінсталяції, документальні проєкти, перформанси, живопис, фотографія, скульптура тощо. Це стало свідченням того, що мистецтво більше не обмежується традиційними медіа. Загалом Documenta 11 стала символом глобалізації мистецтва і відображенням нової, більш інклюзивної, демократичної культурної парадигми. Також деякі дослідники вважають, що Documenta О. Енвезора стала чинником глобалізації постаті куратора та формування феномена бієналізму [3].

Наукова новизна статті дослідження полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві розглянуло роль і значення міжнародної виставки documenta в трансформації дискурсу про сучасне мистецтво.

Висновки. На відміну від Венеційської бієнале, стоденна виставка сучасного мистецтва documenta, яка відбувається кожні п'ять років, від моменту свого заснування у 1955 р. зосереджувалася не на національних павільйонах, а на більш загальній презентації, яка намагалася відтворити ландшафт того, що відбувалося на загальносвітовому мистецькому рівні. І хоча її ініціатор скульптор А. Боде спочатку задумав ефемерний простір, присвячений культурній спадщині Німеччини, зруйнованій нацистами, кожна наступна documenta мала глибокий вплив на світ мистецтва. Крім цього, documenta вважається чи не найбільш суперечливим заходом. Відповідну характеристику виставка здобула на межі століть завдяки впливу декількох обставин як організаційного, так і мистецько-презентаційного спрямування. Вперше подію такого масштабу в Європі очолила жінка К. Девід (documenta X) та не європеєць, а американець нігерійського походження О. Енвезор (documenta XI). Крім того, обидва заходи звинувачували в тому, що вони не були

художніми виставками у традиційному розумінні, а радше платформами для різних суспільно-політичних і академічних дискусій. Таке переосмислення самої концепції виставок трансформувало їх у майданчики для міждисциплінарних досліджень, що значно вплинуло на сучасне мистецтво, перетворивши його на засіб для критичного осмислення сучасних реалій і боротьби за соціальну справедливість. Так documenta стала справжнім міжнародним інтелектуальним форумом для художників, письменників і науковців, кинувши виклик традиційній мистецькій практиці, а також усій галузі мистецтва та культури.

Серед перспективних подальших досліджень у цьому напрямі можна виокремити ідеї та значення відомих мистецьких бієнале, зокрема в Сан-Паулу.

Література

1. Міронова Т. Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність. Проблеми існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. № 37. С. 86–92.
2. Храм заборонених книг. URL: <https://findbook.in.ua/articles/khram-zaboronienikh-knigh> (дата звернення: 05.09.2024).
3. Aguirre P. La Bienal de Berlín y la globalización. URL: <https://a-desk.org/magazine/la-bienal-de-berlin-y-la/> (дата звернення: 05.09.2024).
4. Buerge R. DOCUMENTA 2007 KATALOG. Taschen America Llc, 2007. 415 p.
5. Dahl Nielsen S., Ring Petersen A. Enwezor's Model and Copenhagen's Center for Art on Migration Politics. *Journal of Contemporary African Art*. 2021. N. 48. P. 70–95.
6. David C., Chevrier J.-F. documenta X - the book. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, 1997. 832 s.
7. Enwezor O. The Black Box, Documenta11: Platform5. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002. URL: https://monoskop.org/images/4/42/Enwezor_Okwui_2002_The_Black_Box.pdf (дата звернення: 05.09.2024).
8. Giachello Aguerre, C. La bienal como encuentro. URL: <https://arts-pratiques-curatorials.recursos.uoc.edu/bienales-del-sur/es/la-bienal-como-encuentro> (дата звернення: 05.09.2024).
9. Jiménez C. La bienalización: del espectador ilustrado al internauta. URL: <https://esferapublica.org/la-bienalizacion-del-espectador-ilustrado-al-internauta/> (дата звернення: 05.09.2024).
10. Kompatsiaris P. The Politics of Contemporary Art Biennials. Spectacles of Critique, Theory and Art. Routledge, 2017. 206 p.

11. Miyoshi M. Radical Art at "documenta" X. *New Left Review*. 1998. Vol. 0 (228). P. 151–172.
12. Smith T. Exhibiting the Postcolonial Constellation. URL: https://www.documenta-platform6.de/wp-content/uploads/smith_exhibiting-the-postcolonial-constellation.pdf (дата звернення: 05.09.2024).

References

1. Mironova, T. (2021). Artistic Exhibition Practices: Tradition and Modernity. Problems of the Existence of Contemporary Art in Exhibition Spaces. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 37, 86–92 [in Ukrainian].
2. Temple of forbidden books. (n.d.). Retrieved from: <https://findbook.in.ua/articles/khram-zaboronienikh-knigh> [in Ukrainian].
3. Aguirre, P. (2014). La Bienal de Berlín y la globalization. Retrieved from: <https://a-desk.org/magazine/la-bienal-de-berlin-y-la/> [in Spanish].
4. Buerge, R. (2007) Documenta 2007 Katalog. Taschen America Llc [in German].
5. Dahl Nielsen, S., & Ring Petersen, A. (2021). Enwezor's Model and Copenhagen's Center for Art on Migration Politics. *Journal of Contemporary African Art*, 48, 70–95 [in English].
6. David, C., & Chevrier, J.-F. (1997). Documenta X – the book. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH [in German].
7. Enwezor, O. (2002). The Black Box, Documenta 11: Platform5. Ostfildern: Hatje Cantz. Retrieved from: https://monoskop.org/images/4/42/Enwezor_Okwui_2002_The_Black_Box.pdf [in English].
8. Giachello Aguerre, C. (2021). La bienal como encuentro. Retrieved from: <https://arts-pratiques-curatorials.recursos.uoc.edu/bienales-del-sur/es/la-bienal-como-encuentro> [in Spanish].
9. Jiménez, C. (2015). La bienalización: del espectador ilustrado al internauta. Retrieved from: <https://esferapublica.org/la-bienalizacion-del-espectador-ilustrado-al-internauta/> [in Spanish].
10. Kompatsiaris, P. (2017). The Politics of Contemporary Art Biennials. Spectacles of Critique, Theory and Art. Routledge [in English].
11. Miyoshi, M. (1998). Radical Art at "Documenta" X. *New Left Review*, 0 (228), 151–172 [in English].
12. Smith, T. (n.d.). Exhibiting the Postcolonial Constellation. Retrieved from: https://www.documenta-platform6.de/wp-content/uploads/smith_exhibiting-the-postcolonial-constellation.pdf [in English].

*Стаття надійшла до редакції 01.10.2024
Отримано після доопрацювання 05.11.2024
Прийнято до друку 12.11.2024*

УДК 14:7.036.75

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322879

Цитування:

Слівінська А. Ф., Сапелкіна З. П. Віденський модерн в оптиці філософії емпіріокритицизму Е. Маха (частина II). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 212–216.

Slivinska A., Sapyelkina Z. (2024). Viennese Modern in the Optics of E. Mach's Philosophy of Empirio-Criticism (Part II). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 212–216 [in Ukrainian].

Слівінська Аліна Францівна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3317-1370>
aslivinska@dakkim.edu.ua

Сапелкіна Злата Петрівна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри психології
та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5051-2042>
zsapelkina@dakkim.edu.ua

ВІДЕНСЬКИЙ МОДЕРН В ОПТИЦІ ФІЛОСОФІЇ ЕМПІРІОКРИТИЦИЗМУ Е. МАХА (ЧАСТИНА II)

Мета роботи – проаналізувати творчість митців віденського модерну в контексті одного з головних протиріч епохи кінця XIX – початку XX століть між реальним та ілюзорним світом, дихотомією раціонального та емоційного, чуттєвого і надчуттєвого, свідомого і несвідомого, природою і культурою, життям і смертю та ін. Виявити вплив філософії емпіріокритицизму Ернста Маха на розробку теорії нового мистецтва Германа Бара, фундатора й ідейного натхненника «Молодого Відня» і ранню творчість австрійського письменника, виразника ідей декадентства Гуго-Лауренца-Гофмана фон Гофманстала. **Методологія статті.** Дослідження дискурсу віденського модерну здійснювалося шляхом застосування низки загальних методів: історичного, порівняльного, аналітичного, структурного, герменевтичного, символіко-алегоричного та ін. **Наукова новизна.** У статті вперше у вітчизняній гуманітаристиці розглянуто феномен віденського модерну в оптиці філософії емпіріокритицизму Ернста Маха. **Висновки.** Філософія емпіріокритицизму Ернста Маха, репрезентована в тезі «світ є моє відчуття», була однією з ідейно-теоретичних засад віденського модерну, передусім об'єднання «Молодий Відень», вплинула на розробку теорії нового мистецтва Германа Бара, заклала підґрунтя осмислення та осягнення, відображення і репрезентації в ранній поетичній творчості Гуго-фон Гофманстала протиріччя між ілюзією і реальністю засобами художньої творчості та відкрила шляхи його вирішення, проникнення в глибини власного «Я» задля подолання кризи особистості і виявлення взаємозв'язку людини та світу, перебування на межі раціонального і позасвідомого, земного і потойбічного, життя і смерті та його проявлення у творчості.

Ключові слова: віденський модерн, Е. Мах, ілюзія і реальність, естетизм, об'єднання «Молодий Відень», Гофмансталь.

Slivinska Alina, PhD in Philosophy, Assistant Professor, Institute of Design and Advertising, National Academy of Culture and Arts Management; Sapyelkina Zlata, PhD in Philosophy, Assistant Professor, Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Culture and Arts Management

Viennese Modern in the Optics of E. Mach's Philosophy of Empirio-Criticism (Part II)

The purpose of the article is to analyse the Viennese Modernism artists' work in the context of one of the main contradictions of the late 19th and early 20th centuries between the real and illusory worlds, the dichotomy of the rational and emotional, the sensual and the supersensible, the conscious and the unconscious, nature and culture, life and death. To reveal the influence of the Ernst Mach's empirio-criticism philosophy on the development of the theory of new art by Hermann Bahr, the founder and ideological inspirer of "Young Vienna", and the early work of the Austrian poet and writer, the exponent of the ideas of decadence, Hugo von Hofmannsthal. **Research methodology.** Research of the discourse of Viennese modernism through the application of a number of general methods - historical, comparative, analytical, structural, hermeneutic and symbolic-allegorical, etc. **Scientific novelty.** The article is the first in the Ukrainian humanities to examine the phenomenon of Viennese modernism from the perspective of the Ernst Mach's empirio-criticism philosophy. **Conclusions.** The Ernst Mach's empirio-criticism philosophy, represented by the claim "the world is my sensation", was one of the ideological and theoretical foundations of Viennese modernism, first of all for the "Young Vienna" society. It had an impact on the Hermann Bahr's theory of new art development, as well provided the foundation for understanding and comprehension, reflection and representation of the contradiction between illusion and reality by means of artistic creativity in the early poetic work of Hugo von Hofmannsthal and opened the ways for its resolution through the penetration into the depths of one's own "I" in order to overcome the personality crisis and reveal the

relationship between man and the world, being on the border of the rational and the unconscious, earthly and otherworldly, life and death and its manifestation in creativity.

Keywords: Viennese modernism, E. Mach, illusion and reality, aestheticism, Young Vienna society, Hofmannsthal.

Актуальність теми дослідження. У першій частині статті головна увага зосереджувалася на проблемі ідентичності, яка актуалізувалася у віденському модерні, оскільки він, як стверджує сучасний французький історик і культуролог, фахівець у галузі інтелектуальної історії Жак Ле Рідер «містив у собі мотив кризи» [5] у різних її модусах одним з яких і була криза ідентичності. Осмислення цієї останньої як вираження нестабільності суб'єкта у плінному і мінливому світі на тлі пророцтв про загибель європейської цивілізації, вичерпаності її цінностей стає квінтесенцією філософії, психології і мистецтва віденського модерну. Е. Мах був одним з тих мислителів, який поставив проблему ідентичності у центр своєї філософської концепції. Варто підкреслити, що ця проблема залишається важливою і у дискурсі сучасної європейської та вітчизняної гуманітаристики з огляду на ряд причин, аналіз яких виходить поза межі статті. Так само залишається актуальною дослідження творчості митців віденського модерну як пошуку рішення одного з головних протиріч епохи модерну - між реальним та ілюзорним світом, уособленням якого стають дихотомії раціонального та емоційного, чуттєвого і надчуттєвого, свідомого і несвідомого через подолання буття на межі між ілюзорністю та реальністю, прориваючись до істинної реальності та виражаючи її у своїй творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. Гуманітарний дискурс віденського модерну включає з'ясування специфіки соціокультурних умов його формування, характерні ознаки, розуміння природи творчості як способу осягнення таємниці буття, акцентуація інтуїтивних інтенцій останньої з тяжінням до ірраціонального, особливості реалізації ідеї синтезу мистецтв, аналіз творчої діяльності окремих його представників представлені в роботах як зарубіжних вчених (К.Е. Шорске, Г. Вунберг, У.М. Джонстон, М. Чакі, А. Янік і С. Тулмин, Й. М. Фішер, Ж. Ле Рідер, Е. Тіммс, Е. Баркер, В. Краус, Ю. Наупц, Р. Штефан, Е. Бріке, І. Дворах, Н. Лезер, М. Реймс, В. Гофман, Р. Шмутцлер, Г. Флідл, Д. Лоренц та ін.), так і вітчизняних науковців (М. Ігнатенко, Т. Пічугіна, Б. Сюта, В. Терлецький, В. Чебан та ін.).

Виклад основного матеріалу. У другій частині статті розглядається творчість митців віденського модерну у контексті одного з головних протиріч епохи кінця XIX- початку XX ст. – між реальним та ілюзорним світом,

уособленням якого стають дихотомії раціо та емоціо, чуттєве і надчуттєве, свідоме і несвідоме, природа і культура, життя і смерть та ін. І у зв'язку з цим їх завдання полягало у подоланні існування/буття на межі між ілюзією та реальністю і тим самим здійснити прорив до істинної реальності, яка прихована під різними науковими і релігійними, етичними і естетичними нашаруваннями, виявити глибинний взаємозв'язок людини і світу та виразити все це у своїй творчості. Одним із шляхів подолання, який активно розробляється у віденському модерні, - це втеча у світ мрій, ілюзій, фантазій і снів: «Життя рятується втечею, що витісняється настроєм, божевіллям, мрією, і забувається» [1, 234].

Концепція Маха полягає у визнанні того, що матеріальна субстанція така ж ілюзорна, як і духовна, а світ характеризується єдністю, оскільки представляє собою динамічний потік однорідних психофізичних елементів-відчуттів, а ідеї та речі, в тому числі, образ автономного суб'єкта суть лише мінливі комплекси цих елементів, тимчасові пучки властивостей, які виникають і знову розпадаються всупереч спробам нашої свідомості увічнити їх за допомогою мови, у тому числі і художньої.

Митці віденського модерну знаходять у філософії Маха підґрунтя для необхідності звернення до міфологічних, казкових, фантастичних, фантазійних, навіяних сновидіннями, ірраціональних у своїй сутності світів, що є продуктом їх індивідуального досвіду. Зміст же цього останнього - «справа наших органів чуття», а сам він розуміється «не як відображення об'єктивного світу, а як внутрішній зміст свідомості, незалежний від зовнішніх впливів» [9, 108, 368].

І тому віденський модерн підпорядкований культу індивідуальності, вираженню особистого, суб'єктивного, а відтак звертається до світу власних емоцій, відчуттів, переживань, тобто до комплексу відчуттів власного «Я», базового постулату філософії емпіріокритицизму. Але, будучи неспроможними знаходити смисл життя поза межами індивідуального досвіду і, рефлексуючи над власним життям у пошуках «Я», представники модерну здійснюють спробу втечі з останнього у світ ілюзій.

Вирішуючи питання щодо джерела пізнання, Мах дійшов висновку, що «в основі будь-якого пізнання лежить інтуїція, яка може стосуватися як чуттєво-відчутного, так і

наочно-представленого і потенційно-наглядного тобто абстрактного» [7, 307-308].

Більше того, розглядаючи наукове пізнання як психічну діяльність, філософ вважає, що головна робота при пошуку нових знань «припадає на частку абстракції та фантазії», а не логіки. І тому зацікавленість віденських митців емпіріокритицизмом, що сприймався як втілення новітнього ідеалу «наукової філософії», пов'язана також і з сприйняттям Е. Махом провідної ролі інтуїції у творчому процесі. Інтуїцію філософ також означає і як «голос» душі», що сприяє формуванню неосяжних смислів [6].

Мистецтво існує як один із способів не лише чуттєвого вираження духовного досвіду людини, а й інтуїтивного осягнення всього сущого. У мистецтві інтуїція і споріднена з нею фантазійність людського мислення, будучи непередбачуваними, здатні на інтуїтивному (ірраціональному) рівні призвести до осягнення основ людського буття, до пізнання законів існування людини та людської спільноти у просторі Всесвіту.

Завдяки інтуїції, пише дослідник творчості Е. Маха, угорський філософ Нірі Криштоф, що у творчому процесі зникають всі перепони, фізіологічне і психологічне зливаються, елемент і відчуття уявляються єдиним цілим, «Я» розчиняється, і все породжується лише вічним потоком, який видається таким, що чи то зупиняється, чи то невинно несеться, все – лише рух звуків, кольорів, тепла, відчуття тиску, простору й часу, що в нас, з іншого боку, все в нас, представляє рух почуттів, настроїв, бажань. Нарешті стало очевидністю все те, що ми давно вже туманно передчували [8].

І тому концепція віденського модерну ґрунтувалася на суб'єктивному уявленні про світ і можливістю його не стільки пізнання як осягнення митцями шляхом інтуїтивного прозріння, що супроводжувалося проривами творчої енергії, фантастичною пульсацією інноваційних ідей. Це призводить до того, що міметична, аристотелівська теорія художньої творчості, характерна для естетичних програм реалізму і натуралізму з їх принципами об'єктивності і зображення художніми засобами найдрібніших фізіологічних подробиць, змінюється кардинально протилежною художньо-естетичною концепцією в основі якої суто особистісне, глибоко суб'єктивне творче начало – інтуїція митця.

В антиміметичній концепції художньої творчості зростає роль і значення естетизму, який у тій чи іншій формі існував у різні епохи, але заявив про себе у модерні, і не тільки віденському, у вигляді теорії «чистого

мистецтво» («мистецтва для мистецтва»), єдиною функцією якого визнається естетична – надання естетичної насолоди. Естетизм, абсолютизуючи самоцінність мистецтва, сповідуючи домінування краси над моральними, релігійними, соціальними та ін. цінностями, проголошуючи аполітичність, набуває значення своєрідної релігії мистецтва віденського модерну, де провідну роль відіграє естетична установка творця.

Естетизм як одна із базових цінностей віденського модерну культивується і за межами власне мистецтва завдяки процесу естетизації під яким розуміється надання тим чи іншим предметам і явищам, що не мають прямих естетичних функцій, естетичних характеристик. І тому естетизм, поширюючись на інші сфери людського буття – соціальну, міжособистісну, політичну, економічну, релігійну і повсякденність, перетворюється на важливу складову культурного життя. Варто зауважити, що незадоволеність реальністю і власну аполітичність віденці компенсували в естетичній сфері, де естетизм і артистизм як специфічний тип життєвої позиції, моделі поведінки, що втілює прагнення людини до самореалізації у вимірах мистецтва поставали як художнє виправдання життя в часи «веселого апокаліпсису» (Г. Брок). А мистецтво віденського модерну у всій різноманітності його жанрів і видів забезпечувало всім бажаним таку можливість. Естетизація суспільного життя була також і спробою «втечі від реальності» у світ ідеальний, ілюзорний, але який видавався за справжній, за більш значущий, ніж реальний.

У роботах Е. Маха і, перш за все, в «Аналізі відчуттів і ставленні фізичного до психічного» члени об'єднання «Молодий Відень» (Jung-Wien) (1890–1897), фактично першого осередку віденського модерну, знаходили підтвердження власного кризового світовідчуття і можливість та здатність «явити» світу, що постає як сукупність мінливих відчуттів, у власних творчих доробках «Я» як комплекс відчуттів, переживань, настроїв, спогадів. І тому основні положення філософії Е. Маха стимулювали розробку теорії нового мистецтва і його художньо-естетичних принципів, яку започатковує Г. Бар, письменник і критик, фундатор та ідейний натхненник «Молодого Відня».

У циклі есе, статей, об'єднаних у збірник «Критика модерну» (Zur Kritik der Moderne), знайшли відображення погляди на мистецтво, постулати нової естетики й постановка завдань, які постають перед митцями. У статтях Die Moderne (1890), «Подолання натуралізму» (1891) на тлі критики натуралізму, який вичерпав свої можливості у створенні копій

дійсності і не відповідає вимогам буремної епохи, він обґрунтовує принципову відмінність розуміння поняття модерн у «молодовіденців» порівняно з їх попередниками. Якщо у натуралізмі воно використовувалося в аспекті означення звернення мистецтва до проблем сучасного життя, то згідно з Г. Баром, бути сучасним означає, виявити здатність розв'язати конфлікт між новим змістом та старою формою мистецтва на користь нової форми, адекватної світогляду епохи, відмовившись при цьому від принципу мімезису.

Г. Бар також стверджував, що найважливішим предметом сучасного мистецтва має стати простір душевного життя, який необхідно шукати «по той бік розуму» у сфері почуттів. Цей простір, «єдиний, ще не роз'їдений неправдою старої культури», і тому містить «найреальніше реального», бо в ньому знімається протилежність зовнішнього і внутрішнього, а надчуттєве відкриває себе в «тайнствах чуттєвого» [2, 85; 2, 99].

В об'єднанні «Молодого Відня» розпочинає свій творчий шлях Гуго фон Гофмансталь, видатний поет ХХ століття, драматург, блискучий публіцист, автор чисельних оперних лібрето і кількох балетів, літературно-критичних статей, есеїв, нарисів, театральних рецензій, в подальшому – один із організаторів музичного фестивалю у Зальцбурзі.

Під впливом філософії Е. Маха, лекції якого він слухав у студентські роки і був знайомий з роботами мислителя з огляду на його популярність в інтелектуальних колах Відня і серед «молодовіденців», Гофмансталь відчуває світ реальності у його миттєвості,плинності, найменших нюансах відчуттів. Однак, це відчуття світу реального зовсім не заперечує і навіть не ставить під сумнів й більш глибоке відчуття таємниці світу, деякої трансцендентності, що важко раціонально осягнути, але на інтуїтивному рівні можна здійснити своєрідний «прорив до трансцендентного». І тому у своїй ліричній творчості і драматургії Гофмансталь артикулює містеріальне, казкове, феєричне, фантазійне, що складають важливі елементи його поезики, яка багато в чому орієнтована на принципи примату мистецтва перед життям. А його інтуїтивне поетично-метафізичне мислення характеризують асоціативність, образність, символізм, метафоричність, поєднані з містичними одкровеннями.

У ранній ліричній поезії Гофманстала, створеній між 1894 і 1897 рр., і яка, вражаючи багатогранністю, вважається вершиною його поетичної творчості, тематизуються глибинні питання буття і людського життя, незбагненність нескінченної плинності часу,

нерозв'язна таємниця світу і загадка буття, що уособлює невблаганна смерть «з очима страху» [3]. осягнення якої недоступне раціональному пізнанню, а можливо лише у сновидінні, коханні, слові, смислове навантаження якого не втратило свого значення від повсякденного використання. Осмислення цієї найстрашнішої таємниці буття і подолання страху перед тлінністю власного життя поет здійснює у драматичних поемах «Смерть Тиціана» (1892), «Дурень і смерть» (1893), віршах «Терцини (Про тлінність) I-III» (1894), «Балада зовнішнього життя» (1895), «Вмирати іншим...» (1895), «Пісня життя» (1896) [3].

У драматичній поемі «Смерть Тиціана» йдеться не про фізичну смерть Тиціана, незрівняного генія Високого Відродження, а вона символізує смерть традиційного уявлення про мистецтво та необхідність створити нове мистецтво, здатне проникнути у таємниці світу. І художник стверджує, що на нього, нарешті, зійшло осяяння, і він осягнув справжню сутність мистецтва і покликання митця. Назвавши свої колишні твори вбогими та тьманими, Тиціан порівнює їх зі своєю майбутньою картиною, над якою працює не покладаючи рук і практично на останньому подиху. Передсмертні страждання та агонія стають для Тиціана справжнім джерелом натхнення і творчої наснаги, а передчуття наближення смерті дає нові сили і надихає художника на створення свого останнього геніального, незрівняного з попередніми, шедевра [4]. І саме завдяки творчості митець долає страх перед тлінністю життя: «Смерть, – пише Гофмансталь у Терцинах II, – пізнаємо легко і без горя» [3].

Згідно з Махом єдина мить, коли людина не усвідомлює своє Я – це мить «сну, глибокого споглядання або мислення», коли ми відчуваємо себе найбільш щасливими [7, 173]. «Найдивніших напрямів, – пише австрійський філософ, – набувають уявлення під час сну. Але у цьому випадку відшукати нитку асоціацій найважче, частково тому, що сліди, які залишається останньою в такому випадку, занадто неповні, а частково і внаслідок частих перешкод слабкими відчуттями сплячого. Пережиті уві сні ситуації, побачені у ньому фігури й почуті мелодії дуже часто стають цінною основою художньої творчості ...» [7, 168].

Сон, сновидіння, мрії наяву, нездійсненні бажання, відчуття, ідеї, фантазії, які з'являються під час сну, стають основою поетичної творчості молодого Гуго Гофманстала. Так, сон навіює і вітер: «Іде борвій весни / В стежках в наготі, / Дивні є речі-сни / В його витті» [3].

У «Терцині III» Гофмансталь виділяє три елементи світобудови: «Три – це одно: людина, річ, сон» [3]. що є і складовими його світосприйняття «всезагального життя» – суб'єкт, об'єкт та взаємозв'язок між ними. І мета поета-сновидця, яким є сам Гофмансталь, досягти цієї всеїдності, де «три суть одне: річ, людина, мрія».

Сновидіння разом з мрією скріплюють єдність «Я» та світу, у них поєднується непокєднуване в реальності, а незначне для свідомості, скороминуще або зовсім не помічене наяву, виразно виявляється, набуває глибоких смислів, обростає значущими деталями, важливими для процесу їх творчої переробки.

У ліриці поета в опції філософії емпіріокритицизму відбувається інверсія ілюзії та реальності: ілюзія, сон – правдиві, а реальність – неправдива, несправжня. І тому Гофмансталь звертається до сну: «Я кажу сну – перебудь, стань правдою, і кажу дійсності – будь сном, зникни».

Наукова новизна. У статті вперше у вітчизняній гуманістиці розглянуто феномен віденського модерну в оптиці філософії емпіріокритицизму Е. Маха.

Висновки. Філософія емпіріокритицизму Е. Маха, репрезентована у тезі «світ є моє відчуття», була однією із ідейно-теоретичних засад віденського модерну, заклала підґрунтя осмислення і осягнення, відображення і репрезентації представниками останнього протиріччя між ілюзією і реальністю засобами художньої творчості та відкрила шляхи його вирішення, проникнення у глибини власного «Я» задля подолання кризи особистості.

Парадоксальна складність і унікальність віденського модерну полягала в тому, що він вирізнявся плюралізмом світоглядних засад та естетичних принципів і поєднував традиції та інновації, антиміетизм і опозиційність стосовно натуралізму і реалізму, естетизм, естетизацію і стилізацію, виточений артистизм, еротизм і сексуальність, дуалізм ілюзії і реальності, інстинктів життя та смерті, означені згодом З. Фрейдом як Ерос і Танатос, кризовість і катастрофізм, втрату ідентичності власного «Я» і її пошуки, динамічність, тяжіння до минулого та спокусу майбутнім, ідею синтезу мистецтв і орієнтацію на рівність всіх його видів, духовно-інтелектуальний зміст мистецтва з його утилітарно-побутовим призначенням. І попри всю свою унікальність і парадоксальність віденський модерн був складовою модерного європейського континууму.

Література

1. Bahr H. *Decadance Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart, 1990. 725 s.
2. Bahr H. *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*. Audgew., eingel. u. erl. v. G. Wunberg. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1968. 244 s.
3. Гофмансталь Гуго. Лірика. Львів: «Листки мистецтва». З друкарні Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові, 1931. 32 с. URL: <http://surl.li/ezrjoc> (дата звернення: 27.09.2024).
4. Гофмансталь Гуго. Смерть Тиціана. Драматична поема. Пер. Остап Луцький. Львів. 1918. Видання «Всесвітньої бібліотеки». № 13. 24с. URL: <http://surl.li/dtbahw> (дата звернення: 27.09.2024).
5. Le Rider J. *Modernity and the Crises of Identity: Culture and Society in Fin-de-Siecle*. 1989. 717 p.
6. Mach E. *The Analysis of Sensations, and the Relation of the Physical to the Psychical (Classic Reprint)* Paperback. 2012. 398 p.
7. Mach E. *Knowledge and Error*. 1976. 432 p.
8. Nyiri Kristof. *A monarchia szellemi eleterol filozofiatortneti tanulmanyok*. Budapest. 1980. 247 ol.
9. Філософський енциклопедичний словник. Київ . Абрис. 2002. 742 с.

References

1. Bahr, H. (1990). *Decadance*. Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart [in German].
2. Bahr, H. (1968). *Zur Überwindung des Naturalismus*. Theoretische Schriften 1887-1904. Audgew., eingel. u. erl. v. G. Wunberg. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz [in German].
3. Hofmanstal, Hugo. (1931). *Lyrics*. Lviv. URL: <http://surl.li/ezrjoc> [in Ukrainian].
4. Hofmanstal, Hugo. (1918). *Death of Titian*. A dramatic poem. Trans. Ostap Lutskyi. Lviv. URL: <http://surl.li/dtbahw> [in Ukrainian].
5. Le Rider, J. (1989). *Modernity and the Crises of Identity: Culture and Society in Fin-de-Siecle* [in English].
6. Mach, E. (2012). *The Analysis of Sensations, and the Relation of the Physical to the Psychical* [in English].
7. Mach, E. (1976). *Knowledge and Error* [in English].
8. Nyiri Kristof. (1980). *A monarchia szellemi eleterol filozofiatortneti tanulmanyok*. Budapest [in Hungarian].
9. *Philosophical encyclopaedic dictionary*. (2002). Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 07.11.2024
Прийнято до друку 15.11.2024

УДК 655.262:75.056

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322881

Цитування:

Сліпич А. Л., Ковач О. А., Лисенко-Ткачук І. В. Культурно-мистецькі аспекти застосування української витинанки в сучасному дизайн-проектуванні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 217–225.

Slipich A., Kovach O., Lysenko-Tkachuk I. (2024). Cultural and Artistic Aspects of the Application of Ukrainian Vytynanka in Modern Design. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 217–225 [in Ukrainian].

Сліпич Анатолій Леонідович,
доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0009-0002-6230-1768>
aslipich@dakkkim.edu.ua

Ковач Олександр Адальбертович,
доцент кафедри візуального мистецтва
та дизайну
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений художник України
<https://orcid.org/0009-0008-2797-1057>
okovach@dakkkim.edu.ua

Лисенко-Ткачук Ірина Василівна,
доцент кафедри візуального мистецтва
та дизайну
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0002-0327-9081>
lysenkotiv@gmail.com

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ ЗАСТОСУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИТИНАНКИ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙН-ПРОЄКТУВАННІ

Мета дослідження – виявити культурні чинники та мистецькі прояви застосування давнього мистецтва української витинанки в сучасному дизайні. **Методологія дослідження** передбачала застосування методів аналізу та узагальнення літературних джерел з метою вивчення культурних передумов появи та еволюції прийомів виконання витинанки як національного виду декоративно-прикладного мистецтва. Порівняльний аналіз дав змогу зіставити традиційну та сучасну витинанку, виявити її прояви в різних напрямках дизайну. Завдяки методу спостереження виявлено дизайнерські рішення зі стилізацією витинанки в сучасний візуальний простір. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній представлено витинанку як елемент української ідентичності, який впливає на формування сучасної візуальної культури як результату різних видів дизайн-діяльності. **Висновки.** Витинанка – вид українського декоративно-прикладного мистецтва, що має глибоке коріння, багаті традиції та слугує для естетизації візуального простору, наповнення його змістом, символами, сенсами. Технічні прийоми та функціональне призначення витинанок змінювалися, відповідно до соціально-економічного розвитку суспільства, а також індивідуального бачення витинанкарів про композицію, естетику та знакову сутність цього виду творчості. Витинанка здатна стати окрасою будь-якого об'єкта і транслювати автентичність українського мистецтва. Спочатку витинанками прикрашали приватні оселі, згодом – громадські приміщення. Нині витинанка вийшла на новий рівень: в умовах цифрового суспільства та посиленого інтересу українців до своєї історії і культури вона стала брендом, який у різних видах дизайн-проектування та творчих інтерпретаціях репрезентує світові нашу національну ідентичність. Дизайн як вид проектної діяльності покликаний задовольняти утилітарні й естетичні потреби людей, і витинанки мають значний у цьому потенціал, про що свідчить сучасна практика дизайн-діяльності. Витинанки додають вишуканості та художньої глибини архітектурі, інтер'єрам, графічному дизайну, текстилю, віртуальному середовищу. Отже, витинанка – це не лише народне мистецтво, а й потужний дизайнерський інструмент, що, транслюючи традиції, пропонує нові їх прочитання, додаючи функціональному середовищу автентичності й естетики.

Ключові слова: витинанка, народне декоративне мистецтво, візуальний простір, культурний код народу, графічний дизайн, дизайн середовища та інтер'єру, світловий дизайн, дизайн одягу, цифровий дизайн.

Slipich Anatoliy, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor at the Graphic Design Department, National Academy of Culture and Arts Management; Kovach Oleksandr, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Visual Art and Design, National Academy of Culture and Arts Managers; Lysenko-Tkachuk Iryna, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Visual Arts and Design, National Academy of Culture and Arts Management

Cultural and Artistic Aspects of the Application of Ukrainian Vytynanka in Modern Design

The purpose of the study is to identify cultural factors and artistic manifestations of the application of the ancient art of Ukrainian vytynanka in modern design. **The research methodology** involved the use of methods of analysis and generalization of literary sources in order to study the cultural prerequisites for the emergence and evolution of techniques for performing vytynanka as a national type of decorative and applied art. Comparative analysis made it possible to compare traditional and modern vytynanka, to identify its manifestations in different directions of design. Thanks to the observation method, design solutions with the stylization of vytynanka in modern visual space were identified. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that it presents vytynanka as an element of Ukrainian identity, which influences the formation of modern visual culture as a result of various types of design activities. **Conclusions.** Vytynanki is a type of Ukrainian decorative and applied art that has deep roots, rich traditions and serves to aestheticize visual space, filling it with content, symbols, and meanings. The technical techniques and functional purpose of vytynanki changed in accordance with the socio-economic development of society, as well as the individual vision of vytynanki makers about the composition, aesthetics, and symbolic essence of this type of creativity. Vytynanki can become an ornament to any object and convey the authenticity of Ukrainian art. Initially, vytynanki decorated private homes, later – public spaces. Now vytynanki has reached a new level: in the conditions of a digital society and the increased interest of Ukrainians in their history and culture, it has become a brand that represents our national identity to the world in various types of design and creative interpretations. Vytynanki add sophistication and artistic depth to architecture, interiors, graphic design, textiles, and virtual environments. Thus, vytynanki is not only a folk art, but also a powerful design tool that, by transmitting traditions, offers new interpretations of them, adding authenticity and aesthetics to the functional environment.

Keywords: vytynanki, folk decorative art, visual space, cultural code of the people, graphic design, environmental and interior design, lighting design, clothing design, digital design.

Актуальність теми дослідження. Витинанка як давній вид народного прикладного мистецтва із часу своєї появи слугувала основній меті – естетично покращити середовище існування людини, наповнити його символами, сенсами. Це відповідає потребі людини перебувати у впорядкованому, гармонійному середовищі. Маючи сакральне, історичне та культурне значення, образи витинанок демонстрували зв'язок із минулим, традиціями, вірою. Змінювалися культурно-політичні умови, набирав обертів науково-технічний прогрес – і витинанка знаходила своє місце в нових соціально-економічних умовах, удосконалюючи технології виготовлення, збагачуючись образами, розширюючи сферу застосування. Слугуючи маркером соціальних норм і моральних цінностей, цей вид творчості давав можливість проявити свою індивідуальність, світогляд і водночас належність до певної культури. Українське суспільство вкотре переживає один із кризових періодів, що спонукає його звертатися до національних архетипів, народної пам'яті, закодованої в тих видах творчості, які дійшли до нас, одним із яких є витинанка. Застосування в сучасному дизайні її образів і прийомів виготовлення, які демонструють зв'язок з

традиціями, національними коренями, і є предметом нашого вивчення.

Аналіз досліджень і публікацій. Науковці досліджували питання історії появи, розвитку та поширення витинанки як виду декоративно-прикладного мистецтва, її місця в народній українській традиції. Зокрема, про це докладно писали Т. Рева та А. Святненко, які ґрунтовно проаналізували історіографію української витинанки, також описали види паперових прикрас, техніку їх виготовлення, чинники, що сприяли розвитку цього виду народного мистецтва. Науковці довели, що «витинанка має глибокі історичні й символічні корені, пов'язані з українською національною ідентичністю» [17, 71]. На особливій соціально-культурній ролі витинанки в сучасній візуальній культурі наголосили Л. Гарбузенко та Я. Умріхіна. На їхню думку, витинанка як один з духовних феноменів культури дає змогу як зберігати національні традиції, так і збагачувати їх новим змістовим наповненням та конструктивними властивостями [6, 335]. Прикладний аспект застосування витинанки у формуванні візуального образу середовища вивчали О. Гальчинська, А. Павленко, К. Улік та Є. Денисова, які дійшли висновку, що етномистецтво живить графічний дизайн образами та прийомами, завдяки яким

поліграфічна продукція, прикрашена народними орнаментами, набуває індивідуальних рис. Автори вказали, що сучасні підходи у виконанні витинанки передбачають широкий спектр пластичних рішень, ускладнення композиції, збільшення художньої виразності робіт [5, 71]. Графічний дизайн як популяризатор національної культурної спадщини, зокрема техніки витинанки, розглядали О. Світлична, І. Удріс та О. Залевська. Вони наголосили, що сучасні технології, якими послуговується графічний дизайн, дають змогу швидко виробляти й активно розповсюджувати витинанки в усіх видах дизайнерської діяльності – від вітальних листівок до елементів інтер'єрів чи екстер'єрів [19]. Н. Романенко й А. Шинкаренко, аналізуючи витинанку в контексті її ролі в трансляції культурного коду народу, теж наголошують на потенціалі витинанки як засобу художньої виразності в графічному дизайні як практичному напрямі, так і теоретичному, зокрема в освітніх програмах української вищої школи [18, 22]. Отже, витинанка як спосіб естетизації та символізації візуального простору має значний потенціал для застосування в сучасному дизайн-проектванні.

Мета дослідження – виявити культурні чинники та мистецькі прояви застосування давнього мистецтва української витинанки в сучасному дизайні.

Виклад основного матеріалу. Витинанки – це орнаментальні та фігурні прикраси житла, ажурно витяті ножицями, вирізані ножом з білого або кольорового паперу. Термін «витинанка» (від слова витинати, тобто вирізати) вперше в літературі з'явився в 1913 році. До цього часу побутували інші назви – «стриганці», «зірочки», «квіти», «хрестики», «козаки», залежно від регіону. Витинанкою вважають не все вирізане з паперу: якщо її орнамент не пов'язаний з народною традицією, не містить символіку, а жанрові сцени представлені в реалістичній манері, то такий витвір називають художньою вирізкою [13, 133]. Витинанка є видом давнього українського мистецтва, історія формування якої тісно пов'язана з економічним і науковим розвитком людства. Своїм корінням вона сягає скіфської старовинної культури. Прототипом перших витинанок були візерунки на шкірах тварин, які, як шаблони, «накладали на іншу шкіру і гарячим камінням з вогнища випалювали прорізні шматочки» [1]. Зробленими зі шкіри прорізними попонами скіфські воїни прикрашали своїх коней. Багато народів, щоб

увиразнити свій одяг, предмети побуту, використовували техніку ажурного оздоблення матеріалів. Це могли бути, крім шкіри тварин і риб, березова кора, сукно, хутро тощо.

Винахід паперу в Китаї і масове його розповсюдження дали поштовх до поширення техніки вирізання фігур з паперу в Україні. Перші паперові прикраси зафіксовані в XVI ст. Вони здебільшого являли собою одноколірні зображення надприродних істот, героїв народних легенд, міфічних персонажів, рослин, тварин та ін. й давали змогу швидко та бюджетно змінювати домашній простір. У кожному регіоні витинанки мали свої особливості в техніці виконання, розумінні форми, силуету, багатстві орнаменту.

Ажурні паперові прикраси мали декоративне спрямування і спиралися на широкий діапазон технічних прийомів виготовлення та традиційні мотиви орнаменту. Прототипом українських витинанок вважають невеличкого розміру білий папір з ажурно витягнутими краями, що в середині XVI ст. слугував підкладкою та оздобою для канцелярських печаток [2].

Із середини XIX ст. українські оселі з появою на селі паперу, доступного для селян матеріалу, почали оздоблювати народними паперовими прикрасами, щоб прикрасити стіни, вікна, полиці та печі. Підвищилися естетичні вимоги до сільського інтер'єру: хати мазали, білили, прикрашали мальованим і паперовим декором. Використовували здебільшого тонкий папір, який легко було складати та вирізувати з нього різні деталі. Виготовляли витинанки навесні перед святами, коли селяни за звичаєм білили й оздоблювали житло. Клеїли паперові прикраси до стіни знежиреним молоком. Через таку технологію вони з часом втрачали свої естетичні якості, і їх замінювали на нові. Такі ажурні прикраси слугували оздобою оселі здебільшого один рік; рідше – кілька років, якщо господиня не вміла витинати.

На кінець XIX – початок XX ст. припадає перша хвиля поширення популярності мистецтва витинанки. Художня майстерність їх виготовлення значно зросла порівняно з більш давніми зразками та набула локальних регіональних рис. Перші десятиліття XX ст. Ю. Стульнікова називає «періодом становлення витинанкарства, набуття ним і закріплення самоназви», оскільки саме в цей час «у літературі починають з'являтися згадки про народні паперові оздоби селянської хати, переважно в контексті опису традиційного настінного розпису інтер'єру» [21, 294]. Так,

про вирізування з паперу квіток та наліплювання їх на стіни, стелю, сволюки та біля вікон згадувала 1928 року художниця Л. Левитська у своїй праці «Селянський стінний розпис на Поділлі», що стала підсумком її польових досліджень [12, 28].

Українські митці цікавилися своїм національним корінням. Професійні майстри: Григорій Нарбут, Любов Попова, Михайло Жук та ін., захопившись етнографією, народними промислами, зверталися до техніки витинанки. У 1920–1930-х роках витинанки стали окрасою не лише сільських хат, але й клубів, читалень. Їх застосовували для оформлення стіннівок і плакатів. З 1960-х років витинанки стали демонструвати на виставках, застосовувати в поліграфії [9]. Розвивалася техніка виготовлення витинанок, розширювався спектр тем, образів. Витинанку почали сприймати не лише як витвір народного мистецтва, а вже й «мистця-професіонала, звідки й нове функціональне визначення – "професійна витинанка"» [21, 295]. Прикладом може бути творчість Дмитра Мимрика, який з 1980-х років поряд з ажурними стрічковими фіранками став створювати тематичні роботи, сформувавши власну манеру вирізування.

На межі XX–XXI ст. витинанка, як й інші види декоративного мистецтва, стала джерелом художньо-формальних пошуків. Здобуття Україною незалежності, а згодом кризові періоди в житті українців спонукали їх цікавитися своїм корінням, автентичною культурою, що спричинило наступні хвилі посилення інтересу до народних видів творчості, зокрема й витинанки, переосмислення джерел народної творчості та розвиток їх у нових суспільно-політичних умовах. У цей період професійні майстри розширили тематичний діапазон витинанок. Часом їх композиційні прийоми були спрямовані в бік станковізму та ілюстративності, а «вирізані з паперу портрети, фігури, жанрові замальовки, батальні сцени, пейзажі, архітектурні мотиви значною мірою були притаманні техніці класичного силуету» [8, 215]. Кращі взірці давніх витинанок дивують багатогранністю художнього рішення, засвідчують тонке відчуття матеріалу, досконале володіння технічно-образними засобами виразності та композицією.

Специфіка виготовлення витинанок відбиває естетико-культурні потреби митців у самовираженні засобами народного художнього промислу, у прагненні певним чином прикрасити свій простір. Витинанка як мистецтво синтетичне «поєднала в собі такі

види творчості, як настінне малювання, різьблення, аплікацію (у тому числі й клаптикову техніку), малювання по дереву» [8, 349]. М. Станкевич виділив три види витинанок – одинарні, складні та комбіновані [20, 28]. Одинарними називають витинанки з одного аркуша паперу, одного кольору, з узагальненим орнаментом, декоративними формами, здебільшого з рапортною будовою на основі симетрії та ритму. Одинарні витинанки, як правило, ажурні. Складні витинанки – це великомасштабні твори, орнаменти й зображення яких утворені з окремих елементів, гармонійно поєднаних між собою та складених в єдине ціле. Складені витинанки мають спільні риси з народним розписом. Так, петриківські витинанки своїми художніми особливостями близькі до традиційних місцевих розписів. Тому на відповідному етапі розвитку відомі нам техніки витинання органічно поєднувалися з розписом, формуючи єдину орнаментальну систему.

Аналіз творів витинання, їх локальних художньо-образних особливостей дає всі підстави стверджувати, що орнаментальний декор переважав над сюжетно-тематичними зображеннями. Організація його елементів та мотивів ґрунтувалася на засадах орнаментальної композиції, визначальними були ритм і симетрія – важливі фактори візуальної краси. Дзеркальна симетрія давала змогу гармонійно врівноважувати орнаментальні мотиви, створювати виразний силует зображення. Ритм, що виражав повторення елементів або мотивів орнаменту, тісно узгоджувався із симетрією. Цей взаємозв'язок творив кілька симетрично-ритмічних рапортних структур. Найпростіша з них – одноосьова дзеркально-симетрична структура, на основі якої формували традиційне «дерево життя». Одинарні витинанки цієї структури витинали ножицями або вирізували ножом з аркуша паперу, складеного удвоє. Якщо прямокутний аркуш паперу для витинання складали паралельно одній зі сторін, то у квадратній витинанці вісь симетрії могла проходити й по діагоналі, утворюючи в складці рівносторонній трикутник. Це суттєво змінювало форму витинанки і характер орнаменту. Рапортну структуру витинанок із центральною двохосьовою симетрією народні майстри називали «четверик». Аркуш паперу складали навхрест вчетверо і витинали задуманий мотив, контролюючи зв'язки, які повинні тримати витинанку в єдину цілу композицію. Орнамент витинанок з чотирма променевими осями

«восьмерик» має чотири площини дзеркальної симетрії та осьову симетрію четвертого порядку. Така рапортна структура була найпоширеніша завдяки великій популярності витинанок – «хрестиків», «зірничок», «квіток». Велике значення для характеру орнаменту мав спосіб формування країв витинанок. Вони могли бути суцільними («зубчики») – відігравали роль конструктивних зв'язків, тоді як орнамент витинали по осях симетрії.

Велика група творів, що мала основну ознаку – протяжність у довжину, ґрунтувалася на багатоосьовій композиції стрічкового рапорту. Стрічка паперу, складена в кілька разів по вертикальних осях симетрії, давала при витинанні ритмічний ряд фігур, пов'язаний дзеркальною симетрією.

Переважну більшість творів витинання створювали на основі стійких композиційних структур і питання рапорту вирішували залежно від кількості осей симетрії та способу їх розташування. Сталі композиційні структури одно-, двох-, чотирьох-, восьмиосьової симетрії вносили в орнамент витинанок чітку організацію, ритм і гармонійність. Мотиви, які трапляються у витинанках, різні: це геометричні елементи, фігури, які не мають аналогів з іншими орнаментами поза витинанням; це світ рослинних форм, зображення тварин, птахів, людей; а також мотиви предметного світу, від архітектурних споруд до звичайних побутових речей.

Низка сучасних митців зверталася до техніки витинанки, чим збагатила візуальне середовище її образами, а саме: Василь Беженар, Тетяна Ваценко, Наталя Гуляєва, Клавдія Гуржій-Крохмаленко, Наталія Діденко, Юлія Дунаєва, Тетяна Кашуба, Дмитро Король, Анастасія Мельник, Тетяна Мельник, Людмила Проценко, Андрій Пушкарьов, Дарія Старух (Альошкіна), Микола Теліженко, Андрій Пушкарьов, Олена Турянська, Ольга Шинкаренко й ін. Наприклад, майстриня Олена Турянська за допомогою традиційної народної техніки вирізання з паперу створює витвори мистецтва, які мають як естетичне, так і практичне значення – прикрашають дизайн інтер'єрів ресторанів і приватних помешкань

[15]. Василь Беженар за допомогою ножиць і набору ножів створює символіко-алегоричні композиції з використанням знаків-образів, які мають глибокий сенс. Працює в техніці «ажурно-орнаментованої – дзеркальної та асиметричної, ажурно-силуетної монохромної, ажурно-силуетно-аплікаційної поліхромної» витинанки, застосування якої в сучасному інтер'єрі надає йому автентичних декоративних ознак [16]. Використання рапортної композиції можемо простежити в роботах Людмили Проценко, чий інтерес до витинанок сформував її мама, прикрашаючи паперовими голубами полиці для посуду. Мисткиня поєднує два кольори в композиції одинарної витинанки. Авторка використовує рапортну структуру витинанки із центральною двохосьовою симетрією під назвою «четверик», тобто вирізаний аркуш паперу, складений навхрест, і вирізає одноосьову дзеркально-симетричну композицію, основою якої є формування традиційного «дерева життя», що є традиційним українським символом, який застосовують у дизайні для надання простору відчуття єдності поколінь [14]. Художник Микола Теліженко у своїх витворах використовує різні форми композицій – симетричну, асиметричну, рапортну. У його роботах наявні зображення тварин (стилізованих коней, птахів), рослин, людей, архітектури, геометричні мотиви. Микола Теліженко мистецтво витинанки підняв з рівня «хатнього ремесла до образотворчої монументальності» [11], створивши серію полотен на історичні теми: «Трипільські ритми», «Холодний Яр» та ін., що є окрасою виставкових центрів, які формують культурні смаки аудиторії. Представницею молодого покоління, яка працює в техніці витинанки, є Дарія Старух (Альошкіна) (рис. 1). Мисткиня робить великого розміру фіранки, які прикрашають вікна сучасних офісів, виставкові зали України та за її межами. Для створення великих інтер'єрних картин вона робить маленький ескіз у масштабі, переносить його на великий формат – папір, який складає удвоє, і потім витинає промальований ескіз [10].

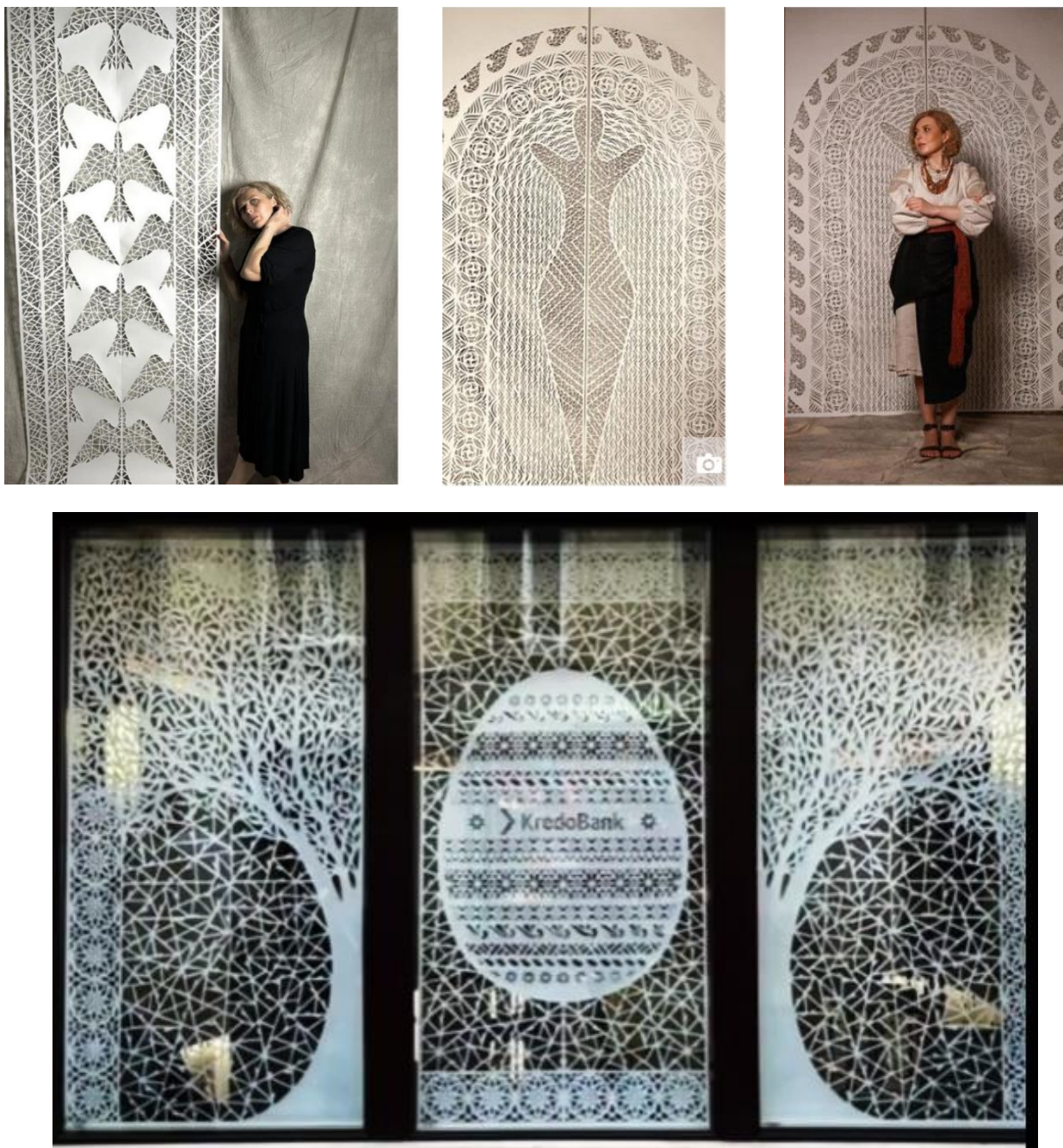


*Рис. 1. Роботи Дарії Старух (Альошкіної),
яка в техніці витинанки естетизує великі простори*

Джерело: [10]

Дизайнери одягу, взуття, аксесуарів стилізують свої витвори під витинанку, створюючи святкові та буденні образи, що дають змогу задовольнити запити українців щодо розуміння своїх національних коренів. Митці поєднують нові технології та народні техніки, переосмислюючи їх та осучаснюючи, що підживлює інтерес споживачів до декоративної народної творчості. Про здатність витинанки в одязі створювати додаткові візуально-декоративні ефекти зазначала М. Артеменко. Вона виокремила такі прийоми підвищення художньої виразності текстилю з

використанням технології витинанки: «введення швейної фурнітури, введення кольорових елементів, накладання на кольоровий фон, створення 3D-ефектів, декоративне оздоблення контурів рисунка, нашарування елементів різного кольору» [3, 40]. За допомогою витончених силуетів і візерунків у техніці витинанки дизайнери створюють оригінальні й неповторні речі.

Універсальна образотворча мова витинанки дає їй змогу гармонійно поєднуватися з різними напрямками дизайн-проектування. Так, у графічному дизайні

вирізані елементи з ефектом світла й тіні використовують у логотипах, плакатах, фірмовому стилі, поліграфічній продукції. «Роботи окремих митців зумовили введення до наукового обігу новітнього терміна – "витинанкова графіка"» [8, 359]. У дизайні середовища та інтер'єру витинанкові мотиви представлені в декоративних панно, в оформленні вікон, перегородок та меблів, у декорованому під витинанки посуді, в оздобленні шпалер, керамічної плитки. Використання витинанкових мотивів у світловому дизайну: у лампах і світильниках – створює особливу гру світла і тіні. Дизайнери одягу застосовують витинанкові візерунки у

вишивці, мереживі, аплікаціях на одязі та аксесуарах. Елементи витинанки можна інтегрувати в UX/UI-дизайн, оформлення сайтів, мобільних застосунків, соціальних мереж.

Цифрові технології дають змогу розширювати аудиторію для популяризації давнього декоративного мистецтва. Прикладом можуть бути дописи з презентацією стилізованих витинанок у сучасних інтер'єрах, демонстрацією вбрання з традиційними елементами, челенджі з виготовлення витинанок на певну тему (наприклад протягом семи днів створювати щоразу нову витинанку на різдвяну тематику) тощо (рис. 2).



*Рис. 2. Представлення дизайнерського вирішення витинанок у соціальних мережах
Джерело: тикток-сторінки openartacademy, kolorit_art4*

Традиційними інструментами створення витинанок були ножиці, ножі, застосування трафаретів, тонування паперу тощо. Завдяки сучасним технологіям лазерного різання витинанкові орнаменти можна застосовувати не тільки в папері, а й у дереві, металі, пластику та інших матеріалах, що розширює сферу їх використання в дизайні.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній представлено витинанку як елемент української ідентичності, який впливає на формування сучасної візуальної культури як результату різних видів дизайн-діяльності.

Висновки. Витинанки – вид українського декоративно-прикладного мистецтва, що має глибоке коріння, багаті традиції та слугує для естетизації візуального простору, наповнення його змістом, символами, сенсами. Технічні прийоми та функціональне призначення витинанок змінювалися, відповідно до

соціально-економічного розвитку суспільства, а також індивідуального бачення витинанкарів про композицію, естетику та знакову сутність цього виду творчості. Витинанка здатна стати окрасою будь-якого об'єкта і транслювати автентичність українського мистецтва. Спочатку витинанками прикрашали приватні оселі, згодом – громадські приміщення. Нині витинанка вийшла на новий рівень: в умовах цифрового суспільства та посиленого інтересу українців до своєї історії і культури вона стала брендом, який у різних видах дизайн-проекування та в різних творчих інтерпретаціях репрезентує світові нашу національну ідентичність.

Дизайн як вид проєктної діяльності покликаний задовольняти утилітарні й естетичні потреби людей, і витинанки мають значний у цьому потенціал, про що свідчить сучасна практика дизайн-діяльності.

Витинанки додають вишуканості та художньої глибини архітектурі, інтер'єрам, графічному дизайну, текстилю, віртуальному середовищу. Отже, витинанка – це не лише народне мистецтво, а й потужний дизайнерський інструмент, що, транслюючи традиції, пропонує нові їх прочитання, додаючи функціональному середовищу автентичності й естетики.

Література

1. Андрій Пушкар'єв: Витинанку ще треба розкручувати. *Рукотвори*. 27.06.2009. <https://rukotvory.com.ua/rozmovy/andrij-pushkarov-vytynanku-sche-treba-rozkruchuvaty/> (дата звернення: жовтень 2024).
2. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів : Світ, 1992.
3. Артеменко М. Тенденції додаткового оздоблення текстильної витинанки в сучасному дизайні одягу. *Аркадія*. 2015. №3(44). С. 36–40.
4. Вивчаємо своє: витинанка – традиційний «замінник» серветок і фіранок. *Українки*. URL: <https://ukrainky.com.ua/vytynanka-czikavi-fakty-pro-ukrayinskyj-zaminnik-shpaler-servetok-i-firanok/> (дата звернення: жовтень 2024).
5. Гальчинська О., Павленко А., Улік К., Денисова Є. Художні образи української витинанки як джерело натхнення в графічному дизайні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 27 квітня 2022 р.). Київ : КНУТД, 2022. С. 50–53.
6. Гарбузенко Л. В., Умріхіна Я. Д. Сучасне обличчя витинанки в постатях та традиціях. *Scientific progress: innovations, achievements and prospects* : The 9th International scientific and practical conference (May 29–31, 2023). Munich, Germany, 2023. P. 331–336.
7. Заржицька Ю. Історія розвитку та технологічні особливості витинанки. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва* : матеріали VIII Всеукр. наук.–практ. конф. (Черкаси, 18 січня 2023 р.). Черкаси, 2023. С. 42–45.
8. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2011. Т. 4: Народне мистецтво та художні промисли XX століття. Київ, 2011. 363 с.
9. Жукова Н. «У неї була мета: нікого й нічого не копіювати»: столичний музей про витинанкарку з Донецчини. *Вільне радіо*. 01.11.2024. URL: <https://freeradio.com.ua/u-nei-bula-meta-nikoho-i-nichoho-ne-kopiiuvaty-stolychnyi-muzei-pro-vytynankarku-z-donechchyny-foto/> (дата звернення: жовтень 2024).
10. Ковалишена Ю. Відродила й популяризує у світі українське ремесло витинанки: історія мисткині, що родом із Вінниччини. *Суспільне. Вінниця*. 18.06.2023. URL: <https://sus-pilne.media/vinnytsia/509089-vidrodila-j-popularizue-u-sviti-ukrainske-remeslo-vitinanki-istoria-mistkini-sorodom-iz-vinnicini/> (дата звернення: жовтень 2024).
11. Крп Т. «Коло Миколи» у Музеї Гончара – витинанкова палітра Миколи Теліженка. 29.07.2011. *УНІАН. Культура*. URL: <https://www.unian.ua/culture/524515-kolo-mikoli-u-muzeji-gonchara-vitinankova-palitra-mikoli-telijenka.html> (дата звернення: жовтень 2024).
12. Левитська Л. А. Селянський стінний розпис на Поділлі (Зіньківський та Солобоковецький р.). Київ, 1928. 29 с. URL: http://catalog.dnabb.org/ViewerJS/#/irbis64r_14/rk1/cards/52629.pdf (дата звернення: жовтень 2024).
13. Лісютіна Є. Г. Українська символіка у витинанках. *Catalog.liha-pres*. С. 132–136. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/download/223/5339/12000-1?inline=1> (дата звернення: жовтень 2024).
14. Людмила Проценко. *Рукотвори*. URL: <https://rukotvory.com.ua/maystry/lyudmyla-protsenko/> (дата звернення: жовтень 2024).
15. Олена Турянська – художник з паперу. *HomoFaber*. URL: <https://www.homofaber.com/uk/discover/olena-turyanska-paperworking-ukraine> (дата звернення: жовтень 2024).
16. Паламар С. Василь Беженар – майстер витинанки. *Культура*. 16.02.2020. URL: <https://versii.cv.ua/kultura/vasyl-bezhenar-majster-vytynanky/51747.html> (дата звернення: жовтень 2024).
17. Рева Т. С., Святненко А. В. Українське мистецтво витинанки: історичний ракурс і сучасність. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 66–71.
18. Романенко Н. Г., Шинкаренко А. І. Витинанка як культурний код України. *Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку* : матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (Херсон, 07–08 вересня 2022 р.). Херсон : ХНТУ, 2022. С. 18–22.
19. Світлична О. М., Удріс І. М., Залевська О. Ю. Графічний дизайн як потужний популяризатор національної спадщини (на прикладі виробів у техніці витинанки). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. №2. С. 97–107.
20. Станкевич М. Є. Українські витинанки. Київ : Наукова думка, 1986.
21. Стульнікова Ю. О. Дослідження виникнення і розвитку мистецтва витинанки в Україні. періодизація. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу* : матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (Херсон, 11–13 вересня 2019 р.). Херсон : ХНТУ, 2019. С. 293–296.
22. Тихонюк О. В. Сюжетно-жанрові зображення в українській витинанці кінця XX – початку XXI століття. *Наукові записки. Мистецтвознавство*. 2011. №1. С. 214–219.

References

1. Andrii Pushkarev: Vytynanka still Needs to be Promoted. (June 27, 2009). Crafts. Retrieved from: <https://rukotvory.com.ua/rozmovy/andrij-pushkarov-vytynanku-sche-treba-rozkruchuvat/> [in Ukrainian].
2. Antonovych, E. A., Zakharchuk-Chuhai, R. V., & Stankevych, M. E. (1992). Decorative and Applied Arts. Lviv [in Ukrainian].
3. Artemenko, M. (2015). Trends in Additional Decoration of Textile Embroidery in Modern Clothing Design. Arcadia, 44, 6–40 [in Ukrainian].
4. We Learn our own: Vytynanka is a Traditional “Substitute” for Napkins and Curtains. Ukrainian Women. Retrieved from: <https://ukrainky.com.ua/vytynanka-czikavi-fakty-pro-ukrayinskyj-zaminyk-shpaler-servetok-i-firanok/> [in Ukrainian].
5. Halchynska, O., Pavlenko, A., Ulik, K., & Denysova, E. (April 27, 2022). Artistic Images of Ukrainian Vytynanka as a Source of Inspiration in Graphic Design. Current Problems of Modern Design: Materials of the V International Scientific and Practical Conference. Kyiv, 50–53 [in Ukrainian].
6. Harbuzenko, L. V., & Umrikhina, Ya. D. (May 29–31, 2023). Modern Face of Vytynanka in Figures and Traditions. Scientific Progress: Innovations, Achievements and Prospects: Proceedings of the 9th international scientific and practical conference. Munich, pp. 331–336 [in Ukrainian].
7. Zarzhytska, Yu. (January 18, 2023). History of Development and Technological Features of Vytynanka. Traditions and New Technologies in the Development of Modern Art: Proceedings of the VIII all-Ukrainian scientific-practical conference. Cherkasy, 42–45 [in Ukrainian].
8. Skrypnyk, H. (ed.). (2011). History of Decorative Art of Ukraine: in 5 vols. 4: Folk Art and Crafts of the 20th Century. Kyiv [in Ukrainian].
9. Zhukova, N. (November 01, 2024). “She Had a Goal: Not to Copy Anyone or Anything”: The Capital's Museum about the Vytynankarka from Donetsk Region. Free Radio. Retrieved from: <https://freeradio.com.ua/u-nei-bula-meta-nikoho-i-nichoho-ne-kopiiuvaty-stolychnyi-muzei-pro-vytynankarku-z-donechchyny-foto/> [in Ukrainian].
10. Kovalyshena, Y. (18.06.2023). Revives and Popularises the Ukrainian Craft of Vytynanka in the World: The Story of an Artist Originally from Vinnytsia. Suspilne. Vinnytsia. Retrieved from: <https://suspilne.media/vinnytsia/509089-vidrodila-j-popularizue-u-sviti-ukrainske-remeslo-vitinanki-istoria-mistkini-so-rodod-iz-vinnicini/> [in Ukrainian].
11. Krop, T. (July 29, 2011). ‘Mykola's Circle’ in the Honchar Museum - Mykola Telizhenko's woven palette. UNIAN. Culture. Retrieved from: <https://www.unian.ua/culture/524515-kolo-mikoli-u-muzeji-gonchara-vitinankova-palitra-mikoli-telijkenka.html> [in Ukrainian].
12. Levytska, L. A. (1928). Peasant Wall Painting in Podillia (Zinkiv and Solobkovets Districts). Kyiv. Retrieved from: http://catalog.dnabb.org/ViewerJS/#/irbis64r_14/rk1/cards/52629.pdf [in Ukrainian].
13. Lisiutina, E. H. (n.d.). Ukrainian Symbolism in Vytinankas. Catalog.liha-pres, 132–136. Retrieved from: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/download/223/5339/12000-1?inline=1> [in Ukrainian].
14. Liudmila Protsenko. (n.d.). Handicrafts. Retrieved from: <https://rukotvory.com.ua/maystry/lyudmyla-protsenko/> [in Ukrainian].
15. Olena Turianska – Paper Artist. (n.d.). HomoFaber. Retrieved from: <https://www.homofaber.com/uk/discover/olena-turyanska-paperworking-ukraine> [in Ukrainian].
16. Palamar, S. (February 16, 2020). Vasyl Bezhenar – Master of Vytynanka. Culture. Retrieved from: <https://versii.cv.ua/kultura/vasyl-bezhenar-majster-vytynanky/51747.html> [in Ukrainian].
17. Reva, T., & Sviatnenko, A. (2023). Ukrainian Vytynanka Art: Historical Perspective and Modernity. Herald of National Academy of Culture and Arts Management, 4, 66–71 [in Ukrainian].
18. Romanenko, N. H., & Shynkarenko, A. I. (September 07–08, 2022). Vytynanka as a Cultural Code of Ukraine. Design and Art in the Context of Socio-Cultural Development: Proceedings of the 8th International Scientific and Practical Conference. Kherson, pp. 18–22 [in Ukrainian].
19. Svitlychna, O. M., Udrys, I. M., & Zalevska, O. Yu. (2023). Graphic Design as a Powerful Populariser of National Heritage (on the example of products in the vytynanka technique). Ukrainian Art Criticism Discourse, 2, 97–107 [in Ukrainian].
20. Stankevych, M. E. (1986). Ukrainian Carvings. Kyiv [in Ukrainian].
21. Stulnikova, Yu. O. (11–13.09.2019). Research on the Emergence and Development of the Art of Vytynanka in Ukraine. Periodisation. Innovative Cultural and Artistic Aspects in Modern Picture of the World: Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference. Kherson, 293–296 [in Ukrainian].
22. Tykhoniuk, O. V. (2011). Subject-Genre Images in Ukrainian Engravings of the late 20th – early 21st Centuries. Art criticism, 1, 214–219 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 11.11.2024*

УДК 726.6.033.5(477.83-25)"14/15"
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322882

Цитування:

Шишлюк Є. Г., Брей Н. О. Львівська готика XIV–XV століть: формування локального варіанту сакральної архітектури на східних теренах Європи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 226–230.

Shyshliuk Ye., Brei N. (2024). Lviv Gothic of the 14th-15th Centuries: Formation of a Local Variant of Sacred Architecture in Eastern Territories of Europe. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 226–230 [in Ukrainian].

Шишлюк Євгеній Геннадійович,
доктор філософії з образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7358-7864>
e.shyshliuk@gmail.com

Брей Наталія Олександрівна,
магістр мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5371-7609>
natalia.brei@gmail.com

ЛЬВІВСЬКА ГОТИКА XIV–XV СТОЛІТЬ: ФОРМУВАННЯ ЛОКАЛЬНОГО ВАРІАНТУ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ НА СХІДНИХ ТЕРЕНАХ ЄВРОПИ

Мета роботи – дослідити особливості формування та розвитку готичної архітектури Львова XIV–XV ст. як унікального локального варіанта сакрального будівництва на східних теренах Європи, що сформувався на перетині західноєвропейських та місцевих будівельних традицій. **Методологія** роботи базується на комплексному аналізі архітектурних пам'яток з використанням історико-порівняльного, типологічного та структурно-функціонального методів дослідження. Здійснено детальний аналіз конструктивних, стильових та декоративних особливостей готичних храмів Львова, зокрема Латинського катедрального собору та Вірменського собору, з акцентуванням на специфіці використання будівельних матеріалів, конструктивних рішень та декоративного оздоблення. **Наукова новизна** полягає у виявленні та систематизації специфічних рис львівської готики, що сформувалися внаслідок синтезу західноєвропейських будівельних традицій з місцевими архітектурними формами та оборонними вимогами. Вперше комплексно проаналізовано особливості використання місцевих будівельних матеріалів та їх вплив на формування регіонального варіанту готичної архітектури. Досліджено специфіку просторової організації храмів, що відображає складний процес адаптації західноєвропейських літургійних вимог до місцевих традицій богослужіння. **Висновки.** Львівська готика XIV–XV ст. сформувала самобутній варіант сакральної архітектури, що характеризується поєднанням класичних готичних елементів з оборонними функціями, використанням місцевих будівельних матеріалів та технік, а також синтезом різних культурних традицій. Характерними рисами львівської готики є масивність конструкцій, стриманість декору, раціональність просторових рішень та адаптація готичних форм до місцевих умов. Архітектурна школа готичного Львова створила унікальний стиль, що згодом поширився територією Галичини та суміжних земель, демонструючи вдалий приклад адаптації західноєвропейських архітектурних форм до місцевих умов та потреб.

Ключові слова: готична архітектура, Львів, сакральне будівництво, Латинський собор, Вірменський собор, середньовічна архітектура, оборонні храми.

Shyshliuk Yevhenii, PhD of Fine art, Decorative Art, Restoration, Associate Professor of the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; Brei Nataliia, Master of Art History, Senior Lecturer of the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Lviv Gothic of the 14th-15th Centuries: Formation of a Local Variant of Sacred Architecture in Eastern Territories of Europe

Purpose of the research is to investigate the features of formation and development of Gothic architecture in Lviv during the 14th–15th centuries as a unique local variant of sacred construction in the eastern territories of Europe, which was formed at the intersection of Western European and local building traditions. **The research methodology** is based on a comprehensive analysis of architectural monuments using historical-comparative, typological, and structural-

functional research methods. A detailed analysis of constructive, stylistic, and decorative features of Lviv's Gothic churches, particularly the Latin Cathedral and Armenian Cathedral, has been conducted, with emphasis on the specifics of building materials usage, structural solutions, and decorative finishing. **The scientific novelty** lies in identifying and systematising specific features of Lviv Gothic that emerged from the synthesis of Western European building traditions with local architectural forms and defensive requirements. For the first time, the peculiarities of local building materials usage and their influence on the formation of a regional variant of Gothic architecture have been comprehensively analysed. The specifics of the spatial organisation of churches, reflecting the complex process of adapting Western European liturgical requirements to local worship traditions, have been studied. **Conclusions.** Lviv Gothic of the 14th–15th centuries formed a distinctive variant of sacred architecture characterised by the combination of classical Gothic elements with defensive functions, the use of local building materials and techniques, and the synthesis of different cultural traditions. The characteristic features of Lviv Gothic include massive constructions, restrained decor, rational spatial solutions, and adaptation of Gothic forms to local conditions. The architectural school of Gothic Lviv created a unique style that later spread throughout Galicia and adjacent lands, demonstrating a successful example of adapting Western European architectural forms to local conditions and needs.

Keywords: Gothic architecture, Lviv, sacred construction, Latin Cathedral, Armenian Cathedral, medieval architecture, defensive churches.

Актуальність теми дослідження. Архітектурна школа готичного Львова сформувала регіональний варіант сакрального будівництва, що поширився територією Галичини та суміжних земель впродовж XV–XVII ст. Львівські будівничі виробили специфічні конструктивні та художні прийоми, що поєднували західноєвропейську готику з місцевими будівельними традиціями. Це проявилось у характерній системі склепінь, принципах декоративного оздоблення та способах організації внутрішнього простору храмів. Тож дослідження готичної архітектури Львова XIV–XV ст. є актуальним з огляду на необхідність глибшого розуміння процесів формування локальних архітектурних традицій на східних теренах середньовічної Європи. Дослідження специфіки львівської готики дозволяє краще зрозуміти механізми культурної взаємодії між Заходом і Сходом, а також особливості адаптації західноєвропейських архітектурних форм до місцевих умов та потреб.

Аналіз досліджень і публікацій. Архітектурна спадщина середньовічного Львова перебуває у фокусі наукового інтересу багатьох дослідників. Зокрема В. Вуйчик та Р. Липка розкрили особливості формування архітектурного середовища міста та його сакральних споруд. О. Козубська проаналізувала соціокультурні умови розвитку готичної архітектури міста та її специфічні риси. І. Лильо та З. Лильо-Откович висвітлили будівельні та художні особливості готичних храмів. Вірменський собор як унікальний приклад синтезу східних та західних архітектурних традицій детально досліджений у монографії Ю. Смірнова. Ф. Яворський розглянув специфіку використання місцевих будівельних матеріалів у готичному будівництві. Водночас питання формування

локального варіанту готичної архітектури Львова потребує комплексного дослідження.

Метою дослідження є визначення специфічних рис львівської готичної архітектури XIV–XV ст. та виявлення особливостей формування локального варіанту сакрального будівництва на східних теренах Європи.

Виклад основного матеріалу. Архітектурна спадщина середньовічного Львова є унікальним явищем в історії українського сакрального будівництва. Історичну цінність представляють готичні храми XIV–XV ст., що демонструють складний процес взаємодії західноєвропейських будівельних традицій із місцевими архітектурними формами. Цей період позначився активним проникненням готичного стилю на терени Галицько-Волинських земель, що було зумовлено як географічним розташуванням регіону, так і його тісними культурними зв'язками з країнами Центральної Європи.

Перші готичні храми з'явилися у Львові вже в другій половині XIV ст., коли місто перебувало під владою польського короля Казимира III Великого. Саме тоді відбулася масштабна перебудова міста до якої були залучені німецькі та польські архітектори, які принесли з собою не лише технічні знання, але й естетичні принципи готичної архітектури [3]. Ще одним фактором, що вплинув на формування архітектури міста, стала присутність потужної вірменської громади. Вірменські будівничі, які володіли власними архітектурними традиціями, внесли свої корективи у розвиток місцевого варіанту готики. Це призвело до появи унікального синтезу західноєвропейських та східних будівельних прийомів у конструктивних рішеннях та декоративному оздобленні храмів.

Аналіз збережених пам'яток дозволяє виділити ряд специфічних конструктивних рішень, що характеризують львівську готичну школу. На відміну від класичних зразків французької чи німецької готики, львівські храми мають більш консервативний підхід до *конструктивної системи*. Це, насамперед, у збереженні масивності стін при одночасному використанні готичних конструктивних елементів – нервюрних склепінь, аркбутанів та контрфорсів.

Латинський катедральний собор (кін. XIV – кін. XV ст.) є найбільш показовим прикладом такого синтезу. Його тринавова базилікальна структура, хоч і наслідує загальноєвропейські зразки, проте має свої особливості. Товщина стін головної нави сягає двох метрів, що значно перевищує аналогічні параметри в західноєвропейських соборах. Це дозволило частково відмовитися від складної системи зовнішніх контрфорсів, характерної для класичної готики. Характерною ознакою львівської готичної школи стало й своєрідне вирішення системи склепінь, що поєднує різні типи конструкцій. У головній наві хрещаті нервюрні склепіння з додатковими проміжними нервюрами – рішення, характерне для пізньої готики. Бічні нави перекриті простішими хрещатими склепіннями, що спираються на потужні пучкові стовпи. Така комбінація різних типів склепінь свідчить про творче переосмислення готичних будівельних прийомів [5].

У Вірменському соборі (1363–1370) ще більш своєрідне поєднання конструктивних елементів. Тут готична система нервюрних склепінь співіснує з традиційними для вірменської архітектури купольними конструкціями. Унікальним є рішення центрального купола, де традиційний східнохристиянський купол на парусах доповнено готичними нервюрами, що створює додаткове конструктивне та декоративне посилення [2].

Серед характерних ознак львівської готичної архітектури вирізняється й оригінальна система *декоративного оздоблення* храмів як унікальний синтез різних художніх традицій. У системі внутрішнього оздоблення львівських готичних храмів простежується відхід від класичних західноєвропейських канонів. Замість характерних для готики масштабних вітражних композицій, тут розвинулась самобутня традиція фрескового розпису, що спиралась на місцеву художню спадщину. Збережені фрагменти розписів є

синтезом готичної іконографії з місцевими живописними традиціями.

На відміну від пишно декорованих фасадів французьких чи німецьких готичних соборів, у львівських храмах більш стриманий підхід до оздоблення, а декоративні елементи органічно поєднуються з конструктивними особливостями будівель – декоративні елементи зосереджені переважно на порталах та віконних обрамленнях, тоді як загальне вирішення фасадів залишається відносно простим, що пов'язано з оборонними вимогами [8].

У Латинському соборі увагу привертає західний портал, де готична профілізація архівольтів доповнюється місцевими орнаментальними мотивами з використання геометричного орнаменту, що має паралелі як у західноєвропейській готичній, так і в місцевих різьбярських традиціях. Пучкові стовпи головної нави, характерні для готичної архітектури XIV ст., разом з нервюрними склепіннями формують цілісну конструктивно-декоративну систему. Капітелі стовпів, оздоблені різьбленням, яке водночас має й загальноєвропейські тенденції готичного декору та свої регіональні особливості, зумовлені місцевими будівельними традиціями та матеріалами. Виразність готичного простору собору досягається через систему профілювання конструктивних елементів, де світлотіньові ефекти підкреслюють вертикальну спрямованість інтер'єру [1].

Своєрідність декоративного оздоблення Вірменського собору полягає в гармонійному поєднанні готичних конструктивних елементів із характерними вірменськими орнаментальними мотивами. Різьблені капітелі та консолі підкреслюють складне переплетіння західної та східної художніх традицій. Характерним є використання традиційного для вірменського мистецтва мотиву плетінки, який тут набуває нового звучання в поєднанні з готичною стилістикою [9].

Просторова організація готичних храмів Львова є складним процесом адаптації західноєвропейських літургійних вимог до місцевих традицій богослужіння. Це особливо помітно у вирішенні пресбітерію де простежуються відхилення від класичних готичних канонів. Архітектурна композиція храмів формувалась з огляду на необхідність влаштування хорів для церковного співу: хори часто розміщувалися не лише над входом, як це було типово для готики, але й уздовж бічних нав. Це створювало додаткові можливості для

музичного супроводу богослужінь і відповідало багатим музичним традиціям міста.

Латинський собор має традиційну для готики видовжену форму хору з гранчастою апсидою, проте його пропорції відрізняються від західноєвропейських аналогів. Якщо у французьких чи німецьких соборах довжина хору часто дорівнює або перевищує довжину нава, то у львівському соборі хор помітно коротший. Це пояснюється як будівельними обмеженнями, так і особливостями місцевої літургійної практики. Характерною особливістю є організація бічних нава, які у львівських храмах часто використовувалися для розміщення додаткових вівтарів та каплиць. Це створює більш камерний, інтимний простір для індивідуальної молитви, що відповідало місцевим релігійним традиціям. У соборі збереглися кілька готичних каплиць, які підкреслюють високу майстерність у створенні малих архітектурних форм [7].

Вірменський собор є особливо цікавий приклад синтезу різних літургійних традицій. Тут східнохристиянська система організації простору з виразним центричним акцентом поєднується з елементами готичної базилікальної структури. Центральний купол, традиційний для вірменської архітектури, органічно вписується в готичну систему нервюрних склепінь. Вівтарна частина зберігає традиційне для східних церков підвищення, але доповнюється готичними елементами оформлення [6].

Система освітлення інтер'єрів львівських храмів має специфіку місцевої архітектурної школи. На відміну від західноєвропейських соборів з їх величезними вікнами-вітражами, львівські храми мають більш стримане вирішення віконних прорізів. Це пов'язано як з оборонними вимогами, так і з місцевими кліматичними умовами. Проте майстри зуміли створити вишукану систему природного освітлення, де світло проникає через відносно невеликі вікна, створює виразні світлотіньові ефекти.

Однією з найхарактерніших рис львівської готичної архітектури є її яскраво виражений *оборонний характер*, що суттєво вирізняє її серед інших регіональних варіантів готичного стилю. Необхідність захисту міста від постійних нападів зумовила появу специфічних рис у сакральному будівництві: храми часто поєднували культові функції з оборонними, що позначилося на їхній об'ємно-просторовій структурі. Масивні стіни, обмежена кількість великих віконних прорізів, наявність оборонних галерей – все це стало

характерними ознаками львівської готики. На відміну від балтійських храмів-фортець з їх яскраво вираженою оборонною функцією, львівські готичні храми представляють більш вишукану архітектурну традицію, де фортифікаційні елементи гармонійно поєднуються з сакральною архітектурою.

Західний фасад Латинського собору, що традиційно для готики мав би бути прикрашений великою розою та багатим скульптурним оздобленням, вирішений більш стримано, з обмеженою кількістю віконних прорізів. Товсті стіни та вузькі вікна нагадують швидше фортечну архітектуру, ніж класичні готичні собори [4]. Вірменський собор мурований з ламаного каменю, облицьованого кам'яними плитами, має масивні гладкі стіни з обмеженою кількістю віконних прорізів. До XVII ст. храм оточували аркади з трьох сторін, від яких збережена лише південна галерея з хрестовим склепінням.

Львівські, в порівнянні з центральноєвропейськими храмами того ж періоду мають суттєві відмінності *у підходах до будівництва*. Якщо празькі, краківські чи вроцлавські готичні собори розвивалися в контексті загальноєвропейських тенденцій з їх прагненням до максимальної деконструкції стіни та створення величезних віконних прорізів, то львівські храми мають більш консервативний підхід. Це особливо помітно з порівняння пропорцій: львівські храми зазвичай нижчі та масивніші за своїми центральноєвропейськими аналогами.

Важливою регіональною особливістю є використання місцевих будівельних матеріалів та технік будівництва. Зокрема, львівські майстри використовували цеглу двох відтінків (що підтверджено зондажем на контрфорсі абсиди) та блоки з міоценового літотамнієвого вапняку і вапнистого пісковика, які добували в каменоломнях в околицях тодішнього Львова. Ці місцеві матеріали мали дещо інші технічні характеристики порівняно з матеріалами, що застосовувалися в центральноєвропейському храмовому будівництві. Це вплинуло на характер кам'яного різьблення та загальне вирішення декоративних елементів.

На відміну від легких, витончених контрфорсів класичної готики, у львівському храмовому будівництві вони масивніші та коротші, що пов'язано як з конструктивними особливостями, так і з оборонними вимогами. В деяких випадках контрфорси використовувалися для влаштування додаткових внутрішніх приміщень, що є унікальною рисою львівської готики.

Система склепінь львівських храмів також має регіональні особливості. Хоча загальні принципи готичної конструкції зберігаються, спостерігаємо тенденцію до спрощення нервюрних систем та збільшення масивності конструктивних елементів. Це створює своєрідний «важкий» варіант готики, що суттєво відрізняється від «повітряної» архітектури класичних готичних соборів.

Наукова новизна. Вперше здійснено комплексний аналіз специфічних рис львівської готики як унікального синтезу західноєвропейських будівельних традицій з місцевими архітектурними формами. Виявлено особливості використання місцевих будівельних матеріалів та їх вплив на формування регіонального варіанту готичної архітектури. Систематизовано характерні конструктивні та декоративні елементи львівських готичних храмів, що демонструють адаптацію класичних готичних форм до місцевих умов.

Висновки. Львівська готика XIV–XV ст. є унікальним явищем сакральної архітектури на східних теренах середньовічної Європи. У храмовому будівництві міста сформувався самобутній стиль, що органічно поєднав західноєвропейські будівельні традиції з місцевими архітектурними формами та оборонними вимогами. Визначальними рисами львівської готики стали масивність конструкцій, стриманість декору та раціональність просторових рішень, що суттєво відрізняє її від центральноєвропейських аналогів. Унікальною особливістю львівських готичних храмів є синтез сакральних та оборонних функцій, втілений у товстих стінах, обмеженій кількості віконних прорізів та наявності захисних елементів. Використання місцевих матеріалів – цегли двох відтінків, блоків міоценового літотамнієвого вапняку та вапнистого пісковика – зумовило формування специфічних конструктивних та декоративних рішень.

Література

1. Архітектура костелу. Базилика Внебовзяття Пресвятої Діви Марії. *Митрополича базилика*. URL: <https://lwowskabazylika.org.ua/uk/kostel/arkhitektura/> (дата звернення: 26.09.2024).
2. Вірменський собор Успіння Пресвятої Богородиці. *Інтерактивний Львів. Центр міської*

історії Центрально-Східної Європи. URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/objects/armenian-cathedral/> (дата звернення: 26.09.2024).

3. Вуйчик В., Липка Р. Зустріч зі Львовом : путівник. Львів : Каменярь, 1987.

4. Козубська О. Б. Сакральна готика середньовічного Львова: історичний контекст : дис. канд. іст. наук; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2004. 193 с.

5. Лильо І., Лильо-Откович З. Прогулянка Львовом. Київ : Балтія-Друк, 2005. 184 с.

6. Львів : туристичний путівник. Львів : Центр Європи, 1999. 258 с.

7. Львівщина : історико-культурні та краєзнавчі нариси : до 130-ліття заснування товариства «Просвіта» / редкол.: Ю. О. Бірюльов та ін. Львів : Центр Європи, 1998. 391 с.

8. Яворський Ф. Про сірий Львів / Францішек Яворський ; пер. Л. Бублик. Львів : Центр Європи, 2012. 288 с.

9. Smirnow J. Katedra ormiańska we Lwowie. Dzieje archidiecezji ormiańskiej lwowskiej. Lwów, 2002. 241 s.

References

1. Architecture of the Church. Basilica of the Assumption of the Blessed Virgin Mary. (n.d.). Metropolitan Basilica. URL: <https://lwowskabazylika.org.ua/uk/kostel/arkhitektura/> [in Ukrainian].
2. Armenian Cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin Mary. (n.d.). Interactive Lviv. Centre for Urban History of East Central Europe. URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/objects/armenian-cathedral/> [in Ukrainian].
3. Vuitsyk, V., & Lypka, R. (1987). Meeting with Lviv: guidebook. Lviv [in Ukrainian].
4. Kozubska, O. B. (2004). Sacred Gothic of Medieval Lviv: Historical Context. Candidate's Thesis. Lviv [in Ukrainian].
5. Lylo, I., & Lylo-Otkovych, Z. (2005). A Walk Through Lviv. Kyiv [in Ukrainian].
6. Lviv: tourist guide. (1999). Lviv [in Ukrainian].
7. Biriulov, Yu. O. (Ed.). (1998). Lviv Region: Historical, Cultural and Local History Essays: To 130th Anniversary of the Prosvita Society. Lviv [in Ukrainian].
8. Yavorskyi, F. (2012). On Grey Lviv. Lviv: Tsentr Yevropy [in Ukrainian].
9. Smirnow, J. (2002). Armenian Cathedral in Lviv. History of the Armenian Archdiocese of Lviv. Lviv [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 20.11.2024

UDC 7.075

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322883

Цитування:

Vakulenko Yu. (2024). Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 231–236 [in English].

Vakulenko Yuri,
Corresponding Member of the National Academy
of Arts of Ukraine,
Vice-President of the NAA of Ukraine,
Honored Culture Worker of Ukraine
<https://orcid.org/0009-0008-3411-6956>
fortuna@fortuna.org.ua

Вакуленко Ю. Є. Реалізація основних функцій музеїв та мистецькі проєкти окупаційних адміністрацій у 1941–1943 роках на території України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 231–236.

IMPLEMENTATION OF THE MAIN MUSEUMS' FUNCTIONS AND ART PROJECTS OF THE OCCUPATION AUTHORITIES IN UKRAINE FROM 1941 TO 1943

The purpose of the article is to research the implementation processes of the main museums' functions by visual arts museums' staff with the participation of the occupation authorities in Ukraine during the World War Two, to research the Ukrainian art museum workers' activities guided by the occupation authorities from a scientific point of view, or, seen as the implementation of the occupation art projects. **The methodology of research** lies in the application of a historical method that allows studying the origin and the development of the historical processes and events in their chronological order with the goal of a modern analysis of the way the museum workers fulfilled their job duties during the war. Empirical and theoretical methods are also used. Such methodological approach allows analysing the ways of tasks fulfilment aimed at the implementation of the main functions of the museums of Ukraine in times of its occupation during the World War Two. **The scientific novelty** stays in a new art studies-related scientific view of the fulfilment of the job tasks by the Ukrainian museum workers, military and intelligence men, from one part, and the art experts of the German occupiers' specially trained units that implemented German art, social and cultural projects in the Ukrainian museums from 1941 to 1943. **Conclusions.** Sociocultural planning of the Ukrainian museums staff's work under the guidance of the German occupation authorities during the World War Two did not include the approaches aimed at the implementation of museums' main functions in peacetime. It is worth saying that, due to full-scale hostilities on Ukraine's territory, its museum workers focused their attention on the implementation of the function of the artworks exhibition. While the acquisition function in the field of museum collections gathering was implemented thought the export of the stolen visual art objects from Ukraine to Germany with the goal of gathering art collections by the occupiers.

Keywords: visual arts museums' main functions, occupation authorities' art projects.

Вакуленко Юрій Євгенович, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, віцепрезидент Національної академії мистецтв України, заслужений працівник культури України

Реалізація основних функцій музеїв та мистецькі проєкти окупаційних адміністрацій у 1941–1943 роках на території України

Мета роботи – дослідження процесів реалізації основних функцій музейних закладів персоналами музеїв образотворчого мистецтва за участю окупаційних адміністрацій під час Другої світової війни на території України, дослідження дій працівників українських художніх музеїв під керівництвом окупаційних адміністрацій з наукової точки зору як реалізацію окупаційних мистецьких проєктів. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історичного методу, завдяки якому досліджується формування та розвиток історичних процесів та подій у хронологічній послідовності з метою сучасного аналізу виконання посадових обов'язків музейними працівниками під час війни. Також застосовується емпіричний та теоретичний метод. Такий методологічний підхід дозволяє проаналізувати шляхи виконання завдань при реалізації основних функцій музеїв України під час окупаційного періоду Другої світової війни. **Наукова новизна** полягає в новому, мистецтвознавчому науковому погляді на виконання посадових обов'язків українськими музейними працівниками та військовослужбовцями і службовцями, мистецтвознавцями окупаційних німецьких спеціально створених підрозділів, що реалізовували німецькі мистецькі та соціокультурні проєкти в українських музейних закладах в 1941–1943 роках. **Висновки.** Соціокультурне проєктування роботи персоналу музейних закладів України під наглядом німецької окупаційної адміністрації під час Другої світової війни не відповідало типовим підходам, спрямованим на виконання основних функцій в діяльності музейних закладів в мирний час. Слід зазначити, що

за обставин масштабних бойових дій на території України музейні працівники зосереджували увагу на виконанні функції експонування творів мистецтва. А набуваюча функція у сфері формування музейних колекцій реалізовувалась в бік вивезення пограбованих предметів образотворчого мистецтва з території України в Німеччину з метою формування мистецьких колекцій окупантів.

Ключові слова: основні функції музеїв образотворчого мистецтва, мистецькі проекти окупаційних адміністрацій.

Relevance of the subject of the research. In the period of a difficult historical challenge, during hostilities on the Ukrainian land in the twenties of the twenty-first century, it is relevant for the art experts to study similar critical periods of the past. Thus, exploring and analysing the occupation of Ukraine by German troops during World War Two and the consequences of that period for the Ukrainian artistic and cultural institutions, it is necessary to compare the similar situations and to analyse them from the scientific point of view. In fact, the exploration of the tragic period of the occupation of Ukraine from the summer of 1941 to the end of the autumn of 1943 is a boundless space for a hard work of the scholars in the fields of art studies, cultural studies, history, sociology, international law. It is worth remarking that this article examines the activities of the museum workers and of the occupation authorities in the process of the implementation of museums' main functions during World War Two's hostilities in Ukraine.

Analysis of the research and publications. The list of publications on this article's subject will start with the articles by the Ukrainian scientist D. I. Akimov, namely, "The Main Functions of the Museums in the Context of the Art Marketing" published in NAKKKIM "Notes on Art Studies" Publishing House in 2019, D. I. Akimov's article "Marketing Technologies of Collections Gathering in the Visual Arts" published in the NAKKIM Almanac "Culture and Modernity" in 2020, in the same author's article "Marketing Expertise of Art Works As a Component of their Evaluation and Promotion on the Art Market" published in the scientific magazine "Bulletin of the National Academy of the Culture and Arts Management" in 2020 and in the art expert D. I. Akimov's article "Historical Retrospective of the Origin of Visual Arts Marketing" published on the "Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management" in 2023. In these publications, the art expert D. I. Akimov highlights the main functions of the museum institutions that are, in their turn, relevant in wartime in those countries where the said museums are situated. This article draws the audience's attention to the essay by the art expert N. Krutenko "Kyiv Museum of Western and Eastern art during the German occupation of Kyiv from 1941 to 1943" published in the "Documents of scientific and practical conference dedicated to

the 150th anniversary of the birth of B. I. Khanenko, philanthropist, collector, founder of a museum in Kyiv in 1999. Very close to the subject of the present publication is the article by the art expert A. Sych "The Fate of the Museum Values of the Eastern Ukraine during the Great Patriotic War" that was included in the collection of scientific works "Historical Panorama" in 2007.

Main contents presentation. In 1941, the first weeks of the German occupation of the Ukrainian lands were marked by a high level of pillaging and robbery of museum funds. It forced the German leadership to set up special bodies of control for cultural and historical values on the occupied territories. One of such bodies was the Operational headquarters unit headed by the Reichsleiter Alfred Ernst Rosenberg. Thanks to the work of the above said German occupation unit, the uncontrolled robbery of the Ukrainian museums and libraries stopped. However, certain museum exhibits were given to the German managers for their private use [6]. In 1948, the "Pravda" newspaper published the article on the robbery of the Ukrainian museum funds. This article stated that the Ukrainian museums' losses counted nearly 40,000 exhibits. Later on, in 1987, these numbers were updated, the Ministry of Culture of the Ukrainian Soviet Socialist Republic and the Ukrainian Cultural Fund declared to have lost 130,000 exhibits.

Since the country got its independence, the dimensions of the German looting during the occupation of Ukraine were reconsidered, and it was found out that the Ukrainian museum funds lost nearly 283,782 museum objects. According to other sources, this number is bigger and amounts to 330,000 exhibits [8, 59]. As for today, they say, during the German occupation, the Ukrainian museum funds lost 500,000 objects, 50 millions of books and almost the same number of archives [6].

The loss of the museum archives does not allow anyone to precisely assess the amount of damage and to organise the search for the lost exhibits.

Apart from robbery, the Germans tried to make an order and to keep record of the museum values. They also tried to concentrate the most precious artworks in the museums premises and organised exhibitions. Here, undoubtedly, the corresponding units of the German occupation authorities, military men and their co-workers should be defined as subjects of scientific activities

in the field of arts studies and cultural studies. However, traditionally it is assumed the German occupation authorities' activities in wartime were plundering and robbery. A considerable part of museum exhibits was taken away to Germany, mostly in secret; a certain part of artworks was destroyed by the occupiers due to their ideological beliefs. Jonathan Petropoulos, an American scientist, states in his research works that German occupiers brought to Germany, in the first place, the artworks of the world's relevance. It is worth underlining that, during the German occupation, the work of museums in Ukraine had no clear rules and depended mostly on the presence of the corresponding museum workers on the spot. The most part of museums worked then in Kyiv, Kharkiv, Dnipro (then called Dnepropetrovsk), Lviv. The occupation management gave museums the task to ideologically support the occupiers' regime, organise the entertainment of the German soldiers and make the local population develop a positive attitude towards the culture and the achievements of the fascist Germany. In 1942, the Kyiv museums were open for the German military only, while in Kharkiv, the German and the Ukrainian visitors could enter the museums just on different days of the week.

It is possible to ascertain there was a characteristic common to the occupation period, namely, a split of exhibition of art collections into the elite way (or, exhibition to the German military) and the ordinary way, or, exhibition to the inhabitants of the occupied territories. By stating the above facts, it is worth paying attention to the implementation of the main functions of the visual arts museums by the occupation authorities. As the art expert D. I. Akimov claims, it is possible to identify the following main functions of the art museums:

- acquisition function, or, the one aimed at the acquisition by the museums of the art works of different authors like painters, sculptors;

- conservation function aimed at the safeguard of the artworks in the exhibition halls, storage rooms and depositories, including the special ones (it is known that, in the years 1930–1939, the USSR had special depositories to keep the artworks of the so-called "people's enemies");

- research function aimed at the analysis of the artworks, identification of their authorship, period of their creation, works' laboratory expertise preceding their acquisition by the museums and their safeguard for the collections gathering;

- description function aimed at the preparation of the information necessary to a further exhibition of the artworks;

- finally, the main function of the art museums stays in the exhibition of the artworks in the museum halls and at exhibitions, including the international ones" [1, 4–5].

As it can be seen, the occupation authorities implemented on the occupied territories of Ukraine: 1) acquisition function – by means of a selection of the exhibits from the robbed Ukrainian museums for the Museum of the Fuehrer and for the private collections of the officers of the occupation authorities; 2) conservation function – some of exhibits were kept by the occupiers in the museums of Kyiv, Kharkiv, Mariupol to mention a few; 3) research function – it is necessary to say, hundreds of art experts from Germany worked then in Ukraine, and this article dwells on this later on; 4) description function – the facts of the implementation of this function at the Ukrainian museums were confirmed by numerous publication referred to hereafter; 5) export function implemented by the occupation authorities from the end of 1941 to the summer of 1943.

Exploring the events of World War Two, it is possible to affirm that the occupation authorities in Ukraine designed sociocultural and art projects and searched for the ways to realise such projects. As it is known, looking back at the history of the world's arts, it is possible to claim that projects can be or standard or unique. In peacetime, the museums of different countries of the pre-war Europe, it was possible to compare different, but similar standard art projects that differed one from the other just as far as local conditions were concerned. However, during World War Two, unique conditions developed when the occupation authorities of Germany realised their unique projects on the occupied territories of the European countries including Ukraine. The uniqueness of the above German projects should be considered taking into account, in the first place, the goal of the occupiers to found a unique museum of visual arts in Linz, native town of Hitler. The collection of the Fuehrer's Museum was to be gathered by means of the artworks confiscated all over Europe. The uniqueness of the above project has no analogues in the world's history of arts. The project of the gathering of the collection for the Fuehrer's Museum in Linz, was to be realised on the whole territory of the hostilities in Europe and in the Northern Africa where the occupation troops of Germany fought together with their satellites. With the scope of realising that unique project, a series of other unique projects was developed. The occupation authorities' activities focused mainly on paying a particular attention to the work of the art institutions on the occupied lands of Ukraine and

of other countries of the European hostilities theatre.

Thus, on the territory of Ukraine, the occupation authorities often re-organised museums and changed names of the museum institutions. During the occupation period, the museum staffs changed in the following way: German citizens were appointed to the leading positions instead of the Ukrainian collaborators. For instance, the Germans changed the name of the Kyiv Central Historical Museum to the Museum of the Ancient History, several art museums were united into one called the Regional Museum, the Kharkiv Art Gallery was renamed to the Ukrainian Art Museum. With the goal of spreading among the local population a negative attitude towards the Soviet authorities, the Germans founded new museums, too. For instance, the Kyiv City Museum of the Transitional Period was founded whose main goal was to gather the information on the elimination of the Ukrainian culture by the Soviet power.

As the scholar A. Sych claims in his research works, the Kharkiv Art Gallery exposed, in the beginning of the occupation period, more than 30,000 artworks including 2,500 paintings and 27,000 engravings, a great number of porcelain and popular art products. As this researcher affirms, the documents of 7 August 1942, specified that the museum kept 2,112 paintings, 457 icons, 26,300 engravings, 2,900 ceramic products, 527 samples of fabrics, 148 units of furniture, 1,017 other art works. At that time, the museum exposed 556 paintings, 49 icons, 133 engravings, 24 sculptures, 456 ceramic products, 132 samples of fabrics. According to A. Sych, 103 of these objects were used by the Germans for their military needs. By the end of 1942, the number of exhibits disappeared from the museum funds of the Kharkiv Art Gallery counted 169 pieces. Nevertheless, in accordance with the acts signed by the Soviet authorities before and after the German occupation of Kharkiv, the number of exhibits in the Kharkiv Art Gallery before the Germans arrived was twice as large as afterward [8, 59]. In a series of the archive data and of literature sources, the Kharkiv Art Gallery lost almost 90% of its funds, namely, 70,000 out of 75,000 units it had before the war. That is why, according to A. Sych, in compliance with the verification acts signed by the occupiers and by the museum workers after the liberation of Kharkiv by the Soviet troops, the number of paintings, icons, engravings and sculptures coincided – A. Sych thinks it might show that the German inventory of the artworks was not full or that there was pillage among the local population. According to the German occupiers' records, in the

end of October 1941, the Kharkiv Art Gallery was plundered by the local inhabitants who robbed its 14 carpets and the porcelain [8, 59]. In December 1941, the Oberbuergomister of the City issued a Protection Letter for the Museum which was valid till the end of the German occupation of Kharkiv. According to the inventory of the lost and destroyed values, before the Germans left the city, they had brought away from the Kharkiv Art Gallery nearly 446 works of the Ukrainian and Russian paintings of the eighteenth century by such authors like I. Aivazovskyi, V. Vereshchahin, I. Shyshkin, A. Boholiubov and others, and 220 works of the Western art (paintings by such authors like B. Strozzi, J. F. Grooth and many others). Besides, 253 icons and 20,000 engravings were brought away from the museum to Germany. During the retreat, the Germans set fire to the Museum. Together with the building itself, 1,207 paintings, 24 sculptures and a great number of other artworks including the museum archives were burnt. Nevertheless, A. Sych affirms that later, during the interrogation of the SS Obersturnfuehrer Norman Fester, it was found out the archives had been taken to Germany.

The same happened to other museums of Ukraine. For instance, to one of the richest museums of the Donetsk region, the Mariupol museum of local history was ruthlessly looted. The German occupation reports claim that many objects of the museum funds were lost due to the marauding and the elimination of a part of the exhibits by the Bolsheviks during the German offensive.

A detailed analysis of the loss statement of Kharkiv museums makes it clear that, firstly, the numbers of the lost art objects is impressive, secondly, it is necessary to carefully check up the information shared by the Ukrainian scientists.

Admitting the numerous losses of the Ukrainian museums, it is worth remarking that, bringing the Ukrainian museums' artworks to Germany, the German occupation authorities acted to comply with their duty of the implementation of the acquisition function of the German museums and private collections.

The art expert D. I. Akimov analyses the origin of the art projects of different epochs and distinguishes, among others, even the looting projects realised during the hostilities. He cites the following of them: "- creation of treasures and collections of visual art objects in the process of robbery of the already existing collections and treasures and pillage of particular artworks" [4, 142].

Summing up this information, it is worth noticing that the study of the damage caused to the

Kharkiv museums during the occupation shows that no powerful instruments of international collaboration were used, to start with the international organisations of local cultural studies, to go on with law enforcement bodies of different European and extra-European countries and to finish with such worldwide organisations like UNESCO.

The occupation of Kyiv by the Germans influenced also the cultural and artistic life of the city. Several museums were closed or were kept open just for the Germans. The Germans actively led a propaganda work among the local population by means of press, exhibitions, and theatre performances. Thus, in December 1941, the "New Ukrainian Word" newspaper was first published. In May 1942, there was a message on its pages addressed to the scientific and artistic elite of the city: artists and scientists were supposed to register with the department of culture and education of the City Government. In such a way, the Germans identified a group of artists and intellectuals and cast groups of performers for the theatres including opera house, operetta theatre, choral chapel, chapel of bandura players, several orchestras and the "Ukrainefilm" Studios. In total, twelve theatre and art companies were set up whose main task was the entertainment of the German officers. There were eight cinemas then in Kyiv together with the Museum of the Transitional Period [7].

The art expert N. Krutenko states in her research works that some museums like the Museum of the Ukrainian Art and the Historical Museum, hosted exhibitions. The number of the art works exhibited was great enough. It is known that an exhibition held at the Historical Museum showed off the works of 216 painters. The author claims that there were several art workshops and studios. In particular, there was an Art Atelier at 38, Korolenko Street. There was an Art Studio in Khreshchatyk Street. It was called "The Painting Ukraine". In those workshops and studios, the inhabitants of Kyiv could order portraits, buy artworks or get a piece of advice on the antique things.

Set up in the beginning of the war by A. Hitler who issued the respective order, the group of 350 historians, art experts and library workers – the so-called "Reichsleiter Rosenberg's Working Group" (ІЦАВОВУ. – Ф.КМФ -8, оп.1, спр.265, арк. 46-53) – pillaged the museums of the occupied territories, and these marauding activities had the code name of "Operation Linz" approved on 24 August 1941. According to the art expert N. Krutenko, the main group "Ukraine" was active on the Ukrainian territory. This group included the

"Special Headquarters of Libraries" and the Headquarters "Visual Arts".

As art expert N. Krutenko claims, all the cultural and educational institutions of the occupied territories were under the total control of the Germans who appointed their curators from the Reichsleiter Rosenberg's Headquarters (Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg), the workers' staff was reduced to the minimum, and the institution went on working in a conservation regime. The Germans carefully studied all the cultural and historical values, museum funds and archives. They made an accurate inventory and prepared to send to Germany all the exhibits and documents they considered precious.

Conclusions. The sociocultural planning of the job done by the staff of the museum institutions of Ukraine under the guidance of the German occupation authorities during World War Two did not foresee any standard approach aimed at the implementation of the main functions of the museums in peacetime. It is worth remarking that, due to full-scale hostilities on the Ukrainian territory, the museum workers focused mostly on the implementation of the exposition function of the artworks. While the acquisition function in the field of museum collections gathering, was implemented through the export of the stolen artworks from Ukraine to Germany with the goal of a creation of the art collections run by the occupiers.

Література

1. Акімов Д. І. Основні функції музеїв у контексті маркетингу мистецтва. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2019. № 36. С. 3-8.
2. Акімов Д. І. Маркетингові технології колекціонування в образотворчому мистецтві. *Культура і сучасність*. 2020. № 1. С. 104-109.
3. Акімов Д. І. Маркетингова експертиза художніх творів як складова їх оцінки та просування на арт-ринку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. №2. С. 87–93.
4. Акімов Д. І. Історична ретроспектива формування маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 140–146.
5. Вакуленко Ю. Є. Виконання основних функцій у музеї «Київська картинна галерея» у період німецько-фашистської окупації Києва 1941–1943 рр. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальний виклик сучасності* : матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції, 2024.
6. Енциклопедія історії України. *Інститут історії України НАН України*. URL: <http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=F&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU> (дата звернення: 29.09.2024).

7. Крутенко Н. Київський музей західного та східного мистецтва в період німецької окупації Києва 1941-1943 років. *Забута спадщина*. 2016. URL: lostart.org.ua/ua/research/674.html (дата звернення: 02.10.2024).

8. Сич О.І. Доля музейних цінностей Східної України в роки Великої Вітчизняної Війни. *Збірка наукових праць: Історична панорама*. 2007. №5. 158 с. URL: politics.ellib.org.ua/pages-cat-95.html (дата звернення: 02.10.2024).

References

1. Akimov, D. I. (2019). The Main Functions of Museums within Art Marketing. *Art Notes*, 36, 3–8 [in Ukrainian].

2. Akimov, D. I. (2020). Marketing Collection Technologies in Fine Arts. *Culture and Contemporaneity*, 1, 104–109 [in Ukrainian].

3. Akimov, D. I. (2020). Marketing Examination of Works of Art as a Component of their Evaluation and Promotion in the Art Market. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 87–93 [in Ukrainian].

4. Akimov, D. I. (2023). Historical Retrospective of Forming Fine Arts Marketing. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 1, 140–146 [in Ukrainian].

5. Encyclopaedia of the History of Ukraine. (n.d.). Institute of the History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from: <http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=F&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU> [in Ukrainian].

6. Krutenko, N. (2016). The Kyiv Museum of Western and Eastern Art in the Period of the German Occupation of Kyiv in 1941–1943. *Forgotten Legacy*. URL: lostart.org.ua/ua/research/674.html [in Ukrainian].

7. Sych, O. I. (2007). The Fate of Museum Values of Eastern Ukraine during the Great Patriotic War. *Historical Panorama*, 5. Retrieved from: politics.ellib.org.ua/pages-cat-95.html [in Ukrainian].

8. Vakulenko, Yu. (2024). Performing the Main Museum Functions in the Kyiv art Gallery Museum during the Nazi Occupation of Kyiv (1941-1943). Ninth international scientific and practical conference: Museums and restoration in the context of preservation of cultural heritage: an actual challenge of modernity [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 11.11.2024

УДК 069.5:7.02]:(477):(450.341)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322885

Цитування:

Геращенко О. О., Овчарек В. Є., Леонтьєва О. В. Українське сучасне мистецтво в міжнародному просторі на прикладі проєкту «Норе!» («Надія!»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 237–242.

Gerashchenko O., Ovcharek V., Leontieva O. (2024). Ukrainian Contemporary Art in International Space (on the example of the project Hope!). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 237–242 [in Ukrainian].

Геращенко Ольга Олександрівна,
магістр Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
заступник директора Центру української
культури та мистецтва
<https://orcid.org/0009-0008-9757-4647>
olga.muz@dolesko.com

Овчарек Володимир Євгенович,
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-9857-4103>
vovcharek@dakkkim.edu.ua

Леонтьєва Олена Валеріївна,
старший викладач кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-9612-4053>
dme2121.oleontieva@dakkkim.edu.ua

УКРАЇНСЬКЕ СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО В МІЖНАРОДНОМУ ПРОСТОРІ НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ «НОРЕ!» («НАДІЯ!»)

Мета статті – описати смислове та організаційне наповнення проєкту «Норе!» («Надія!») на 56-й Венеційській бієнале в контексті реакції мистецтва на ситуацію в Україні протягом 2014–2024 рр. **Методологія дослідження** ґрунтується на загальнонаукових теоретичних методах аналізу, синтезу та абстрагування, використано компаративний метод та метод спостереження. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше в українському мистецтвознавчому дискурсі проєкт «Норе!» («Надія!») проаналізовано як «мистецьку хроніку війни» та на його прикладі актуалізовано значення українського сучасного мистецтва в міжнародному контексті.

Висновки. Проєкт, який представляв Україну, було створено у формі колективної виставки індивідуальних художніх практик. Він зосередив увагу глядачів на військовий конфлікт, який росія у 2014 році розпочала на сході України, і став першим українським проєктом такого спрямування на Венеційській бієнале. У подальші роки цю тенденцію було продовжено, оскільки даний конфлікт було посилено країною-агресором до повномасштабної війни з 2022 року. Розглянуто специфіку Національного павільйону України, представленого проєктом «Норе!» («Надія!»), розробленого PinchukArtCentre (куратор – Бйорн Гельдхоф). Проаналізовано роботи Жанни Кадирової, Євгенії Белорусець, Артема Волокітіна, Анни Звягінцевої, Микита Кадана, Миколи Рідного та Сергія Жадана. Описано його як такий, де поєднано емоційну реакцію митців та певні процеси та події, що відбувались в Україні у 2014–2015 р. та як проєкт, який став зрізом тогочасних мистецьких тенденцій, орієнтованих на експерименти в межах комбінації художніх практик із проявленням емоційної складової (переживання автора=емоції глядача=поява оцінки ситуації, що відбувається в Україні). Майже десятирічний перерва між проєктами з України на 56-му та 60-му Венеційських бієнале став одним із етапів пошуку українським мистецтвом власного «Я» на міжнародному артринку та засвідчив високий рівень емпатії вітчизняних митців.

Ключові слова: Національний павільйон України, Венеційське бієнале, сучасне мистецтво, артпринк, війна, інсталяція, перформанс, Жанна Кадирова, Микита Кадан.

Gerashchenko Olga, Master National Academy of Culture and Arts Management, Deputy Director of the Centre of Ukrainian Culture and Art; **Ovcharek Volodymyr**, Candidate of Technical Sciences, Associate Professor, Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; **Leontieva Olena**, Senior Lecturer, Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

© Геращенко О. О., 2024

© Овчарек В. Є., 2024

© Леонтьєва О. В., 2024

Ukrainian Contemporary Art in International Space (on the example of the project HOPE!)

The purpose of the article is to describe the conceptual and organisational framework of the *Hope!* project at the 56th Venice Biennale in the context of how the art responded to the events in Ukraine which took place from 2014 to 2024. **The research methodology** is based on general scientific theoretical methods of analysis, synthesis and abstraction, complemented by the comparative and observational methods. **The scientific novelty** is that, for the first time in the Ukrainian art criticism, the *Hope!* project has been analysed as an 'artistic chronicle of the war'. The study highlights the importance of Ukrainian contemporary art in the international context through this example. **Conclusions.** The project, which represented Ukraine, was structured as a collective exhibition of individual artistic practices. It focused the visitor's attention on the military conflict initiated by Russia in the east of Ukraine in 2014, marking the first Ukrainian project of this nature at the Venice Biennale. In subsequent years, this trend continued as the conflict escalated into a full-scale war in 2022. The specifics of the Ukrainian National Pavilion, represented by the project *Hope!* and developed by PinchukArtCentre (curated by Bjorn Geldhof), is examined. The works of Zhanna Kadyrova, Yevheniia Belorusets, Artem Volokitin, Anna Zviagintseva, Mykyta Kadan, Mykola Ridnyi, and Serhii Zhadan are analysed. The project is characterised as a blend of artists' emotional responses and reflections on particular processes and events that took place in Ukraine in 2014-2015. It is identified as a snapshot of contemporary artistic trends that merged experimental artistic practices with an emotional component (artist's experience = audience's emotions = perception of Ukraine's situation). The almost ten-year break between projects from Ukraine at the 56th and 60th Venice Biennales became one of the stages of Ukrainian art's search for its own 'I' on the international art market and testified to the high level of empathy of domestic artists.

Keywords: Ukrainian National Pavilion, Venice Biennale, contemporary art, art market, war, installation, performance, Zhanna Kadyrova, Mykyta Kadan.

Актуальність теми дослідження. Останнє десятиріччя вписане в новітню історію України як часи, стабільні своєю нестабільністю. Цю тенденцію сформувала та закріпила війна росії проти України, яка розпочалась у 2014 р. нападом на території східних областей. Стабільністю, змішаною зі сміливістю на весь світ заявляти про те, що відбувається, характеризуються й проєкти українських митців на Венеційських бієнале, проведених у період із 2015 по 2024 рр. У ці роки акцентами Національних павільйонів України та проєктів, представлених поза основною програмою бієнале, є наголос на тому, в якій ситуації продукується сучасне українське мистецтво, яке на кшталт життєво важливого органу, фільтрує через себе події війни.

Тому у 2024 р. на поновлення актуальності нині претендує концепція Національного павільйону України, яка, попри унікальне візуальне наповнення, як і павільйони під час 57-ї, 58-ї, 59-ї та 60-ї Венеційських бієнале, фактично є розмовою з усім світом про шлях України до свободи та – пунктирно – спробою завоювати прихильність міжнародної мистецької спільноти.

Аналіз досліджень і публікацій. У розлозі матеріалі О. Авраменко «Венеційська бієнале'2015: оглядовий репортаж з виставки з елементами критики й аналізу» (2015), в контексті масової реакції митців-учасників з різних країн на глобалізаційні процеси у світі та колективне передчуття світових трансформацій, охарактеризовано проєкт «Надія» та інші проєкти української делегації, представлені поза основною програмою. Авторка, українська

мистецтвознавиця та кураторка виставок, яка відвідала бієнале, перебувала на відкритті Національного павільйону України та ознайомилася з візуалізацією іншими державами сучасних мистецьких процесів, зауважила, що загальний настрій 56-ї Венеційської бієнале дзеркалить загальне передчуття неминучих змін світового устрою. При цьому, вона емоційно відзначила, що в цих змінах мало оптимізму, що «художники дуже чутливі до майбуття, що вони часто «вангують» своїми творами, навіть несвідомо. В основній експозиції виявлена дивна одноманітність досить апокаліптичного світовідчуття та песимістичного погляду в майбутнє дуже багатьох митців різних країн» [2, 62].

Загалом, рефлексія на тему проєкту «Надія!» вибудована довкола теми війни, яка на той час вже розгорілась на східних територіях України та, загалом, довкола реакції мистецтва на локальні військові конфлікти у світі. Схожі наративи звучать в статті О. Ліщинської «Українське візуальне мистецтво як висловлювання: від Євромайдану до військового протистояння на Сході України» (2015), яка характеризує участь українських митців як найяскравішу мистецьку акцію міжнародного масштабу, в якій звучить осуд війни і дії росії, які її спричинили. Вчена характеризує назву павільйону «Надія» як символічну й таку, що «має політекстуальний характер: з одного боку, прозорий павільйон демонструє відкритість України, надію на гідне мирне майбутнє; з іншого, – апелює до відчуття гострої несправедливості з приводу арешту і утримання в ув'язненні російською федерацією Надії Савченко» [6, 83].

Л. Турчак у дослідженні хронології участі України у Венеційській бієнале з 2001 р., охарактеризувала Національний український павільйон як такий, де участь взяло молоде покоління художників та концепція якого привертала увагу до нападу росії на східні території України [7]. О. Чепелик дослідила проєкт «Надія!», порівнюючи контексти, «в яких діяли представники різних поколінь» та охарактеризувала його як «Проєкт дуже європейський, що і було надзавданням; він демонструє, що ми стримані, виважені, цивілізовані, що ми є більше європейцями, ніж інші країни ЄС – і в цьому є якась штучна інтонація: адже країна, яка стікає кров'ю, що боїться образити поважне європейське товариство своїми ранами, щоб їй не показали на двері за зухвалість...» [10, 261–262].

Мета дослідження – описати смислове та організаційне наповнення проєкту «Надія!» на 56-й Венеційській бієнале в контексті реакції мистецтва на ситуацію в Україні протягом 2014–2024 рр.

Виклад основного матеріалу. Куратор 56-ї Венеційської бієнале, Оквуї Енвезор, оголосив гаслом події All the World's Futures («Усе майбутнє світу») [9]. Своє бачення гасла візуалізували 136 митців з 53 країн, 89 національних павільйонів, 44 проєкти поза основною програмою та основний проєкт – міжнародна виставка (зокрема й митець-учасник цієї виставки від України – Микола Рідний) [8].

Національний павільйон України, під назвою Hope! («Надія!») був організований PinchukArtCentre, за кураторства заступника артдиректора інституції Бйорна Гельдхофа. Комісаром виступило Міністерство культури України, проте це було радше формальністю, аніж дієвістю: так, внаслідок відсутності обіцяного фінансування проєкту відбулось усунення двох із трьох кураторів проєкту, Оксани Баршинової й Михайла Рашковецького. Щодо офіційних заяв, то Міністерство культури України, яким було наголошено на тому, що «метою участі України у 56-й Венеційській бієнале має бути презентація сучасної української культури як невід'ємної частини європейського і світового культурного простору» [3], надалі декларувало, що «український павільйон – це уособлення нової прозорості України, що відкривається світові. На тлі нещодавніх історичних подій та всупереч нинішньому збройному конфлікту в країні, цим виставковим проєктом молоде покоління митців України виголошує свою віру у майбутнє своєї держави» [1].

«Надію!» було розміщено в туристично привабливій локації Венеції, на набережній Семи мучеників (Riva dei Sette Martiri), у спеціально зведеній скляній конструкції – кубі-павільйоні, прозорість якого декларувала принцип прозорості української держави. Проєкт за своєю формою є колективною художньою виставкою, де було представлено роботи Євгенії Белорусець, Артема Волокітіна, Анни Звягінцевої, Микита Кадана, Жанни Кадирової; учасників формації «Відкрита група»; спільного проєкту Сергія Жадана і Миколи Рідного «Сліпа пляма».

О. Чепелик, аналізуючи стосунки між мистецтвом та суспільством, описала настрій періоду творення українськими художниками робіт для 56-ї бієнале як такий, де «Старий світ сходиться з історичної сцени і, з огляду на Україну, можна сказати, що він іде закривавленим» [10, 259]. Віктор Пінчук, фонд якого надав підтримку представленню української делегації, зробив акцент на тому, що під час 56-ї Венеційської бієнале голосами сучасного національного мистецтва стало «молоде покоління незалежних, безкомпромісних, критично мислячих митців», які «є новими послами країни» [1].

Бйорн Гельдхоф охарактеризував Національний павільйон України як суперечливий простір: «Митці пропонують глядачеві гостре трактування подій, яке протистоїть ідеалам чи сподіванням, сформульованим архітектурою павільйону... демонструють критичне та неупереджене ставлення до конфлікту, але проявляють свою особисту солідарність та відданість Україні» [1].

Відповідно до кураторської концепції, всі представлені в проєкті митці належать до молодого покоління, яке декларує віру в майбутнє держави, на тлі історичних процесів та попри війну росії проти України. У такому випадку вона розглядається як рушійний елемент як в розробці загального бачення Національного павільйону України, так і в створенні індивідуальних художніх практик.

Так, робота Жанни Кадирової під назвою «Натовп. День» є шестиметровим панорамним колажем із вирізок газет з різних країн, виданих 16 березня 2015 р. Тобто рівно через рік після так званого «референдуму» 15 березня 2014 р., коли шляхом масових фальсифікацій Крим відійшов Росії. Цей колаж став портретом натовпу, який біг по своїх справах у річницю цієї події, коли в Україні оманливим шляхом був відібраний Кримський півострів, що змінило світовий геополітичний ландшафт. Жанна Кадирова вирізала обличчя людей в

хаотичному порядку та скомпонувала їх у новій (бодай навіть газетній) реальності, немов відбиток ситуації, що трапилася. При цьому всі людські постаті контрастували між собою країною проживання, расою, соціальним статусом тощо. Мисткиня так також представила спільні й відмінні риси друкованих ЗМІ різних країн та їхню реакцію на цей злочин держави-агресора. Організатори резюмували: «У часи, коли увесь світ переживає соціальний неспокій, коли люди повсюди виходять на вулиці заради змін, Жанна Кадирова презентує нам непокірний натовп, анонімний, мультикультурний, що співпереживає» [1].

Інсталяція авторства Микити Кадана під назвою «Труднощі профанації» (2015) є авторською інтерпретацією теми війни як конфлікту ідеологій. Центром інсталяції став символічний паросток квасоліни, що сходить між руїн. Він якраз-то і є символом надії та початку нового життя там, де, здавалось би, назавжди залишаться лишати руїни. Митець у своїй роботі розмірковує, що «про надію говорити варто лише щоб її вичерпати, переступити через неї, як через поріг, опинитися по інший бік. Тільки тоді ми можемо спокійно і з посмішкою йти по палаючій землі, несучи повну відповідальність за свій вибір» [1].

Артем Волокітін у монументальній живописній роботі «Видовище – 1» (2015) демонструє бачення війни як різновид видовища, центром якого є насилля. Митець використав тему взаємозв'язку жажливого та красивого на прикладі зображення різних видів вибухів, на тлі розмитого горизонту, який ще більше підкреслює смертоносну велич військових дій. Життєдайність поняття надії митець описує як речовину високої концентрації, навіть незначна кількість якої має здатність міняти реальність.

Текстильно-металева «Клітка» Анни Звягінцевої копіює місце утримання підсудних в українських судових установах під час засідань, є емоцією мисткині на злочинні дії вітчизняної судової системи, яка переслідувала членів кураторського об'єднання «Худрада», членкинею якої була й сама учасниця «Надії!». Творіння актуалізує переконання про те, що ідея верховенства права хоч і звучить все гучніше, проте не на повну силу. Але, все-ж, існування цієї роботи уособлює сподівання на те, що система рано чи пізно буде зруйнована. Адже ідея «Клітки» балансує на противазі опори під ногами та хисткості, сили й слабкості, міцї й ламкості, свободи й неволі, дотримання принципів права і беззаконня.

Інсталяція, розроблена Євгенією Белорусець, була присвячена страху тих, хто опинився в окупації та намагається вижити, перебуваючи «між двох вогнів» та складалась із денної й нічної частини. Денна частина представила постать шахтаря, який постає/зникає з цигаркового диму. Зворотна частина монументального зображення є шпальтою уявної «Сьогоднішньої газети», що є хронікою життя «за обрієм війни». Це дуже символічний образ, оскільки серед мешканців східних територій, які на момент бієнале не були підконтрольні ані російським окупантам, ані українським військам, значна кількість саме людей цієї професії, які намагались вижити й врятувати своїх близьких та шахти як чи не єдині джерела заробітку. Нічна частина візуалізована в слайд-шоу, яке з'являється після заходу сонця на одній зі скляних стін Національного павільйону України. Мисткиня у такий спосіб розповідала гостям бієнале про життя шахтарів, яке складається із регулярного зникнення під землею та поверненням звідти. А, надто, якщо врахувати, що вони опинились в епіцентрі війни.

Учасники Відкритої групи презентували в межах «Надії!» відеоінсталяцію з 9 екранів під назвою «Синонім до слова «чекати», де в режимі реального часу демонструвались 9 вхідних дверей, розташованих у домівках в різних регіонах України. Їх об'єднав один факт: із цих дверей незадовго до початку відеозйомки на службу були призвані солдати. Як протизвага і нагадування про те, що з іншого боку дверей їх завжди чекають, там є затишок рідного дому – фотографії родинних обідніх столів. Для того, щоб продемонструвати єдність із рідними призовників, із травня по листопад, поки тривала 56-а Венеційська бієнале, навпроти екранів сидів один з учасників Відкритої групи (Антон Варг, Юрій Білей, Павло Ковач, Станіслав Туріна) за столом, схожим на ті, що на фото. Допоки один із солдатів не переступав на відео поріг рідної домівки – митець за столом не їв та не пив. «Синонім до слова «чекати» уособив стійкість тих, хто пішов на війну, і тих, хто залишився їх чекати, плекаючи в серцях надію на те, що війна скоро завершиться і рідна людина знову буде поруч. У такий спосіб «Відкрита група» змістила акцент зі сприйняття війни як чогось масштабного – у їхньому вимірі війна про біль кожної родини, в життя якої вона прийшла. Як і про те, що вона міняє ритм життя кожного, кого вона торкається, на режим очікування та надії.

Інсталяцію «Сліпа пляма» (2014), було скомпоновано з фрагментів поетичних рядків Сергія Жадана й банера великого формату, розробленого Миколою Рідним, як два погляди на тему війни. Банер являв собою зафарбовану чорним кольором площину-фотографію, де наявне невеличке незафарбоване вічко як символ оригінального фото-зображення, як зримий «уришок» реальності. За кожною з наявних поезій Сергія Жадана приховано життєву історію реальних та вигаданих осіб, життя яких триває на тлі війни, що розгорілась на східних територіях України. Митці акцентували, що таких сліпих плям як результату сприйняття світу й реалій війни людиною, існує дуже багато. «Сліпа пляма» є й критикою ЗМІ, які в умовах війни подекуди звужують реальність, виривають із правдивого контексту події та постаті, викривляють справжність або спрощують її, внаслідок акценту лише на сухих фактах. Натомість, чорне тло символізує силу пропаганди як свідомий акт знищення реальної картини воєнних дій та акценту на вигідних зацікавленим сторонам подіях: «Пропаганда, яку створює машина війни, призводить до сліпоти суспільства. Її уособлює бінарне бачення, що створює «нас» та «їх», «братів» та «ворогів», «громадян» та «чужинців», без реального базису для цих протиставлень...» [1].

З точки зору суспільної нагальності, «Надія!» стала публічним актом мистецької консолідації з українським народом. Кожен художник як емпат (що є невід'ємною рисою професії) «профільтрував» війну через себе, і, відповідно до сталих художніх практик, матеріалізував оцінку подій на свій манер. Попри проаналізоване різноманіття, об'єднувальною рисою стала емоційність, навіть якщо подекуди була замаскована під актуальні мистецькі форми (перформанс, відеоінсталяція тощо). Прозорість куба жодним чином не применшила її. Радше, навпаки, посилила: через його конструктивні особливості та місце розташування, кожна робота була під суцільною цілодобовою увагою великого потоку венеційців і туристів.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше в українському мистецтвознавчому дискурсі проєкт «Нора!» («Надія!») представлений на 56-й Венеційській бієнале проаналізовано як «мистецьку хроніку війни» та на його прикладі актуалізовано значення українського сучасного мистецтва в міжнародному контексті.

Висновки. Проєкт «Надія» став першим у ланцюжку концепцій Національного

павільйону України (та проєктів поза офіційною програмою) в період із 2015 по 2024 рр., якими увагу світової мистецької спільноти й широкого загалу відвідувачів бієнале було повернуто до воєнного конфлікту на українських землях. Використання різноманітних засобів виразності, куратори та митці-учасники працювали у двох напрямках: документування фактів війни й рефлексія на цю тему (On vacation («У відпустці»), 2015; Piazza Ucraina, 2022; «Російське сучасне бароко», 2024; «Плетіння сіток», 2024; «З України: сміливі мрії», 2024 р. та ін.) та оцінка соціально-політичної ситуації («Парламент», 2017; «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні», 2019, «Фонтан виснаження, 2022, та ін.).

Майже десятирічний проміжок між проєктами від України на 56-й та 60-й Венеційській бієнале став одним з етапів пошуку українським мистецтвом власного «Я» на міжнародному артринку та засвідчив високий рівень емпатії вітчизняних митців. Вони й в реальному, і в алегоричному сенсах плекають «Надію!» на припинення війни й на те, що Україна буде почута міжнародною спільнотою.

Література

1. «Надія!», національний павільйон України на 56-й Міжнародній виставці мистецтв у Венеції – La Biennale di Venezia. *PinchukArtCentre*. URL: <https://pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/28178> (дата звернення 04.10.2024).
2. Авраменко О. Венеційська бієнале'2015: оглядовий репортаж з виставки з елементами критики й аналізу. *Сучасне мистецтво*, 2015. № 11. С. 61–71.
3. В Міністерстві культури презентовано концепцію участі України у Венеціанській бієнале. *Урядовий портал*. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/247867214> (дата звернення: 01.10.2024).
4. Леонтьєва О. Проблематика дослідження сучасного українського мистецтва в проєктах венеційської бієнале. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 09 листопада 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. 78–80 с.
5. Леонтьєва О. Роль жінок-художниць у презентації сучасного українського мистецтва на венеційській бієнале: гендерний аналіз. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2024. № 2. С. 152–158. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308379>.
6. Ліщинська О. Українське візуальне мистецтво як висловлювання: від Євромайдану до військового протистояння на Сході

України. *Українознавчий альманах*, 2015. № 18. С. 82–85.

7. Турчак Л. І. Україна на Венеціанських бієнале. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв*, 2018. № 38. С. 290–300.

8. У Венеції відкривається 56-та бієнале сучасного мистецтва. *LB.UA*. URL: https://lb.ua/culture/2015/05/07/304152_venetsii_otkrivaetsya_56aya_biennale.html (дата звернення: 01.10.2024).

9. Філевська Т. Венеційська бієнале: український слід. *Korydor*. URL: <https://korydor.in.ua/ua/censure/venecija-bijenale-ukraina.html> (дата звернення: 05.10.2024).

10. Чепелик О. Діалог поколінь: Проекти Надія на Венеційській бієнале та На межі в ПінчукАртЦентрі. *Сучасне мистецтво*, 2015. № 11. С. 259–279.

References

1. “Hope!”, National Pavilion of Ukraine at the 56th International Art Exhibition in Venice – La Biennale di Venezia (2015). PinchukArtCentre. URL: <https://pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/28178> [in Ukrainian].

2. Avramenko, O. (2015). Venice Biennale 2015: Review Report from the Exhibition with Elements of Criticism and Analysis. *Modern Art*, 11, 61–71 [in Ukrainian].

3. The Ministry of Culture Presented the Concept of Ukraine's Participation in the Venice Biennale (2015). Government Portal. Retrieved from: <https://www.kmu.gov.ua/news/247867214> [in Ukrainian].

4. Leontieva, O. (2023). Problems of the Study of Contemporary Ukrainian Art in the Projects of the

Venice Biennale. *Cultural and Artistic Studies of the XXI Century: Scientific and Practical Partnership: Materials of the IV All-Ukrainian Scientific and Practical Conference* (Kyiv, November 09, 2023), 78–80 [in Ukrainian].

5. Leontieva, O. (2024). Role of Women Artists in the Presentation of Contemporary Ukrainian Art at the Venice Biennale: Gender Analysis. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 152–158. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308379> [in Ukrainian].

6. Lishchynska, O. (2015). Ukrainian Visual Art as Expression: From Euromaidan to Military Confrontation in Eastern Ukraine. *Ukrainian Studies Almanac*, 18, 82–85 [in Ukrainian].

7. Turchak, L. I. (2018). Ukraine at the Venice Biennale. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*, 38, 290–300 [in Ukrainian].

8. The 56th Biennale of Contemporary Art Opens in Venice (2015). *LB.UA*. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2015/05/07/304152_venetsii_otkrivaetsya_56aya_biennale.html [in Ukrainian].

9. Filevska, T. (2015). Venice Biennale: Ukrainian Footprint. *Korydor*. Retrieved from: <https://korydor.in.ua/ua/censure/venecija-bijenale-ukraina.html> [in Ukrainian].

10. Chepelyk, O. (2015). Dialogue of Generations: Projects Hope at the Venice Biennale and on the Edge at PinchukArtCenter. *Modern Art*, 11, 259–279 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 22.11.2024*

УДК 76.03.071 Якутович(477)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322886

Цитування:

Доценко В. Є. Творчість Георгія Якутовича на тлі розвитку української графіки 1960–1980-х рр.: до постановки питання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 243–248.

Доценко Владислав Євгенійович,

аспірант Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв

<https://orcid.org/0000-0001-7976-7770>

Vladdotsenko@ukr.net

Dotsenko V. (2024). Work of Heorhii Yakutovych in the Context of Development of Ukrainian Graphics in the 1960s-1980s: Before the Question Is Posed. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 243–248 [in Ukrainian].

ТВОРЧІСТЬ ГЕОРГІЯ ЯКУТОВИЧА НА ТЛІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ 1960-1980-Х РР.: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

Метою статті є дослідження провідних аспектів творчості українського графіка Георгія Якутовича (1930–2000) у період 1960-1970-х років, з акцентом на його внесок у розвиток українського графічного мистецтва. **Методологія дослідження** Методологія дослідження творчості Г. Якутовича базується на застосуванні комплексу методів, серед яких надважливими стали: аналітичний, історико-типологічний, систематизація і синтез. Аналітичний метод спрямований на глибоке опрацювання літератури та джерел, що стосуються історії української графіки та творчого спадку Якутовича. Історико-типологічний аналіз допоміг розглянути мистецькі досягнення майстра у контексті соціально-політичних умов та культурних змін ХХ століття, мистецьких пріоритетів, які сформувались в українській графіці 1960–1980-х рр. Систематизація використовується для впорядкування матеріалу, здійснення його класифікації та окреслює основні етапи розвитку творчості митця. Синтез дав можливість інтегрувати результати досліджень з різних джерел, формуючи комплексне уявлення про творчий шлях митця. **Наукова новизна** статті ґрунтується на комплексному опрацюванні та узагальненні творчості Г. Якутовича в контексті мистецьких, культурних і соціальних процесів в Україні 1960-1980-х років. **Висновки.** Як інтерпретатор і новатор, Г. Якутович створив власну модерністську візуальну мову у друкованій графіці на фольклорні або історичні національні теми, досягаючи складної естетичної та культурної рефлексії, створюючи мистецький синкретизм, у якому символічно-орнаментальні мотиви є носіями культурного коду і колективної пам'яті, сформували нову модель національної ідентичності. У цьому контексті, ілюстрації функціонували як самостійні візуально-нарративні філософсько-символічні системи, що взаємодіяли з текстом. Творча спадщина митця є значущим явищем в українському образотворчому мистецтві, що відображає постійний пошук автором оригінальності та інновацій, які піднесли українську книжкову культуру до нових висот. Його роботи підкреслюють культурне й суспільне значення української графіки епохи шістдесятиництва-дисиденства, сприяють глибокому розумінню еволюції українського графічного мистецтва.

Ключові слова: ксилографія, лінорит, графічне мистецтво, ілюстрація, шістдесятники

Dotsenko Vladyslav, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Work of Heorhii Yakutovych in the Context of Development of Ukrainian Graphics in the 1960s-1980s: Before the Question Is Posed

The purpose of the article is to study the main aspects of the work of Ukrainian graphic artist Heorhii Yakutovych (1930–2000) in the 1960s and 1970s, with an emphasis on his contribution to the development of Ukrainian graphic art. **Research methodology** is based on the use of a set of methods, among which the most important are: analytical, historical and typological, systematisation, and synthesis. The analytical method is aimed at a deep study of literature and sources related to the history of Ukrainian graphics and Yakutovych's creative heritage. The historical and typological analysis helped to consider the artist's creative achievements in the context of the socio-political conditions and cultural changes of the twentieth century, as well as the artistic priorities that were formed in Ukrainian graphics of the 1960s–1980s. Systematisation is used to organise the material, classify it, and outline the main stages of the artist's work. The synthesis made it possible to integrate the results of research from various sources, forming a comprehensive picture of the artist's creative path. **The scientific novelty** of the article is based on a comprehensive study and generalisation of H. Yakutovych's work in the context of artistic, cultural and social processes in Ukraine in the 1960s–1980s. **Conclusions.** As an interpreter and innovator, H. Yakutovych created his own modernist visual language in printed graphics on folklore or historical national themes, achieving a complex aesthetic and cultural reflection, creating an artistic syncretism in which symbolic and ornamental motifs are carriers of the cultural code and collective memory, and formed a new model of national identity. In this context, the illustrations functioned as independent visual and narrative philosophical and

symbolic systems that interacted with the text. The artist's creative heritage is a significant phenomenon in Ukrainian fine art, reflecting the author's constant search for originality and innovation, which brought Ukrainian book culture to new heights. His works emphasise the cultural and social significance of Ukrainian graphics of the Sixties-dissident era, and contribute to a deeper understanding of the evolution of Ukrainian graphic art.

Keywords: woodcut, linocut, graphic art, illustration, sixtiers.

Актуальність теми дослідження. Одним із найяскравіших представників української графіки другої половини ХХ століття є талановитий майстер Георгій Якутович (1930–2000). Як яскравий представник покоління шістдесятників, він став ключовою фігурою у формуванні національної графічної школи. В час, коли Україна прагне віднайти і зміцнити свою культурну ідентичність на глобальній арені, творчість митця постає як дзеркало, в якому відображається багатогранність національної душі. Його роботи не лише технічно досконалі, вони насичені символізмом, сформований на ґрунті фольклорної орнаментики й національного колориту, що робить їх актуальними для сучасних культурних і соціальних контекстів. Його внесок особливо важливий у світлі сьогоденних викликів, коли культурна спадщина стає одним із фронтів боротьби за національну ідентичність і самобутність. Отже, актуальність творчості Г. Якутовича полягає не лише в його художніх досягненнях, а й у глибокому особистісному впливі на українську культуру, мистецтво та суспільство загалом.

Аналіз досліджень і публікацій. Багато мистецтвознавців у своїх дослідженнях присвятили увагу графіці зазначеного періоду, безпосередньо розглядаючи творчість Г. Якутовича, аналізуючи її в контексті загального розвитку української графіки та діяльності шістдесятників. Після появи перших розвідок 1960-х років про творчість митця О. Афанасьєв [1], Ю. Белічко [2], окремі сторінки його доробку залишаються важливою темою мистецтвознавчого дискурсу. Проекти майстра поглиблено вивчали В. Зайцева [3], О. Лагутенко [4], О. Ламонова [5], П. Ліміна [9], О. Спасскова [7].

Мета статті спрямована на дослідження провідних аспектів творчої діяльності українського графіка Г. Якутовича в контексті 1960–1970-х років, з акцентом на його значущий внесок у еволюцію українського графічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У другій половині ХХ століття українське мистецтво переживало період значних змін і відкриттів, які суттєво вплинули на розвиток графіки. Період 1960–1970-х років був позначений інтенсивним синтезом художніх надбань попередніх десятиліть та новаторськими підходами, що формували національну

своєрідність українського мистецтва. Час «Хрущовської відлиги» відкрив перед молодими українськими митцями безпрецедентні можливості для пошуків і експериментів, дозволяючи їм представити світу нове бачення українського мистецтва. Саме в цей період сформувалося покоління «шістдесятників» – митців, що активно досліджували нові форми вираження. Вони сміливо відходили від усталених традицій і відкривали нові шляхи для розвитку національного мистецтва.

У 1960-х роках графіка вирвалася на перший план, ставши динамічним простором для експериментів і новаторства, де художники, обмежені цензурою в живописі, могли розгорнути свою фантазію. Особливо це стосувалося книжкової та дитячої ілюстрації, яка дозволяла уникнути тиску соцреалізму. Графіка стала ідеальним інструментом для втілення нових ідей, і саме через неї шістдесятники, відкидаючи штампи традиційного мистецтва, прокладали дорогу до нових мистецьких течій.

У сфері графіки молоді художники обирали шлях «...позначений активними пошуками нових форм художнього оздоблення книжки, духом новаторства, пошуками національної своєрідності образної мови, сприйняттям книжки як підпорядкованого законам архітекtonіки єдиного художньо-поліграфічного організму» [3, 67]. Ці новаторські тенденції найбільш яскраво проявилися у творчості Г. Якутовича, який працював поряд з такими графіками-шістдесятниками, як: С. Адамович, А. Базилевич, Г. Гавриленко, В. Ламах та іншими. Адже саме композиції Г. Якутовича щоразу демонстрували переплетення класичні традицій й новаторських підходів, що створює унікальний сплав технічної досконалості та глибокої філософської змістовності. На формування авторської манери вплинув і вибір технічних прийомів: «В його роботах, можливо, найрельєфніше і найраніше у повоєнному мистецтві проявилася нарбутівська тенденція до органічної комплексної стилістичної узгодженості всіх елементів оформлення та ілюстрування книги як єдиного пластичного ансамблю, суголосного зі змістом та стилістикою літературного твору». [1, 152]

Молода генерація графіків рішуче відкинула звичні техніки попереднього періоду

(особливо в їхньому академічному втілені), серед яких домінували літографія та малюнок тушшю. На зміну цим «традиційним» технікам приходять: ліногравюра, ксилографія а пізніше – офорт. Саме ці техніки активно використовував у своїй творчості Г. Якутович, хоча він не був першовідкривачем у їх застосуванні. Проте Г. Якутович став одним із перших майстрів, які сміливо експериментували з цими техніками, і, безсумнівно, досягнув у цьому найбільших успіхів. Мало хто з його сучасників може похвалитися такою кількістю відзнак, нагород і суспільного визнання, як він.

Мистецтво 1960-х рр. перебувало в тісних рамках соцреалізму, де доступ до світових тенденцій був суттєво обмежений, за винятком класичного мистецтва. У всесоюзному масштабі відбувались виставки і прогресуючою на той момент була балтійська школа графіки. З настанням «відлиги» прийшли короточасні, але кардинальні зміни, серед яких важливим стало розширення інформаційного простору та поступове відкриття культурних і художніх досягнень Заходу для радянських громадян. Ідеологічно новий підхід мав на меті вільну суперечку між представниками радянського та західного мистецтва, оскільки організатори цих процесів були переконані в правоті соціалістичної моделі.

Характерною особливістю для митців шістдесятників є звернення до так званих «національних мотивів», а творчість Г. Якутовича взагалі особливо пронизана національними елементами. Тема народного мистецтва на ті часи була не лише актуальною, але й політично складною та часто трагічною. У радянському контексті фольклорне і національне мистецтво часто стикалися з жорстким контролем і переслідуванням. Однак, з початком «хрущовської відлиги» розпочинаються нові тенденції, зумовлені тимчасовим ослабленням ідеологічного тиску на культуру, в тому числі національну: «Показовішим для мистецтва «відлиги» та 1960-х років в Україні загалом з цього погляду стало звернення до традицій народного мистецтва, що, з одного боку, віддзеркалювало новий сплеск культурницької ідеології національного Відродження, з другого – відображало пошуки «сучасного національного стилю» [6, 70]. Як зазначали Ю. Белічко, а пізніше О. Ламонова, молоді художники з ентузіазмом звернулися до глибин народного мистецтва та української старовини, ретельно досліджували спадщину графіків 1920–1930-х років, активно реконструювали і трансформували в своїй творчості

бойчукістські концепції. Використовували досвід мексиканської графіки та знаходились під впливом творчості В. Фаворського, вони створювали нову мистецьку мову, в якій інноваційні ідеї органічно інтегрувались з національними традиціями. [2, 13; 5, 10].

Усе вищезазначене Г. Якутович сповна втілює у своїй творчості, і його перша робота, що відображала новаторські пошуки, була аспірантською — ілюстрації до повісті Михайла Коцюбинського «Фата моргана» (1957). Використання техніки лінориту, яка відзначається своєю гостротою та лаконічністю, дозволило відобразити глибокий зміст повісті в особливо виразний спосіб. Монументальність образів та контраст між чорним і білим допомогли відтворити атмосферу сильного драматизму та внутрішньої напруги, що підсилює емоційний ефект відображених сцен. У своєму дослідженні ілюстрацій Г. Якутовича та В. Єфименка (1973), О. Спасскова підкреслила, що, незважаючи на індивідуальні художньо-технічні манери кожного з них, обидва художники фокусувались на розкритті духовного виміру персонажів повісті, демонструючи подібність у своєму трактуванні образів. [7, 290]. Подібний принцип ми можемо побачити і в ілюстраціях М. Стороженка (1977). Між тим, в ілюстраціях Г. Якутовича до повісті М. Коцюбинського яскраво проявляється не лише глибоке розуміння академічної школи, але й власне бачення втілення образів літературних текстів у композиційних побудовах.

Схожість між ілюстративними та станковими серіями, створеними в період 1960–1970-х років, не слід розглядати як простий акт наслідування чи повторення. Навпаки, художники відтворювали власне унікальне бачення, хоча нерідко використовували схожі техніки та принципи, що були притаманні їхнім попередникам або сучасникам. За кожним митцем стоїть не лише його індивідуальна майстерність, але й колективний інтелектуальний та художній обмін з колегами, який живив ідеї та надихав на нові форми вираження. Це середовище не було ізольованим, а представляло собою динамічну мережу взаємовпливів і спільних рефлексій, у межах яких індивідуальне перепліталось з колективною енергією.

Ілюстрації Г. Якутовича до драматичних поем Івана Кочерги «Ярослав Мудрий» та «Свіччине весілля» (1963) – це не просто графічний супровід, а своєрідний візуальний діалог із текстом, що розкриває його глибинні символічні сенси. І. Кочерга в своїх творах торкнувся складних тем патріотизму,

моральних принципів і боротьби за людську гідність, занурюючи читача у велич історичних подій. Г. Якутовичу вдалося не тільки передати дух і атмосферу минулих епох, а й зробити їх співзвучними сучасному глядачу. Його майстерність у відтворенні епох і образів відзначили науковці В. Афанасьєв та Ю. Белічко, звертаючи увагу на здатність художника гармонійно поєднувати історичну достовірність із символічним осмисленням [1, 54; 2, 29].

У 1960-х роках українські митці мандрували в Карпати у пошуках творчих інтенцій, спричинених унікальною атмосферою місцевих ландшафтів. Величні пейзажі цього регіону, місцева архітектура, побут, разом з яскравими народними костюмами стали новим натхненням для глибшого розуміння української традиційної культури. Карпати перетворилися на символ автентичності, де збереглися національні традиції у їхній первозданній формі. Митці, такі як С. Караффа-Корбут, З. Кецало, В. Масик, М. Митрик, Г. Смольський, Г. Якутович та інші, глибоко відчули нерозривний зв'язок місцевого населення з природою та їхніми багатовіковими традиціями.

Г. Якутович поступово заглиблювався в образний світ Карпат через відтворення жанрових сцен з життя горян, що виразно віддзеркалилося у його ранніх станкових роботах, таких як «Аркан» (1959), «Плотогони» (1960) та «Є у мене топір, топір...» (1963). Художник демонстрував глибокий інтерес до місцевих народних легенд і фольклору, що знайшло вираження у його ілюстраціях до книги «Як Довбуш карав панів» (1960). Цей етап творчого становлення митця став ключовим не лише у його розумінні культурної специфіки та міфології Гуцульщини, але й заклав міцне підґрунтя для подальших експериментів зі стилістикою, що відобразилось в ілюстраціях до повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1966).

Праця над твором є окремим феноменом не лише в українському графічному мистецтві, але й у кінематографі, оскільки Г. Якутович був художником-постановником в однойменному фільмі Сергія Параджанова за мотивами повісті М. Коцюбинського. Ґрунтовний аналіз проєкту провела П. Ліміна у своєму виданні «Як у Тіні. Георгій Якутович як ілюстратор книги «Тіні забутих предків» [9]. В ньому і висвітлено взаємовплив кіно та графіки: «Для Якутовича шляхом до розуміння як передати динаміку образу героя став власне фільм, який за своєю природою спирається на змінність провідної лінії... Персонажі більше не мають бути

«цілісними», їхня роль стає фрагментальною, що чудово корелюється із загальним настроєм втрати індивідуальності цих героїв, їхнім злиттям з масами». [9, 75-76]

Ілюстрації Г. Якутовича до повісті Коцюбинського представляють собою не просто візуальне відображення тексту, а глибоке осягнення ідей та змісту закладених самим М. Коцюбинським. Художник не обмежується простим відтворенням сюжетних ліній, а проникає в глибинні філософські та світоглядні шари твору, де містика і реальність гармонійно співіснують. Гуцульський світогляд, вкорінений у первісному, майже язичницькому сприйнятті світу, стає ключем до розуміння цього переплетіння, відображаючи глибинну єдність людини і природи, їх органічну взаємодію та взаємозалежність. У ілюстраціях митця реальність зливається з містикою, відкриваючи простір для глибокого осмислення як зовнішніх подій, так і складної природи людських почуттів. Особливо яскраво це відчувається у трактуванні трагічної любові Івана та Марічки, що спонукає до роздумів про «шекспірівську» драму, де постає проблематика життя і смерті. Межі між персонажами і їхнім світом, як і між міфом і реальністю, стають майже невидимими. Мабуть, саме тому митець обрав ксилографію, адже тут основою є штрих, а не пляма, як це можна спостерігати, наприклад, у «Фата Моргані». Замість цього, зображення ніби огорнуті димкою, яка нагадує магічний туман, що спускається з карпатських вершин. Цей ефект надає ілюстраціям загадковості та створює відчуття ілюзорності, так що межа між видимим і прихованим стає надзвичайно тонкою.

Тож можемо спостерігати, що «Тіні забутих предків» стали для Георгія Якутовича переломною точкою в його творчому розвитку. Вони ознаменували перехід митця від позиції художника-академіста, загартованого в рамках соцреалізму, до майстра-новатора, який активно наслідував мистецькі практики українських авангардистів 1920-1930-х років.

Згодом за подібними принципами, сплітаючи мову символів, створених із архаїчних мотивів, Г. Якутович втілює свої бачення у ілюстраціях до повісті Івана Франка «Захар Беркут» (1972). Використовуючи техніку офорту та резерважу, він досягає унікальної фактури, яка надає його творам глибокої емоційної і символічної значущості. Образи, що немов виринають з темряви, не лише відображають історичні події, але й перетворюються на живу легенду, вбираючи в себе глибинні архетипи колективної пам'яті. Графіка митця, схожа на древні петрогліфи,

функціонує як міст між минулим і сучасністю. У кожному штриху і кожній лінії живе дихання часу, що нагадує нам про вічні цінності боротьби та сили духу, закарбовані у пам'яті нашого народу.

Графічний доробок Г. Якутовича, як ілюстратора дитячої літератури, зокрема казок, поглиблено аналізується в статті О. Харченко [8, 65–66]. У 1960-1970- рр. художник серед іншого проілюстрував твори: «Про бідного парубка й Марка багатого» та «Казка про липку і зажерливу бабу» виданих «Веселкою» (1961), «Золотий олень» Д. Павличка (1970), «Карби. Чічка. Злодія зловили» М. Черемшини (1976). У них він майстерно переосмислює українське народне мистецтво та традиції старовинної гравюри, створюючи не просто ілюстрації, а цілісний візуальний світ. Його графічні образи вражають монументальністю і виразністю, вони ніби пульсують життям народних легенд, наповнюючи сторінки соковитими, живими картинами. Особливо це помітно в ілюстраціях до казок, які самі по собі є ключовим жанром українського фольклору, що відображає багатий світ культури і традицій народу. Як зазначив Ю. Белічко: «Вперше після Г. Нарбута і В. Кричевського в українській книжковій графіці в трактуванні казкових сюжетів замість фантастичної еклектики з'явилася історично правдива, побудована на глибокому знанні вітчизняної культури образна розповідь» [2, 28].

Фольклор відіграв суттєву роль у становленні національних мистецтв і літератури багатьох народів СРСР, слугуючи джерелом не лише натхнення, а й ідентичності. У різних республіках виявлявся глибокий і всебічний інтерес до усної та пісенної народної творчості, що збагачувало культурний контекст на рівні всієї держави. Водночас Г. Якутовича можна сміливо визнати одним із яскравих знавців і віртуозних інтерпретаторів народного фольклору та історичного епосу. Його особлива пристрасть до епічної спадщини вилилася в створення яскравих ілюстрацій до збірки оповідань за мотивами українських народних дум "Козак Голота" Марії Пригари (1966). Він не лише оживив ці тексти, але й вдихнув у них нове, глибше звучання, майстерно поєднуючи народні мотиви зі своїм унікальним художнім баченням. Образ козака-бандуриста Голоти, народного месника і борця за свободу, у його творчості тісно перегукується з іконічним народним типом козака Мамай, синтезуючи архетип народного героя – сильного, мудрого, незламного. Ілюструючи для дітей українські народні думи, митець шукав образні рішення, які б передали юному читачеві глибину й високу поетичність народної творчості.

Ілюстрації Г. Якутовича до «Слова про Ігорів похід» (1977) стали знаковими в українському мистецтві, отримавши високу оцінку та вирізняючись серед численних творчих спроб інших митців. Використовуючи техніку офорту та акватинти, в них втілено складну філософську та емоційну глибину, надаючи середньовічному поетичному тексту нове, актуальне звучання та багатогранне значення. Зосереджуючись на внутрішньому і духовному світі літопису, митець майстерно відтворює його символічну структуру. Натомість ілюстрації попередників В. Єфименка, В. Лопати, та В. Фаворського вирізняються суто оповідним характером. Натомість герої втіленні Г. Якутовичем це не просто історичні постаті, а метафоричні та алегоричні образи. Одна з ключових метафор у його роботах — образ сонця. Чорне сонце символізує зловісні події й трагічні випробування, які випадають на долю Ігоревго війська. Водночас біле сонце, що постає за постаттю Ярославни, є символом надії та відродження.

Праця над літописом «Повісті минулих літ» (1981) ніби підсумовує весь попередній досвід, накопичений в етапних роботах («Ярослав Мудрий» та «Слово про похід Ігорів»). Художник усвідомлено акцентував на точному та досконалому художньо-технічному виконанні, з чітким оповідним характером, що зумовлено самою природою історичного тексту, в якому відчувається глибока вага минулого. Художник використовує численні вставки, композиція і візуальна структура яких вочевидь натхненні середньовічною мініатюрою. Проте художник не обмежився відтворенням виключно канонічної ілюстрації тієї епохи, оскільки це могло б призвести до втрати індивідуального вираження. Натомість ілюстратор сформував своє враження, спираючись на текст та зображальні пам'ятки минулого, що дозволило створити унікальний стиль, який відображає глибину і складність теми, дух епохи.

Наукова новизна дослідження творчості Г. Якутовича полягає в комплексному переосмисленні його художньої спадщини як ключового елемента формування національної графічної традиції, акцентує увагу на фольклорних і народних мотивах у його творчості в контексті культурних і соціальних процесів України 1960–1970-х років, що сприяє заповненню прогалин в існуючих знаннях про його внесок у графічне мистецтво та відкриває нові горизонти для розуміння еволюції українського графічного мистецтва.

Висновки. Працюючи в умовах двох різних за атмосферою періодах – відлиги і

застою, Г. Якутович як митець формувалася не лише як інтерпретатор цієї спадщини, але і як новатор, який створив новий образотворчий дискурс, переосмислюючи фольклорні теми через призму модерністської візуальної мови, що дозволило йому досягати складної естетичної та культурної рефлексії, актуальної для свого часу. Його ілюстрації вийшли за межі традиційної функції художнього супроводу, перетворившись на самостійні візуально-нарративні системи, які не просто доповнювали текст, а й взаємодіяли з ним, створюючи нові значення та емоційні контексти. Творча спадщина Сьогодні Г. Якутовича залишається одним із найбільш значущих постатей в українському образотворчому мистецтві, що відображає характерні ознаки графіки: постійний пошук оригінальних засобів виразності, інтенсивний розвиток форми та неухильне прагнення до інновацій, які зробили графіку даного періоду провідним напрямком образотворчого мистецтва. Крім того, його ілюстрації підносять українську книжкову культуру до нових висот, втілюючи органічний синтез між зображенням, текстом і загальним книжковим ансамблем, що акцентує культурне значення української графіки епохи шістдесятників. Ці елементи свідчать про глибоку значущість творчості Г. Якутовича для розуміння еволюції української графіки та її непересічного місця в культурній спадщині країни.

Література

1. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво в 1960–1980-х рр.: Нариси з історії українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1984. 224 с.
2. Белічко Ю. В. Георгій Якутович. Київ : Мистецтво, 1968. 94 с.
3. Зайцева В. Нові художньо-естетичні засади творчості українських графіків періоду "хрущовської відлиги". *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2019. № 4. С. 66–69.
4. Лагутенко О. Українська графіка XX століття: навч. посіб. Київ : Грані-Т, 2011. 184с.
5. Ламонова О. Київська книжкова графіка кінця 50-х – початку 70-х років XX ст. (тенденції розвитку, стилістика, майстри): автореф. дисертації канд. мист.: 17.00.05. Харків: Харківська держ. академія дизайну і мистецтв, 2005. 34 с.
6. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини XX століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії*

мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 1(25). С. 67–78.

7. Спасскова О. П. Художня інтерпретація образів повісті М. Коцюбинського "Тіні забутих предків" у графіці Г. Якутовича та В. Єфименка. *Етнотдизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції* : матеріали III Міжнародного конгресу. Полтава, 2015. С. 285–290.

8. Харченко О. М. Дизайн оформлення української дитячої книги на прикладі казок. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2010. № 1. С. 63–66.

9. Як у Тіні. Георгій Якутович як ілюстратор книги «Тіні забутих предків». / упор.: П. Ліміна, П. Гудімов. Київ : Артбук, 2017. 184 с.

References

1. Afanasiev, V. A. (1984). Ukrainian Soviet Art in the 1960s-1980s: Essays on the History of Ukrainian Art. Kyiv [in Ukrainian].
2. Belichko, Y. V. (1968). Heorhii Yakutovych. Kyiv [in Ukrainian].
3. Zaitseva, V. (2019). New Artistic and Aesthetic Principles of Creativity of Ukrainian Graphic Artists of the Khrushchev Thaw Period. *Musical Art in Educational Discourse*, 4, 66–69 [in Ukrainian].
4. Lahutenko, O. (2011). Ukrainian Graphics of the 20th Century. Kyiv [in Ukrainian].
5. Lamonova, O. (2006). Kyiv Book Graphics of the Late 50s – Early 70s of the 20th Century. Development Trends, Stylistics, Masters. *Brief Candidate's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
6. Skliarenko, H. (2009). Ukrainian Art of the Second Half of the XXth Century: Formalism vs Nonformalism, Conformism vs Nonconformism. *Researches of Fine Arts*, 1 (25), 67–78 [in Ukrainian].
7. Spasskova, O. P. (2015). Artistic Interpretation of the Images of M. Kotsiubynskyi's novel "Shadows of Forgotten Ancestors" in the Graphics of H. Yakutovych and V. Yefymenko. *Ethnodesign in the Context of Ukrainian National Revival and European Integration*, 285–290 [in Ukrainian].
8. Kharchenko, O. (2010). Design of Ukrainian Children's Book on the Example of Fairy Tales. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 63–66 [in Ukrainian].
9. Limina, P., & Hudimov, P. (2017). Like a Shadow. Heorhii Yakutovych as the Illustrator of the Book "Shadows of Forgotten Ancestors". Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 20.11.2024

Цитування:

Матіос А. О. Реституція культурних цінностей в Україні: історичні витоки, міжнародно-правові аспекти та термінологічні виклики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 249–253.

Матіос Андрій Олегович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5884-2505>
dme2122.amatios@dakkkim.edu.ua

Matios A. (2024). Restitution of Cultural Values in Ukraine: Historical Origins, International Legal Aspects and Terminological Challenges. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 249–253 [in Ukrainian].

РЕСТИТУЦІЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ В УКРАЇНІ: ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ, МІЖНАРОДНО-ПРАВОВІ АСПЕКТИ ТА ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ВИКЛИКИ

Метою статті є всебічне вивчення історичних основ та сучасної практики реституції культурних цінностей в Україні, визначення ключових аспектів державної політики у цій сфері, аналіз міжнародно-правових механізмів захисту культурної спадщини, а також дослідження термінологічного апарату, необхідного для проведення експертизи в процесі повернення культурних об'єктів. **Методологія дослідження.** Для досягнення мети дослідження застосовано міждисциплінарний підхід, що включає: історичний метод, який дозволив простежити розвиток державної політики України у сфері реституції культурних цінностей, зокрема після здобуття незалежності; порівняльно-правовий метод, спрямований на аналіз міжнародних документів, а саме: Гаазька конвенція 1954 року, Конвенція ЮНЕСКО 1970 року та інших актів, що регулюють захист культурної спадщини; термінологічний аналіз, який дав змогу визначити проблемні аспекти формування понятійного апарату в межах експертних процедур для реституції; системний підхід, що забезпечив узгодженість між національними та міжнародними підходами до вирішення проблем реституції. **Наукова новизна.** У статті вперше комплексно проаналізовано взаємозв'язок між історичними чинниками формування державної політики України у сфері повернення культурних цінностей та сучасними викликами, зокрема в умовах збройного конфлікту. Автори розкрили роль міжнародного гуманітарного права у створенні правових механізмів для захисту культурної спадщини. Запропоновано новий підхід до уніфікації термінологічного апарату, необхідного для експертизи в процесі реституції. Виявлено основні прогалини в українському законодавстві щодо повернення культурних надбань та запропоновано шляхи їх усунення. **Висновки.** Реституція культурних цінностей є важливим аспектом збереження національної культурної спадщини та її інтеграції у світовий культурний простір. Україна має багату історію втрат культурних об'єктів через війни, окупації та незаконне вивезення, що зумовлює актуальність їх повернення. Аналіз міжнародних правових документів свідчить про значний потенціал для співпраці між країнами у цій сфері. Водночас ефективність державної політики залежить від удосконалення нормативно-правової бази, гармонізації національного законодавства з міжнародними стандартами та підготовки фахівців з реституційних питань. У статті акцентовано на важливості розробки чітких критеріїв для проведення термінологічної експертизи, що є ключовим етапом у процесі повернення культурних цінностей.

Ключові слова. реституція культурних цінностей, історичні передумови, міжнародне гуманітарне право, державна політика України, термінологічний апарат, культурна спадщина, експертиза, правові механізми, Гаазька конвенція, Конвенція ЮНЕСКО.

Matios Andrii, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Restitution of Cultural Values in Ukraine: Historical Origins, International Legal Aspects and Terminological Challenges

The purpose of the article is a comprehensive study of the historical foundations and modern practice of restitution of cultural values in Ukraine, the determination of key aspects of state policy in this area, the analysis of international legal mechanisms for the protection of cultural heritage, as well as the study of the terminological apparatus necessary for conducting expertise in the process of returning cultural objects. **Research methodology.** To achieve the goal of the research, an interdisciplinary approach was used, which includes historical method, which allowed to trace the development of the state policy of Ukraine in the field of restitution of cultural values, in particular after gaining independence. A comparative legal method aimed at the analysis of international documents, such as the Hague Convention of 1954, the UNESCO Convention of 1970 and other acts regulating the protection of cultural heritage. Terminological analysis, which made it possible to determine the problematic aspects of the formation of the conceptual apparatus within the framework of expert procedures for restitution. A systematic approach that ensured consistency

between national and international approaches to solving restitution problems. **Scientific novelty.** For the first time, the article comprehensively analyses the relationship between the historical factors of the formation of the state policy of Ukraine in the sphere of the return of cultural values and modern challenges, in particular in the conditions of armed conflict. The author revealed the role of international humanitarian law in creating legal mechanisms for the protection of cultural heritage. A new approach to the unification of the terminological apparatus necessary for examination in the restitution process is proposed. The main gaps in the Ukrainian legislation regarding the return of cultural property were identified and ways to eliminate them were proposed. **Conclusions.** The restitution of cultural values is an important aspect of preserving the national cultural heritage and its integration into the world cultural space. Ukraine has a rich history of loss of cultural objects due to wars, occupations and illegal removal, which makes their return urgent. The analysis of international legal documents indicates a significant potential for cooperation between countries in this area. At the same time, the effectiveness of state policy depends on the improvement of the legal framework, the harmonisation of national legislation with international standards, and the training of experts on restitution issues. The article emphasises the importance of developing clear criteria for terminological examination, which is a key stage in the process of returning cultural values.

Keywords: restitution of cultural values, historical prerequisites, international humanitarian law, state policy of Ukraine, terminological apparatus, cultural heritage, expertise, legal mechanisms, Hague Convention, UNESCO Convention.

Актуальність теми дослідження. Питання реституції культурних цінностей є однією з ключових проблем у сфері збереження культурної спадщини як в Україні, так і в міжнародному контексті. Втрата культурних надбань через війни, окупації, незаконне вивезення та недбале ставлення завдає непоправної шкоди історичній пам'яті народу, його ідентичності та культурній тяглості. Для України, яка протягом століть зазнавала значних втрат через зовнішні агресії, окупацію, колоніальну політику та незаконне привласнення культурних об'єктів, питання повернення культурних цінностей набуло особливого значення після здобуття незалежності. Сьогодні, в умовах збройного конфлікту та широкомасштабної російської агресії, проблема захисту та повернення культурної спадщини стала ще актуальнішою. Втрата культурних об'єктів є не лише матеріальною, а й духовною трагедією, яка посилює необхідність інтеграції міжнародних механізмів для їх реституції. Актуальність дослідження зумовлена також тим, що міжнародне гуманітарне право пропонує широкий спектр інструментів для захисту культурних цінностей, однак їх ефективна реалізація потребує адаптації до національного законодавства. Водночас відсутність уніфікованого термінологічного апарату для проведення експертизи значно ускладнює процес повернення культурних об'єктів. Системне дослідження історичних витоків, правових механізмів та термінологічних особливостей реституції дозволяє не лише глибше зрозуміти суть проблеми, а й сприяти розробці ефективної державної політики у цій сфері. Це особливо важливо для формування національної ідентичності, зміцнення міжнародного авторитету України та інтеграції у світову культурну спільноту.

Проблема реституції культурних цінностей отримала значну увагу як серед українських, так і серед закордонних дослідників. У цьому контексті важливим є аналіз існуючих напрацювань, які розкривають різні аспекти цієї складної проблеми: історичні, правові, культурні та термінологічні.

Серед міжнародних організацій, які здійснюють значний вплив на розробку теоретичних і практичних аспектів реституції, виділяються ЮНЕСКО та ICOM (Міжнародна рада музеїв). Їхні публікації, зокрема рекомендації та звіти, стали основою для багатьох наукових досліджень.

Таким чином, праці українських та закордонних авторів створюють наукове підґрунтя для вивчення проблеми реституції культурних цінностей. Водночас подальше дослідження цих питань залишається актуальним, з огляду на зміну глобальних викликів та нові реалії міжнародних відносин.

Аналіз останніх досліджень. Серед українських вчених особливої уваги заслуговують роботи Людмили Даниленко, яка досліджує питання захисту культурної спадщини України в умовах збройного конфлікту. У своїх працях вона аналізує міжнародно-правові механізми захисту культурних цінностей, зокрема в контексті Гаазької конвенції 1954 року. Сергій Кот, провідний фахівець з реституції культурних цінностей, активно висвітлює процеси повернення українських пам'яток із закордонних музеїв, розкриваючи історичні аспекти втрат та сучасні виклики. Питання реституції культурних цінностей активно досліджується як в Україні, так і на міжнародному рівні, охоплюючи історичні, правові та етичні аспекти. Одним із провідних українських дослідників у цій галузі є Сергій Кот, доктор історичних наук, який у своїй монографії аналізує історичні втрати України,

починаючи від революційних подій 1917–1921 років до сучасності. Він зосереджується на ролі України в розшуку і поверненні культурних об'єктів, втрачених під час Другої світової війни, а також у контексті сучасних викликів, пов'язаних із збройним конфліктом з Росією. Його дослідження наголошують на необхідності вдосконалення національної політики реституції та інтеграції міжнародних підходів у цю сферу [7, 43].

Важливий внесок у цю тему зробив також Г. Боряк, доктор історичних наук, член-кореспондент НАН України, який досліджує значення архівних джерел у процесах реституції та використання міжнародного досвіду для збереження культурної спадщини. Своїми працями він показує, як відновлення втрачених об'єктів культури впливає на національну ідентичність і історичну пам'ять [5, 48].

Український історик та правознавець Олег Мальцев у своїх дослідженнях звертає увагу на проблеми законодавчого забезпечення реституції в Україні, зокрема на необхідність гармонізації національного права із міжнародними стандартами. Наукові праці Марії Зеленської зосереджуються на соціокультурних аспектах реституції, акцентуючи увагу на відновленні справедливості для постраждалих країн [1, 60].

Серед закордонних дослідників варто виділити Патріка Бойлана, який спеціалізується на вивченні механізмів захисту культурних цінностей у рамках міжнародного права, зокрема в контексті Гаазької конвенції 1954 року. Його роботи акцентують увагу на сучасних викликах у сфері реституції та пропонують конкретні шляхи вдосконалення міжнародного співробітництва. Інша дослідниця, Лінда Трельч із Німеччини, зосереджує свої дослідження на етичних і правових аспектах повернення об'єктів мистецтва, викрадених під час Другої світової війни. Її праці висвітлюють міждержавний діалог як ключовий механізм у поверненні культурних об'єктів. Роботи цих вчених створюють багатовекторну картину досліджень у сфері реституції культурних цінностей. Українські дослідження акцентують увагу на історичних і національних аспектах втрат, тоді як закордонні фахівці приділяють більше уваги правовим механізмам і міжнародній співпраці. Таке поєднання дозволяє не лише краще зрозуміти проблему, а й розробити ефективні інструменти для її вирішення [1, 50].

Метою статті є всебічне вивчення історичних основ та сучасної практики реституції культурних цінностей в Україні,

визначення ключових аспектів державної політики у цій сфері, аналіз міжнародно-правових механізмів захисту культурної спадщини, а також дослідження термінологічного апарату, необхідного для проведення експертизи у процесі повернення культурних об'єктів.

Виклад основного матеріалу. Реституція культурних цінностей є важливою складовою збереження культурної спадщини, що охоплює як історичні втрати, так і правові механізми повернення втрачених об'єктів. Під терміном «реституція» розуміється процес повернення культурних цінностей, які були незаконно вивезені або втрачені внаслідок війни, грабежу чи інших обставин, до їхніх законних власників або країн. Це питання набуло особливої актуальності в Україні в контексті збройного конфлікту з Росією, коли значна частина культурної спадщини опинилася під загрозою.

Реституція культурних цінностей України є важливим історико-правовим процесом, тісно пов'язаним із подіями Першої та Другої світових війн, під час яких країна зазнала масштабних втрат культурної спадщини. Масові грабежі, здійснені в період окупацій, призвели до вивезення значної кількості артефактів, архівів, рукописів, творів мистецтва та архітектурних пам'яток. Ці події заклали основу для тривалих дискусій і міжнародних ініціатив, спрямованих на повернення втрачених скарбів.

Після завершення Другої світової війни реституція стала однією з ключових проблем у міжнародних відносинах між державами-учасниками конфлікту. Історичні джерела свідчать, що повернення культурних цінностей значною мірою залежало від політичної волі, юридичних механізмів і міжнародних домовленостей. Зокрема, у 1954 році була прийнята Гаазька конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту, яка передбачала зобов'язання сприяти поверненню об'єктів, незаконно вивезених унаслідок війни. Однак реалізація положень цієї конвенції стикається з численними труднощами, зокрема через розбіжності в трактуванні прав власності, політичні бар'єри та етичні виклики [7, 66].

Реституція культурних цінностей виходить за межі формального повернення матеріальних об'єктів. Це комплексний процес, що спрямований на відновлення історичної справедливості, зміцнення національної ідентичності та підтримку культурної пам'яті. Його багатовимірний характер включає правові, дипломатичні, політичні, економічні та соціальні аспекти, які взаємодіють у

складній динаміці міжнародних і внутрішніх відносин [3, 331].

Для України питання реституції є одним із пріоритетів державної політики в галузі культури. Зусилля українського уряду зосереджені на формуванні міжнародних коаліцій і налагодженні співпраці з організаціями, такими як ЮНЕСКО та Європейський Союз. Водночас країна активно працює над вдосконаленням законодавчих і дипломатичних інструментів, необхідних для повернення викрадених або втрачених об'єктів культурної спадщини. Ця діяльність відображає прагнення України до зміцнення своєї історичної пам'яті та ролі на міжнародній арені як держави, яка відстоює цінності культурної справедливості та співпраці [4, 16].

Одним із ключових прикладів є ініціативи, пов'язані із захистом культурних цінностей, які постраждали під час збройної агресії на Донбасі. Значна частина українських колекцій була незаконно вивезена до Росії. Україна використовує міжнародно-правові інструменти, зокрема скарги до міжнародних судів, щоб домогтися повернення цих цінностей.

Процес реституції часто стає предметом міждержавних переговорів. Наприклад, співпраця між музеями різних країн може стати основою для діалогу про повернення об'єктів культурної спадщини. Україна активно залучає міжнародних партнерів до переговорів щодо повернення цінностей, які опинилися за кордоном у результаті історичних подій або військових конфліктів [6, 126].

Окрему увагу слід приділити питанням протидії незаконному обігу культурних цінностей, який є глобальною проблемою. Національні уряди у співпраці з Інтерполом і ЮНЕСКО розробляють бази даних викрадених культурних об'єктів. Така інформація допомагає ідентифікувати втрачені цінності та ініціювати їх повернення. Україна також використовує цей механізм, працюючи над відновленням викрадених під час окупації Криму музейних експонатів [1, 48].

Одним із найбільших викликів у сучасному процесі реституції є гармонізація правових норм різних країн. У багатьох випадках об'єкти культурної спадщини перебувають у приватних колекціях або музеях, які вважають себе законними власниками. Такі ситуації стають предметом складних судових процесів, що можуть тривати роками. Наприклад, питання повернення скіфського золота Україні після анексії Криму стало не лише правовим, а й політичним інструментом,

що використовувався у міжнародній арені [6, 124].

Сучасні тенденції у реституції також включають використання цифрових технологій. Зокрема, розвиток 3D-моделювання дозволяє створювати віртуальні копії об'єктів культурної спадщини, які можуть бути використані у випадках, коли повернення оригіналу є неможливим. Однак цей підхід не завжди є прийнятним, оскільки копія не може замінити автентичний об'єкт із його культурною та історичною цінністю.

Відновлення справедливості через повернення культурних цінностей є моральним обов'язком як для держав, так і для міжнародної спільноти. Цей процес потребує всебічної підтримки з боку громадськості, культурних інституцій і урядів. Для України, яка втратила значну частину своєї спадщини через війну, окупацію та історичні грабунки, це є ключовим напрямом у відновленні національної ідентичності та самосвідомості.

Особливо важливим є правовий статус культурних цінностей, що належать державам, які зазнали агресії. У цьому контексті важливу роль відіграє також Гаазька конвенція 1954 року, яка визначає механізми захисту культурних об'єктів під час збройних конфліктів, а також їх повернення після закінчення воєнних дій. Окрім цього, постійно виникають суперечки між країнами щодо прав на власність та розподіл культурних цінностей. Міжнародні організації, такі як ЮНЕСКО, активно працюють над удосконаленням механізмів повернення культурних об'єктів, зокрема через розробку спеціальних програм і спільних ініціатив, що допомагають залагоджувати ці суперечки між країнами [6, 122].

Україна, як країна, що зазнала значних втрат культурної спадщини внаслідок агресії з боку Росії, активно розробляє власну стратегію реституції. Зокрема, Україні доводиться вирішувати питання повернення культурних цінностей, які були вивезені під час Другої світової війни, а також у пострадянський період. Уряд України активно працює над зміцненням правових механізмів для повернення культурних об'єктів, залучаючи міжнародні інституції та використовуючи правові канали для вирішення суперечок з іншими державами.

Важливою частиною цієї політики є співпраця з міжнародними організаціями, такими як ЮНЕСКО, та проведення наукових досліджень щодо прав на культурні цінності. Однак багато проблем ще потребують вирішення, зокрема питання відновлення

українських архівів і повернення сакральних об'єктів, що є частиною національної спадщини [4, 13].

Висновки. Реституція культурних цінностей в Україні є складним і багатограним процесом, що має глибокі історичні корені та значущість у сучасному міжнародно-правовому контексті. Історично Україна зазнала значних втрат культурної спадщини через війни, колоніальні та імперські політики, особливо під час перебування в складі Російської імперії, СРСР та унаслідок подій Другої світової війни. Ці втрати не лише позбавили націю важливих елементів її ідентичності, а й поставили перед сучасним суспільством завдання відновлення історичної справедливості.

З міжнародно-правового погляду реституція регулюється такими документами, як Конвенція ЮНЕСКО 1970 року про заходи, спрямовані на заборону незаконного вивезення культурних цінностей, Гаазька конвенція 1954 року та інші акти. Україна, будучи учасником цих договорів, активно прагне повернути втрачені об'єкти, однак зіштовхується із серйозними перешкодами, такими як відсутність детальних списків втрачених артефактів, складність встановлення їхнього сучасного місцезнаходження та тривалі міжнародні юридичні процеси.

Особливі виклики виникають у термінологічній площині. Важливість точного визначення понять, таких як "реституція", "повернення", "реінтеграція культурних цінностей", впливає на правозастосування і створює потенційні суперечки у міжнародному спілкуванні. Різні юридичні та культурні традиції країн-учасниць процесу ускладнюють досягнення спільного розуміння.

Література

1. Boylan P. J. The 1954 Hague Convention: The United Kingdom's Implementation of the Convention and the Legal Protection of Cultural Property in Armed Conflict. *International Journal of Cultural Property*. 1993. Vol. 2. P. 45–68.
2. Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention. The Hague, 14 May 1954. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000009818> (дата звернення: 10.10.2024).
3. Latsis N. International Legal Frameworks for the Restitution of Stolen Cultural Property. *American*

Journal of International Law. 2018. Vol. 112. P. 324–339.

4. Trältsch L. Restitution of Nazi-Looted Art: A European Perspective on Ethical and Legal Challenges. *Journal of Art Crime*. 2020. No. 23. P. 12–25.

5. Боряк Г. В. Архівні цінності України: виклики, втрати та перспективи реституції. *Український історичний журнал*. 2020. № 2. С. 43–57.

6. Конвенція про заходи, спрямовані на заборону і попередження незаконного ввезення, вивезення і передачі права власності на культурні цінності : прийнята ЮНЕСКО 14.11.1970 р. *Юридичний вісник*. 2018. № 4. С. 121–127.

7. Кот С. Повернення і реституція культурних цінностей у політичному та культурному житті України (XX – початок XXI ст.). Київ : Інститут історії України НАН України, 2015. 350 с.

References

1. Boylan, P. J. (1993). The 1954 Hague Convention: The United Kingdom's Implementation of the Convention and the Legal Protection of Cultural Property in Armed Conflict. *International Journal of Cultural Property*, 2, 45–68 [in English].
2. Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention. (1954). The Hague, 14 May. Retrieved from: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000009818> [in English].
3. Latsis, N. (2018). International Legal Frameworks for the Restitution of Stolen Cultural Property. *American Journal of International Law*, 112, 324–339 [in English].
4. Trältsch, L. (2020). Restitution of Nazi-Looted Art: A European Perspective on Ethical and Legal Challenges. *Journal of Art Crime*, 23, 12–25 [in English].
5. Boriak, H. V. (2020). Archival Values of Ukraine: Challenges, Losses, and Prospects for Restitution. *Ukrainian Historical Journal*, (2), 43–57 [in Ukrainian].
6. Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property: Adopted by UNESCO on 14 November 1970. (2018). *Juridical Bulletin*, (4), 121–127 [in Ukrainian].
7. Kot, S. (2015). Return and Restitution of Cultural Property in the Political and Cultural Life of Ukraine (20th — early 21st Century). Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2024
Отримано після доопрацювання 14.11.2024
Прийнято до друку 22.11.2024*

УДК 738.8

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322889

Цитування:

Плоха О. В. 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.

Плоха Ольга Василівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0410-8647>
dme2122.ploha@dakkkim.edu.ua

Plokh O. (2024). Role of Symposia in the Formation of the Collection of Decorative Ceramic Sculpture at the National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery in Opishne. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 254–260 [in Ukrainian].

РОЛЬ СИМПОЗИУМІВ У ФОРМУВАННІ КОЛЕКЦІЇ ДЕКОРАТИВНОЇ КЕРАМІЧНОЇ СКУЛЬПТУРИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА В ОПІШНОМУ

Мета статті – визначити роль декоративної керамічної скульптури як основного продукту симпозіумів у формуванні колекції музею. **Методологія дослідження.** Для досягнення мети дослідження були використані методи загальнонаукові та спеціальні, зокрема: аналітичний для узагальнення результатів існуючих наукових досліджень за темою статті, історико-культурологічний метод дозволив простежити **історичну еволюцію колекції музею**, починаючи з моменту заснування музею у 1986 році до 2024 року, також художньо-стилістичний. **Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні важливості сучасної керамічної скульптури, яка становить основу колекції Національного музею-заповідника українського гончарства, та в аналізі значення ключових симпозіумів декоративної скульптури, що проходили в Опішному, для розвитку та наповнення цієї колекції. Дослідження демонструє, що завдяки симпозіумам музей отримав значну кількість експонатів, які відображають сучасні тенденції в українському керамічному мистецтві та стали основою для подальшого наукового вивчення і збереження культурної спадщини. **Висновки.** У статті визначено провідну роль симпозіумів декоративної керамічної скульптури та створених на них робіт як фундаментального елемента формування колекції Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Завдяки використанню аналітичного, історико-культурологічного та художньо-стилістичного методів, було простежено еволюцію колекції від моменту заснування музею у 1986 році до серії симпозіумів, що розпочалась у 1997 році, давши старт формуванню експозиції монументальної скульптури просто неба, і до 2024 року, коли в Опішному було проведено останній на момент написання статті симпозіум.

Ключові слова: декоративна керамічна скульптура, монументальна керамічна скульптура, симпозіум, колекція.

Plokh Olg, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Role of Symposia in the Formation of the Collection of Decorative Ceramic Sculpture at the National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery in Opishne

The purpose of the article to determine the role of decorative ceramic sculpture as the main product of symposia in the formation of the museum's collection. **Research methodology.** To achieve the purpose of the study, general scientific and special methods were used, in particular: analytical to summarise the results of existing scientific research on the topic of the article, historical and cultural methods allowed us to trace the historical evolution of the museum's collection, starting from the moment the museum was founded in 1986 until 2024, as well as artistic and stylistic methods. **Scientific novelty** The purpose of the work is to substantiate the importance of modern ceramic sculpture, which forms the basis of the collection of the National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery, and to analyse the significance of the key symposia of decorative sculpture held in Opishne for the development and replenishment of this collection. The study demonstrates that thanks to the symposia, the museum has received a significant number of exhibits that reflect modern trends in Ukrainian ceramic art and became the basis for further scientific study and preservation of cultural heritage. **Conclusions.** The article identifies the leading role of symposia on decorative ceramic sculpture and the works created at them as a fundamental element in the formation of the collection of the National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery in Opishne. Thanks to the use of analytical, historical-culturological and artistic-stylistic methods, the evolution of the

collection was traced from the moment the museum was founded in 1986 to the series of symposia that began in 1997, giving a start to the formation of an open-air exhibition of monumental sculpture, and until 2024, when the last symposium was held in Opishne at the time of writing the article.

Keywords: decorative ceramic sculpture, monumental ceramic sculpture, symposium, collection.

Актуальність теми дослідження. Художня кераміка є важливою частиною українського культурного здобутку. Ця традиційна техніка широко представлена в народному мистецтві та вирізняється красою і самобутністю. Величезний здобуток і професійних керамістів, скульпторів, митців, що віртуозно адаптують цю ужиткову техніку для створення високохудожніх образів. Художня кераміка в Україні активно розвивається, набуваючи нових форм та поєднуючи принципи та прийоми традиційного та професійного образотворчого та декоративного мистецтва.

Важливим завданням науковців, мистецтвознавців є дослідити ці процеси, визначити тенденції, зафіксувати зміни, відмітити ключові, знакові твори. Це історія, що відбувається сьогодні і її наукове осмислення, класифікація, розуміння культурологічної ролі є нагальною потребою.

Декоративна керамічна скульптура дає широке поле можливостей для творчого самовираження сучасних керамістів. Поєднуючи прадавні технології роботи з глиною та сучасні формотворчі пошуки, вони отримують складні мистецькі твори з потужними образами.

Монументальна керамічна скульптура – це складний та цікавий напрям сучасної кераміки, органічне поєднання технологій кераміки та принципів монументального мистецтва. Багато років в Опішні проводяться симпозиуми монументальної декоративної скульптури, а витвори, виконані в підсумку цієї роботи, стають частиною музейної колекції. Збірка музею є багатогранною та чудово ілюструє становлення і розвиток кераміки в Україні, але головний фокус Музей сьогодні має саме на декоративній монументальній скульптурі. На її основі формуються постійні та тимчасові експозиції, виставкові проекти тощо. Важливою роботою по дослідженню сучасної української кераміки є аналіз декоративної скульптури з колекції Музею в Опішному.

Аналіз досліджень та публікацій. В українському мистецтвознавстві широко висвітлюється симпозиумний рух в низці публікацій. Серед активних у цій темі авторів Інна Гуржій [1], Василь Гудак [2], Олена Клименко[7], Олесь Пошивайло[10], Зоя Чегусова [13], та інші. Зокрема, у роботі науковиці Тетяни Зіненко читаємо:

«У дисертації науково узагальнено концептуальні ідеї, світові та вітчизняні тенденції підготовки та організації симпозиумів художньої кераміки в кінці ХХ – початку ХХІ століття та роль симпозиумного руху в розвитку сучасного мистецтва. Дане дослідження охоплює симпозиуми, як явище культури, в одному з проявів сучасного мистецтва – художній кераміці. Проведено системний культурологічний аналіз реалізованих мистецьких проєктів у сфері професійного керамічного мистецтва, досліджено особливості художнього життя в Україні, наприкінці ХХ - початку ХХІ століття. З'ясовано вплив симпозиумів керамістів на становлення особистості окремих художників і значення всеукраїнських та міжнародних симпозиумів в Україні та за її межами для поступального залучення вітчизняних художників до світового культуротворчого процесу» [5, 16].

Проводячи ґрунтовні дослідження сучасної кераміки, акцентуючи свою увагу на симпозиумах, науковиця наголошує на їх вагомості не просто як важливого соціокультурного явища, а й на необхідності забезпечення їх наукової підтримки. «Окремими аспектами проблемологічного поля дослідження симпозиумів художньої кераміки як явища сучасної культури є необхідність здійснення теоретико-мистецтвознавчого вивчення та узагальнення спадщини художників - учасників конкретного симпозиуму, здійснення класифікації творів; зіставлення робіт конкретного симпозиуму з наявним творчим надбанням інших симпозиумів; запропонувати впевнені, вагомі та обґрунтовані висновки» [4, 61-65]. Саме цю важливу роботу забезпечує Музей в Опішному, формуючи свою збірку на основі творів симпозиумів.

Отже, аналізуючи наявні літературні джерела, можна визначити, що, хоча питання дослідження кераміки загалом і сучасної кераміки зокрема, діяльності Музею в Опішному в контексті започаткованих ним симпозиумів, доволі широко представлені в мистецтвознавчому полі України, комплексного дослідження культурологічної ролі колекцій декоративної скульптури як цілісного самобутнього явища ще досі не існує. Існуюче широке поле дискурсу з обраної теми

актуалізує підняту проблему і потребує подальшого комплексного дослідження.

Мета дослідження — визначити роль декоративної керамічної скульптури як ключового елементу колекції Національного музею-заповідника українського гончарства у формуванні обличчя та характеру закладу в період з 1986 по 2024 рік, дослідити шляхи поповнення та процес розвитку музейної колекції, а також оцінити її вплив на збереження та популяризацію гончарних традицій України серед викликів сучасності.

Виклад основного матеріалу. В Україні діє численна плеяда талановитих митців, професійних керамістів, які з різною періодичністю створюють декоративну керамічну скульптуру. Усвідомлюючи потенціал культурно-творчого та мистецького розвитку цього напрямку, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному активно формує свою колекцію з акцентом на сучасну декоративну керамічну скульптуру.

Колекція музею охоплює твори різних періодів – від народної кераміки Опішного та інших регіонів України до робіт професійних керамістів ХХІ століття. Проте особливу увагу музей приділяє формуванню колекції сучасних творів, починаючи з кінця 1980-х років — часу, що став епохою становлення самостійної української кераміки після періоду радянського контролю. Саме тоді художники-керамісти почали експериментувати з новими формами, техніками та стилістичними рішеннями, поєднуючи декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво. Починаючи з 1997 року, музей організовував Всеукраїнські симпозиуми монументальної керамічної скульптури, що стали важливим етапом у розвитку сучасного керамічного мистецтва.

Симпозиуми відіграють ключову роль у розвитку керамічного мистецтва в Україні та світі. Вони об'єднують митців, сприяють обміну досвідом, впровадженню нових технік. Завдяки симпозиумам митці можуть експериментувати з новими формами, декором, випалюванням, що призвело до створення знакових творів мистецтва. Зокрема, ландшафтні та монументальні керамічні скульптури, що виникли під час цих експериментів, стали окрасою колекції музею та розширили художню виразність сучасної української кераміки.

Музей гончарства в Опішному має великий досвід організації симпозиумів, що об'єднують провідних українських митців і сприяють розвитку сучасного керамічного

мистецтва. За майже три десятиліття діяльності було випробувано різні форми симпозіумного руху (колективні симпозіуми-змагання, роботи за номінаціями, створення різними майстрами одного спільного твору, серії індивідуальних тематичних проєктів, реалізація на групових симпозіумах спільної теми без визначення переможця, виконання спільних робіт з майстрами ковальського мистецтва тощо), що дозволило музею зайняти провідні позиції у світових пошуках експериментальних форм мистецької колаборації.

«У надрукованій 1989 року «Науковій концепції Музею гончарства в Опішні» з певною заздрістю констатувалося, що «у численних країнах світу успішно функціонують національні зібрання кераміки». Як приклад, було загадано про Національний музей кераміки у Валенсії (Іспанія), Національний музей кераміки і скла в Бухаресті (Румунія), Національний музей кераміки Севра у Франції» [9]. Але тогочасні реалії ставали на заваді не лише новаторським чи національним пошукам у творчості, а й формуванню музеїв, де ці тенденції в тій чи іншій мірі були б виражені. «В Україні на той час доводилося лише мріяти про розбудову Національного музею кераміки. Проте без реальної Незалежності так би ніколи й не постала Національна гончарська скарбниця, бо окупанти пильно слідкували за тим, щоб слово «національний» не фігурувало в музейному лексиконі колонізованої країни» [9].

Ще з 1980-х років саме кераміка стала тим видом мистецтва, де художники намагались відійти від догм радянського мистецтва та шукали нові формальні та образні рішення. Тож, на момент здобуття Україною Незалежності було вже напрацьовано значну кількість самобутніх та новаторських рішень, котрі пізніше отримали потужний розвиток вже у сучасній Україні. Одним з нових форматів в художній кераміці стала поява монументальної керамічної скульптури як втілення синтезу декоративного та монументального мистецтва, яка пізніше лягла в основу одних з перших симпозиумів кераміки в Опішному. Згодом ці симпозиуми у різних форматах почали проводити регулярно, збираючи все більше і більше митців.

Взагалі, роль симпозиумів у розвитку кераміки є надзвичайно високою не лише в Україні, а у всьому світі. Симпозиуми традиційно виступають об'єднуючим фактором та сприяють знаходженню та впровадженню нових важливих рішень. «Таким чином, експерименти на симпозиумах кераміки мають

величезне значення. Вони є важливим, цікавим, незвичайним та потужним рушієм сучасної культури. Досвід, набутий під час симпозіумів, збагачує сучасне керамічне мистецтво розширенням спектра стилістичних властивостей та наповненістю художньої образності творчих робіт. Саме середовище симпозіумного руху спонукає до експериментів з формоутворення, декорування, випалювання та призводить до несподіваних результатів, багато з яких стають згодом знаковими для всього мистецтва. У середовищі керамічних симпозіумів лежать витoki ландшафтних, монументальних, палаючих керамічних скульптур. Саме симпозіуми стали експериментальним майданчиком діалогу культур: техніки та термінологія різних народів світу такі як «раку», «обвара», «максабал» та інші, стали відомі та стійко увійшли до професійної мови художників-керамістів у всьому світі саме завдяки симпозіумам» [6, 76].

В Опішному одним з найперших був Всеукраїнський симпозіум монументальної керамічної скульптури, що у 1997 році започаткував серію симпозіумів, орієнтованих на розвиток монументальної кераміки для відкритих просторів і музеїв. В рамках цих симпозіумів учасники створювали великі глиняні скульптури для експозицій музею на відкритому повітрі, зокрема в парку на території Національного музею-заповідника українського гончарства. Проведення в Опішному численних симпозіумів художньої кераміки стало вагомою базою для розвитку сучасної кераміки. Адже новаторський підхід до вибору тематики та можливість вільної творчості дали вагомий поштовх до створення самобутніх мистецьких творів.

«Організація такого симпозіуму – достатньо складна й багатоаспектна справа. Його проведення в Опішному, на території Національного музею гончарства, зумовлене наявністю колосального досвіду подібної діяльності. Зокрема, музей був першим ініціатором цих керамологічних заходів, які гуртували довкола музею спільноту провідних українських художників та гончарів. За майже три десятиліття творчої колаборації керамістів і музейників було апробовано найрізноманітніші організаційні форми симпозіумного руху. І в цьому відношенні Музей-заповідник, напевно, був на вершині світових пошуків різних проявів симпозіумного експериментаторства» [12].

Симпозіуми – це незрівнянна можливість популяризації кераміки, просування українських культурних наративів серед

населення та за кордоном, формування потужної спільноти українських митців.

«Загалом фестивалі (симпозіуми) гончарства мають свою глибоку стратегію. Як форма науково-творчого співробітництва, вони передбачають рівноправну участь і спілкування майстрів, мистецтвознавців, організаторів, кураторів, музейних працівників. Ці дії відбуваються у поєднанні творчості, співпраці, майстер-класів, дискусій, а також іноді й ярмарків, де можна придбати авторські роботи учасників фестивалю. Спілкування, обмін досвідом, пошук новаторських підходів до створення гончарних робіт є чи не найважливішою складовою фестивалів і їхньою метою. Під час фестивалів відбуваються апробації давніх і нових технологічних прийомів, формотворення, декорування, випалу» [8, 88–89].

Симпозіуми виступають платформою для обміну досвідом та популяризації гончарної майстерності в Україні та за кордоном. Монументальні скульптури слугують віддзеркаленням епохи, розкривають коло тем, що є важливими в той чи інший момент сучасної української історії. Колекція музею, побудована на основі цих робіт, дає змогу проілюструвати хід розвитку не лише сучасної української кераміки, а й загалом – становлення сучасної української культури.

Під час реалізації проєкту «ГігантоМАНІЯ», митці створювали, власне, монументальні скульптури, які стали символом єдності традицій і сучасних досягнень української кераміки. Одним з найбільш знакових симпозіумів, в результаті роботи якого колекція музею поповнилась низкою визначних творів декоративної кераміки, став симпозіум «ГІГАНТИ Незалежної України», що проводився у 2021 році в Опішному. Симпозіум було приурочено до знакової дати, 30-річчя Незалежності України. Фінансування проєкту здійснювалось за рахунок гранту від Українського культурного Фонду, який підтримує культурні проєкти, направлені на розвиток та збереження української культури та мають першочергове значення [11].

Цей симпозіум став підсумком цих 30-ти років розвитку української професійної кераміки, показав її можливості на сьогодні та окреслив потенціал. Він тривав місяць, залучивши найвідоміших українських керамістів.

«Упродовж місяця на території національного закладу культури творилося виняткове феноменальне явище: семеро відомих українських художників-керамістів –

Інна Гуржій (Полтава), Андрій Ільїнський (Київ), Ірина Норець (Київ), Тетяна Павлишин-Святун (Львів), Леся Падун (Полонне), Олександр Сердюк (Харків), Іван Фізер (Черкаси) – виготовили ексклюзивні твори, які уособлюють велич нашої Держави. Гігантські роботи відображають історичні традиції народу, художні досягнення України. Мистці створили макрошедеври сучасної української художньої кераміки, які стали в один ряд із кращими досягненнями світової гончарної культури. Те, що зробили художники-сміливці, постало новітнім явищем вітчизняної художньої культури й самобутнім дарунком Незалежній Україні, нашому народу, що виявляє неймовірну творчу потенцію в створенні мистецьких речей. Минуть століття й тисячоліття, а твори-гіганти стоятимуть на обійсті Національного музею гончарства як пам'ятники їхнім творцям, які ввійдуть в енциклопедії, у майбуття.» [9].

Сім творів монументальної керамічної скульптури, виконані під час симпозіуму, знаходяться на відкритому просторі подвір'я музею. Ці роботи дуже різні за стилістикою та тематикою, але їх об'єднує не лише монументальність кераміки, а й віртуозне вміння поєднувати традиції та новації, глибоко національні складові та інтернаціональні тенденції, патріотизм та відкритість до світової культурної спадщини. Українські керамісти залишили в подарунок музею твори, зроблені під час симпозіуму. Ці монументальні роботи займають своє важливе місце в колекції музею (Рис. 1,2).

Страшні події 2022 року, повномасштабне вторгнення ворога в Україну, позначились на всіх сферах життя країни. Зрозуміло, культурна галузь, зокрема музейна, не стала винятком. Війна спричинила руйнівні зміни в багатьох процесах, починаннях, що вибудовувались роками. Постраждав звісно і симпозіумний рух. 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.

Однак, мистецьке життя має існувати навіть в таких умовах, адже це частина нашого спротиву, змога не просто зберегти своє, а й заявити про себе цивілізованому світу. Тож, Музей в Опішному відновив проведення Симпозіумів монументальної кераміки.



Рис. 1. Інна Гуржій, «І проросте українська свідомість на давньому корінні», Опішне, 2021

У 2024 році Національним музеєм гончарства було організовано симпозіум монументальної кераміки «Вогонь запеклих не пече». Серед організаторів і цього разу був Український Культурний Фонд. Розуміючи надважливу місію таких симпозіумів, до участі долучились провідні керамісти України. «Ініціатором проведення Симпозіуму монументальної кераміки «Вогонь запеклих не пече» була ГО «Конгрес українських керамологів» у співпраці з Національним музеєм гончарства. Це перший великий грантовий проєкт громадської організації, який реалізовувався за підтримки й коштів Українського культурного фонду... Величні гігантські твори, які є антивоєнними за своїм ідейним змістом, постають як художнє волення до світу з благанням/вимогою допомогти Україні приборкати рашистського Голіафа, який становить загрозу всьому цивілізованому світові. Художні ГІГАНТИ закликають українців до єднання, спротиву, незламності, підтримки один одного. Це не просто глиняні

скульптури – це пам'ятники нашої української свободи, наші візії сучасного стану й майбуття, наша історична пам'ять про жакливі, але й водночас і творчі воєнні роки!» [12].



Рис. 2. Іван Фізер, «Дерево Роду», Опішне, 2021

Отже, «Гігантська кераміка на території Національного музею гончарства постає яскравим втіленням у глинотворчості суспільних прагнень, ідеологічних патріотичних наративів філософського, мисленнєвого змісту. Певною мірою величезні роботи сприймаються як своєрідна гончарська публіцистика, гостра реакція на актуальну проблематику сучасного буття України зокрема й світового правопорядку загалом.» [12].

Поява монументальної декоративної скульптури як синтезу декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва стала ключовою віхою у становленні сучасної

української кераміки. Організація симпозіумів дала можливість митцям з різних регіонів України та світу презентувати свої новаторські підходи, що сприяло обміну ідеями і техніками, а також міжнародному визнанню української кераміки.

Отже, декоративна керамічна скульптура стала не лише основним елементом колекції музею, але й важливим інструментом культурної дипломатії, що сприяє популяризації та збереженню українських керамічних традицій. Музей в Опішному заклав фундамент для подальших наукових досліджень, створивши унікальну збірку, що ілюструє розвиток керамічного мистецтва в Україні в умовах незалежності, свободи творчості та національної ідентичності.

Висновки. У статті визначено провідну роль симпозіумів декоративної керамічної скульптури та створених на них робіт як фундаментального елемента формування колекції Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Завдяки використанню аналітичного, історико-культурологічного та художньо-стилістичного методів, було простежено еволюцію колекції від моменту заснування музею у 1986 році до серії симпозіумів, що розпочалась у 1997 році, давши старт формуванню експозиції монументальної скульптури просто неба, і до 2024 року, коли в Опішному було проведено останній на момент написання статті симпозіум.

Література

1. Гуржій І. А. Сучасна українська декоративна кераміка, її основні напрями розвитку. *Fine Art and Culture Studie*. 2024. №2. С. 78–85.
2. Гудак В. Українська народна і професійна кераміка як невід'ємні складові суспільні чинники відродження духовності. *Українська керамологія: Національний щорічник*. Опішне : Українське народознавство, 2001. Кн. 1. С. 162–173.
3. Зіненко Т. М. Культурологічна модель симпозіумів художньої кераміки в Україні як явища сучасної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19 (2). С. 301–306.
4. Зіненко Т. М. Проблемологічне поле симпозіумів художньої кераміки у системі наукового знання. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Теорія та історія мистецтва*. Харків, 2014. №2. С. 61–65.
5. Зіненко Т. М. Симпозіуми художньої кераміки України кінця ХХ – початку ХХІ століття як явище сучасної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2014. С. 16.
6. Зіненко Т. М. Симпозіуми художньої кераміки як експериментальний майданчик

інновацій у мистецтві (на прикладі симпозиуму «Ceramic laboratory». *Академічна й університетська наука: результати та перспективи* : зб. наук. пр. за матеріалами XIV Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Полтава, 09 груд. 2021 р.). Полтава : Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», 2021. С. 76–78.

7. Клименко О. О. Народний майстер як творча особистість (До проблеми індивідуального в народному мистецтві). Традиційне й особистісне в мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. Київ: Український центр народної культури "Музей Івана Гончара", 2002. С. 31–37.

8. Мотиль Р., Мільчевич С., Мигаль С. Фестивалі гончарства в Україні – традиції, експерименти. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2019. № 41. С. 88–94.

9. Національний симпозиум з монументальної кераміки «Гіганти незалежної України» : альбом-каталог / авт.-упоряд.: О. Пошивайло. Опішне : Українське Народознавство, 2021. 144 с.

10. Пошивайло Олесь. *Українська академічна керамологія ХХІ сторіччя. Теорія, історія, сучасний ужиток, майбутній поступ. Кн. 1 (2001–2005)*. Опішне : Українське Народознавство, 2007. С. 776.

11. Про Український культурний фонд. Український культурний фонд. URL: <https://ucf.in.ua/about> (дата звернення: 02.10.2024).

12. Симпозиум монументальної кераміки «Вогонь запеклих не пече» : альбом-каталог / упоряд.: О. Пошивайло. Опішне : Українське Народознавство, 2024. 168 с.

13. Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України кінця ХХ с. / Зоя Анатоліївна Чегусова. Київ : ЗАТ «Атлант ЮЕМСі», 2002. С. 245.

References

1. Hurzhii, I. A. (2024). Modern Ukrainian Decorative Ceramics, its Main Directions of Development. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 78–85 [in Ukrainian].

2. Hudak, V. (2001). Ukrainian Ceramology: National Yearbook. *Opishne* [in Ukrainian].

3. Zinenko, T. M. (2013). Culturological Model of Symposia of Artistic Ceramics in Ukraine as

Phenomena of Modern Culture. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 19 (2), 301–306 [in Ukrainian].

4. Zinenko, T. M. (2014). Problemological Field of Symposia of Artistic Ceramics in the System of Scientific Knowledge. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Theory and History of Art*, 2, 61–65 [in Ukrainian].

5. Zinenko, T. M. (2014). Symposia of Artistic Ceramics of Ukraine of the Late 20th – Early 21st Centuries as a Phenomenon of Modern Culture. Extended Abstract of Candidate's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Zinenko, T. M. (2021). Symposiums of Artistic Ceramics as an Experimental Platform for Innovations in Art (on the example of the symposium "Seramis laboratory". *Academic and University Science: Results and Prospects*, 1, 76–78 [in Ukrainian].

7. Klymenko, O. O. (2002). Folk Master as a Creative Personality (On the problem of the individual in folk art). *Traditional and Personal in Art: Collective research based on the materials of the Fourth Honchar Readings*. Kyiv, 31–37 [in Ukrainian].

8. Motyl, R., Milchevych, S., & Myhal, S. (2019). Pottery Festivals in Ukraine – Traditions, Experiments. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 41, 88–94 [in Ukrainian].

9. Poshivailo, O. M. (Eds.). (2021). National Symposium on Monumental Ceramics "Giants of Independent Ukraine. Poltava [in Ukrainian].

10. Poshivailo, O. M. (2007). Ukrainian Academic Ceramology of the 21st Century. Theory, History, Modern Harvest, Future Progress. *Opishne* [in Ukrainian].

11. On the Ukrainian Cultural Fund. (n.d.). Ukrainian Cultural Fund: website. Retrieved from: <https://ucf.in.ua/about> [in Ukrainian].

12. Poshivailo, O. M. (Eds.). (2024). Symposium of Monumental Ceramics "The fire of the Stubborn does not Burn". *Opishne* [in Ukrainian].

13. Chegusova, Z. A. (2002). Decorative Art of Ukraine of the End of the 20th Century. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2024

Отримано після доопрацювання 06.11.2024

Прийнято до друку 14.11.2024

УДК 7.078

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322890

Цитування:

Фесенко В. В. Економічне стимулювання меценатства: зарубіжний досвід та перспективи в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 261–265.

Фесенко Віталій Вікторович,
*аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*
<https://orcid.org/0000-0002-2967-7184>
veta7ka@gmail.com

Fesenko V. (2024). Economic Stimulation of Cultural Patronage: Foreign Experience and Prospects in Ukraine. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 261–265 [in Ukrainian].

ЕКОНОМІЧНЕ СТИМУЛЮВАННЯ МЕЦЕНАТСТВА: ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД ТА ПЕРСПЕКТИВИ В УКРАЇНІ

Метою статті є дослідити зарубіжний досвід економічного заохочення меценатства у сфері культури та проаналізувати перспективи запровадження заходів з економічного стимулювання меценатської діяльності в Україні. У статті вивчено різноманітні програми податкових пільг для меценатів на прикладі Сполученого Королівства, можливості та проблеми їхнього застосування в Україні. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні таких загальнонаукових методів, як: аналіз, синтез, узагальнення і систематизація, а також на порівняльному, структурно-функціональному методах та міждисциплінарному культурологічному підході до вивчення взаємодії соціокультурних та економічних явищ. **Наукова новизна** роботи полягає в аналізі зарубіжного досвіду економічного стимулювання меценатства у сфері культури. Вперше в українському науковому полі здійснено детальний розгляд британської моделі економічного стимулювання меценатської діяльності, проаналізовано можливості та проблеми їхнього впровадження в українських реаліях. **Висновки.** Меценатська підтримка культури в Україні має давні традиції, проте в сучасних умовах меценатська діяльність потребує забезпечення державою додаткових економічних заходів для заохочення колекціонерів підтримувати українську культуру і розвивати місцевий артринок. Країни, які посідають провідну позицію у світовому культурному житті й мають розвинений артринок, такі як Сполучене Королівство, ще з початку XX ст. запровадили заходи стимулювання меценатства шляхом надання податкових пільг в обмін на дарування державі культурних цінностей. В Україні можуть бути адаптовані та запроваджені окремі види програм податкових пільг для меценатів, проте такі новації потребують комплексних змін в українському законодавстві.

Ключові слова: меценатство, економічне стимулювання, податкові пільги, культура, культурні цінності, мистецтво, артринок.

Fesenko Vitalii, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Economic Stimulation of Cultural Patronage: Foreign Experience and Prospects in Ukraine

The purpose of the article is to study the foreign experience of economic encouraging of cultural philanthropy and analysing the prospects for the introduction of measures for the economic stimulation of philanthropic activity in Ukraine. The article contains an analysis of the different tax benefit programmes for philanthropists in the United Kingdom, the possibility and problems of their entering in Ukraine. **The research methodology** is based on the application of such general scientific methods as analysis, synthesis, generalization and systematisation, as well as on comparative, structural-functional methods and an interdisciplinary cultural approach to the study of the interaction of socio-cultural and economic phenomena. **The scientific novelty** of the work consists in the analysis of foreign experience of economic stimulation of patronage in the field of culture. For the first time in the Ukrainian scientific field, a detailed review of the British schemes of economic stimulation of philanthropy was carried out, the possibilities and problems of their implementation in Ukrainian environment were analysed. **Conclusions.** Patronage support of culture has long traditions in Ukraine, however, in modern conditions, patronage activity requires the state to provide additional economic measures to encourage collectors to support Ukrainian culture and the development of the local art market. Countries that maintain one of the leading positions in the world's cultural life and on the global market, such as the United Kingdom, since the beginning of the 20th century have introduced measures of stimulating of cultural patronage by giving tax reduction in exchange for the granting cultural goods to the state. Certain types of tax benefit programmes for philanthropists can be adapted and introduced in Ukraine, but these innovations require complex changes in Ukrainian legislation.

Keywords: patronage, economic stimulation, tax benefits, culture, cultural goods, art, art market.

Актуальність теми дослідження. Інтеграція країни у світовий культурний контекст, підтримка розвитку місцевого художнього середовища та артринку сьогодні зумовлюють необхідність створити додаткові стимули для меценатства у сфері культури. Податкові пільги для власників предметів мистецтва та інших культурних цінностей, які належать до категорії предметів розкоші, можуть викликати дискусії з приводу того, що заможні стають ще заможнішими, отримуючи додаткові преференції. Проте культурна сфера, за винятком народної творчості, здавна значною мірою залежала від підтримки політичних та фінансових еліт. Тож в Україні необхідно в культурній і податковій політиці досягнути певного консенсусу, який стане обопільно вигідним як для громадськості, так і меценатів. Аналіз зарубіжного досвіду впровадження програм економічного заохочення меценатства у сфері культури дозволяє побачити практичні результати такої політики та використати окремі із цих напрацювань в українському середовищі.

Аналіз досліджень і публікацій. Історія меценатства в Україні є добре дослідженою темою, якій присвячена низка праць таких науковців, як: В. Голимба, Р. Коваленко, М. Слабошпицький, Т. Журавльова, О. Кудласевич. У праці М. Слабошпицького, крім історико-біографічних нарисів життя відомих українських меценатів, подано огляд практики підтримки сфери культури в США та відзначено доцільність запозичення такого досвіду в Україні, адже в США сферою культури опікується не держава, а здебільшого приватний сектор, який здійснює пожертви на користь державних і неприбуткових організацій [3, 8].

Зарубіжний досвід заохочення меценатства шляхом надання податкових пільг проаналізовано на основі інформаційних матеріалів і щорічної звітності Ради мистецтв Сполученого Королівства [4; 5; 7], звіту «Оподаткування та благодійність» Організації економічного співробітництва та розвитку (ОЕСР) [10] та статті британського фахівця з оподаткування С. Малкієля [9]. Проблеми на шляху реалізації окремих програм стимулювання меценатства у Великій Британії розглянуто в статтях М. Бейлі [6] та А. Теннант [11]. Податкові пільги для благодійників, передбачені українським законодавством, і проблеми реалізації такого права на практиці розглянуто в статті експертів компанії «Делойт» А. Серветника і К. Мафардже [2]. У липні 2024 р. громадськості були представлені основні, узагальнені положення законопроекту

щодо впровадження пільг для меценатів у сфері культури, який розробляє Комітет Верховної Ради України з питань гуманітарної та інформаційної політики [1].

Мета роботи полягає в аналізі зарубіжного досвіду заохочення меценатства у сфері культури та перспектив запровадження аналогічних заходів в Україні.

Виклад основного матеріалу. Протягом багатьох років в Україні порушують питання державної підтримки меценатства у сфері культури та створення задля цієї мети належних економічних стимулів. Довгоочікуваний багатьма учасниками артринку (колекціонерами, галеристами, художниками) законопроект, який має забезпечити низку податкових пільг для меценатів, досі перебуває в стані розробки. У липні 2024 р. на виїзному засіданні Комітету Верховної Ради України з питань гуманітарної та інформаційної політики було представлено основні положення законопроекту «Про внесення змін до деяких законів України щодо меценатської діяльності у сфері культури», який має на меті розширення напрямів меценатської діяльності та використання меценатської допомоги, можливість для меценатів зменшувати базу оподаткування, звільнення від оподаткування товарів та об'єктів нерухомості, які надають як меценатську допомогу, інформаційне забезпечення меценатської діяльності [1]. Проте деталі щодо визначення меценатської допомоги, встановленого розміру податкової знижки на засіданні не було конкретизовано. Станом на кінець вересня 2024 р. на офіційному сайті Верховної Ради України відповідний законопроект не зареєстрований, а його текст відсутній у вільному доступі.

Досвід Великої Британії свідчить про схожі складнощі: прийняття відповідного законодавства у 2012 р. також передували багаторічне лобіювання інтересів меценатів і тривалі дискусії [11]. У 2012 р. згідно із Законом про фінанси (Finance Act) у Сполученому Королівстві було започатковано довгоочікуваний проєкт «Програма культурних подарунків» (Cultural Gifts Scheme, або CGS), який дозволив меценатам шляхом дарування важливих культурних об'єктів на користь народу знизити свої податкові зобов'язання з трьох обов'язкових платежів: податку з доходів, податку на приріст капіталу (обидва стягують з фізичних осіб) та корпоративного податку з юридичних осіб. У відсотковому вираженні розмір податкової знижки становить 30 % від вартості подарованих протягом року

культурних цінностей для фізичних осіб та 20% – для компаній [7].

Меценати отримують додатковий стимул неекономічного характеру: їхні дарунки ретельно зберігаються і доступні для публічного огляду протягом щонайменше ста днів щороку. Подати заяву з пропозицією може не лише колекціонер або спадкоємець культурних цінностей, а й сам автор – художник, письменник, науковець. Заяви меценатів проходять ретельний відбір Радою мистецтв (The Art Council), до якої входять відомі музейні куратори, науковці, артдилери та інші фахівці. Рішення Ради мистецтв погоджують з уповноваженими членами уряду. Крім «Програми культурних подарунків», діють ще три державні проєкти, які надають податкові пільги британським меценатам: «Прийняття навзамін» (Acceptance in Lieu), «Дарунки для національних цілей» (Gifts for National Purposes) та умовне звільнення від податку на спадщину (Conditional Exemption from Inheritance Tax) [9].

Програма «Прийняття навзамін» була запроваджена ще на початку XX ст., у 1910 р., як можливість для власників великих маєтків і земельних ділянок уникнути високих податків на спадщину в обмін на передачу майна в державну власність. Сьогодні програма дозволяє зменшити податкове зобов'язання в обмін на передачу державі не лише архітектурних споруд або землі, а й інших важливих культурних і наукових об'єктів, вартість яких повністю або частково покриває суму податку на спадщину [4]. Між державними музейними установами розподіляють усі надані меценатами об'єкти, і вони стають доступними для публіки.

У межах проєкту «Прийняття навзамін» та «Програми культурних подарунків» обирають лише ті об'єкти, які становлять винятково високу культурну, історичну, наукову цінність. Згідно з останнім річним звітом Ради мистецтв, з 2013 до 2023 р. всього було прийнято 441 пропозицію від меценатів на загальну суму 531,9 млн фунтів стерлінгів, натомість благодійники протягом одинадцяти років отримали податкові знижки на загальну суму 320,8 млн фунтів стерлінгів [7, 5]. За цими згаданими вище програмами загальна сума наданих усім меценатам податкових знижок протягом року не може перевищувати ліміт у 40 млн фунтів стерлінгів. Як свідчать звіти Ради мистецтв за період з 2013 до 2023 р., серед обраних експертами культурних цінностей переважав живопис відомих майстрів від доби Відродження до XX ст., предмети антикваріату, стародавнє мистецтво, архіви визначних

історичних постатей; повоєнне і сучасне мистецтво представлене переважно роботами найвідоміших британських художників (Девіда Гокні, Демієна Герста, Пітера Дойга, Бена Ніколсона, Барбари Хепворт), хоча останніми роками приділяють значну увагу й представникам інших країн [5].

Для власників об'єктів, які становлять визначний історичний, архітектурний, художній, науковий інтерес, та земельних ділянок, які відзначаються унікальним краєвидом, також передбачена схема умовного звільнення від податку на спадщину без передачі майна в державну власність. Об'єкти для програми обирає Управління Його Величності з питань податків та митних зборів, а їхні власники в обмін на звільнення від податку на спадщину зобов'язуються дотримуватися встановлених умов: забезпечення доступу громадськості до об'єкта, зобов'язання не продавати його та зберігати на території Великої Британії [9]. У разі порушення власником цих умов звільнення від податку на спадщину скасовується.

Значною лояльністю відзначається програма «Дарунки для національних цілей», яка не передбачає річного ліміту в бюджеті для надання податкових знижок: кожен охочий за життя або згідно із заповітом після смерті має змогу здійснити пожертву культурних цінностей на користь переліку закладів, затвердженого Казначейством Його Величності, та вирахувати вартість пожертв з бази оподаткування [9]. В окремих випадках дарунки колекціонерів можуть бути відхилені, як свідчить історія відомого колекціонера й артдилера Ч. Саатчі, який у 2010 р. оголосив про рішення подарувати на користь нації власну колекцію сучасного британського мистецтва вартістю близько 30 млн фунтів стерлінгів, проте жодна музейна інституція не прийняла його подарунок без публічного пояснення причин [8].

Сьогодні в Україні в умовах відсутності окремого закону про меценатство у сфері культури меценатська діяльність регулюється Законом України «Про благодійну діяльність та благодійні організації» та Податковим кодексом. Останній дозволяє платникам податку з доходів фізичних осіб (ПДФО), які здійснюють благодійні пожертви на користь суб'єктів, внесених до Реєстру неприбуткових установ та організацій, скористатися податковою знижкою в розмірі, що не перевищує 4% їхнього річного оподаткованого доходу. Фахівці компанії Deloitte роз'яснюють цю норму на такому прикладі: особа, яка мала сукупний річний

дохід у розмірі 100 тис. грн і витратила на благодійність протягом року 10 тис. грн, має право зменшити базу оподаткування лише на 4 тис. грн (4% від річного доходу) й отримати від держави відшкодування ПДФО, ставка якого становить 18%, у розмірі 720 грн. [2]. Сума не значна, тож зрозуміло, що звертатися із заявою про надання податкової знижки є сенс лише благодійникам із високим річним доходом. Як відзначають ті самі експерти, сьогодні спостерігаються часті випадки відмови в наданні податкової знижки, які податківці пояснюють неналежним оформленням платіжних документів або відсутністю нотаріально завірених копій, що суттєво демотивує охочих скористатися пільгами [2].

Для порівняння, у багатьох країнах Європейського Союзу граничний ліміт податкової знижки для благодійників варіюється в межах 10–20% річного доходу: так, у Нідерландах, Австрії та Італії меценатам надають можливість зменшити базу оподаткування на суму до 10% річного оподаткованого доходу, у Чехії – до 15%, Німеччині та Люксембурзі – 20% [10, 81].

Доречним вбачаємо запровадити в Україні дозвіл здійснювати благодійні пожертви безпосередньо на користь державних музейних установ без необхідності для останніх створювати окремі неприбуткові організації. Також корисним може бути запозичення досвіду Великої Британії з реалізації «Програми культурних подарунків» та «Прийняття навзаєм», у межах яких уповноважений державою орган ретельно обирає серед пропозицій меценатів дійсно цінні об'єкти. Зрозуміло, що найбільшу вигоду від економічного стимулювання меценатства отримують найбільші колекціонери та власники інших об'єктів, які становлять високу цінність. Серед представників сучасного художнього середовища позитивний вплив на свою репутацію і кар'єру можуть відчувати передусім добре відомі, вже визнані художники або ж ті, хто відповідають певним критеріям і квотам, у разі встановлення таких. Наприклад, британська Рада мистецтв почала встановлювати обов'язкові квоти на твори мистецтва представників різних меншин. На думку колишнього директора лондонської Національної галереї Н. Пенні, з часом політика Ради мистецтв стала занадто жорсткою і догматичною [6].

Отже, необхідно враховувати різноманітні ризики: надмірної ідеологізації сфери культури, конфлікту інтересів та економічних зловживань під час здійснення

меценатства. Як свідчить світова практика, сфера благодійництва пов'язана зі значними ризиками, серед яких: дарування меценатами об'єктів з умисно завищеною вартістю, створення неприбуткових організацій з метою уникнення сплати податків, фальсифікація документів для підтвердження благодійних внесків [10, 105].

Реалізація економічного заохочення меценатів потребує не лише змін у Податковому кодексі України, Законах «Про культуру», «Про благодійну діяльність та благодійні організації» і «Про рекламу» [1]. Давно вимагає вдосконалення і Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» з метою введення чітких критеріїв статусу культурної цінності, а саме: віку, вартості та інших уточнювальних характеристик культурної продукції, яка може становити таку цінність.

Наукова новизна роботи полягає в аналізі зарубіжного досвіду економічного стимулювання меценатства у сфері культури. Вперше в українському науковому полі здійснено детальний розгляд британської моделі економічного стимулювання меценатської діяльності, проаналізовано можливості та проблеми їхнього впровадження в українських реаліях.

Висновки. Досвід Сполученого Королівства свідчить про можливість доволі ефективно задовольняти інтереси й меценатів, і широкої громадськості, здійснювати обмін визначних культурних цінностей на окреслені законодавством економічні вигоди. Економічне стимулювання меценатства в Україні вимагає встановлення чітких критеріїв об'єктів, що мають культурну цінність, забезпечення прозорого й чіткого механізму експертизи та оцінки цих об'єктів, які надають як меценатську допомогу, з метою уникнення зловживань і конфлікту інтересів, встановлення оптимального граничного розміру податкової знижки з певного переліку податків. Досягти вказаних цілей у найближчій перспективі, імовірно, буде непросто, оскільки такі заходи потребують комплексних змін як у законодавстві у сфері культури, так і податкової політики, хоча Міністерство культури та стратегічних комунікацій має певні напрацювання в цьому напрямі.

Література

References

1. Ростислав Карандєєв презентував розроблений МКІП законопроект про меценатство у сфері культури. *Міністерство культури та стратегічних комунікацій*. 12.07.2024. URL: <https://mcip.gov.ua/news/rostyslav-karandeyev-prezentuvav-rozroblenyj-mkip-zakonoprojekt-pro-meczenatstvo-u-sferi-kultury/> (дата звернення: листопад 2024).

2. Серветник А., Мафардже К. Податкова знижка щодо витрат на благодійність: що потрібно знати українцям та іноземцям, які живуть в Україні. *Deloitte*. 2024. URL: <https://www2.deloitte.com/ua/uk/pages/press-room/press-release/2024/tax-discount-for-charitable-expenses.html> (дата звернення: листопад 2024).

3. Слабошпицький М. Ф. Українські меценати: нариси з історії української культури. Київ: М. П. Коць; Ярославів Вал, 2001. 328 с.

4. Acceptance in Lieu. *Arts Council England*. URL: <https://www.artscouncil.org.uk/supporting-arts-museums-and-libraries/supporting-collections-and-cultural-property/cultural-gifts-scheme> (дата звернення: листопад 2024).

5. Acceptance in Lieu Annual Reports. *Arts Council England*. URL: <https://www.artscouncil.org.uk/supporting-arts-museums-and-libraries/supporting-collections-and-cultural-property/acceptance-lieu#t-in-page-nav-4> (дата звернення: листопад 2024).

6. Bailey M. Nicholas Penny resigns from Acceptance in Lieu panel in protest over adviser 'forced out' of Arts Council role. *The Art Newspaper*. 03.07.2024. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2024/07/03/nicholas-penny-resigns-from-acceptance-in-lieu-panel-in-protest-over-adviser-forced-out-of-arts-council-role> (дата звернення: листопад 2024).

7. Cultural Gifts Scheme and Acceptance in Lieu Annual Report 2022/23. *Arts Council England*. URL: <https://www.artscouncil.org.uk/cultural-gifts-scheme-and-acceptance-lieu-annual-report-202223> (дата звернення: листопад 2024).

8. Jones J. Why it's wrong to reject Charles Saatchi's gift to the nation. *The Guardian*. 20.08.2012. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/aug/20/charles-saatchi-reject-30m-gift> (дата звернення: листопад 2024).

9. Malkiel S. Tax reliefs on art and cultural property – everyone's a winner! *Howard Kennedy*. 27.07.2022. URL: <https://privatewealth.howardkenedy.com/post/102htr5/tax-reliefs-on-art-and-cultural-property-everyones-a-winner> (дата звернення: листопад 2024).

10. Taxation and Philanthropy. *OECD Tax Policy Studies*. 2020. № 27. Paris: OECD Publishing. DOI: <https://doi.org/10.1787/df434a77-en>.

11. Tennant A. The Cultural Gifts Scheme: the UK's philanthropic incentive for gifts of art. *Art UK*. 08.10.2020. URL: <https://artuk.org/discover/stories/the-cultural-gifts-scheme-the-uks-philanthropic-incentive-for-gifts-of-art> (дата звернення: листопад 2024).

1. Ministry of Culture and Strategic Communications. (12.07.2024). Rostyslav Karandiev Presents the Draft Law on Patronage in the Field of Culture Developed by the ICIP. Retrieved from: <https://mcip.gov.ua/news/rostyslav-karandeyev-prezentuvav-rozroblenyj-mkip-zakonoprojekt-pro-meczenatstvo-u-sferi-kultury/> [in Ukrainian].

2. Servetnyk, A., & Mafardze, K. (2024). Tax Deduction for Charitable Expenses: What Ukrainians and Foreigners Living in Ukraine Need to Know. *Deloitte*. Retrieved from: <https://www2.deloitte.com/ua/uk/pages/press-room/press-release/2024/tax-discount-for-charitable-expenses.html> [in Ukrainian].

3. Slaboshpytskyi, M. (2001). *Ukrainian Patrons: Essays on the History of Ukrainian Culture*. Kyiv [in Ukrainian].

4. Arts Council England. (n.d.). Acceptance in Lieu. Retrieved from: <https://www.artscouncil.org.uk/supporting-arts-museums-and-libraries/supporting-collections-and-cultural-property/cultural-gifts-scheme> [in English].

5. Arts Council England. (n.d.). Acceptance in Lieu Annual Reports. Retrieved from: <https://www.artscouncil.org.uk/supporting-arts-museums-and-libraries/supporting-collections-and-cultural-property/acceptance-lieu#t-in-page-nav-4> [in English].

6. Bailey, M. (2024). Nicholas Penny Resigns from Acceptance in Lieu Panel in Protest over Adviser 'Forced out' of Arts Council Role. *The Art Newspaper*. Retrieved from: <https://www.theartnewspaper.com/2024/07/03/nicholas-penny-resigns-from-acceptance-in-lieu-panel-in-protest-over-adviser-forced-out-of-arts-council-role> [in English].

7. Cultural Gifts Scheme and Acceptance in Lieu Annual Report 2022/23. (2023). *Arts Council England*. Retrieved from: <https://www.artscouncil.org.uk/cultural-gifts-scheme-and-acceptance-lieu-annual-report-202223> [in English].

8. Jones, J. (20 August 2012). Why it's Wrong to Reject Charles Saatchi's Gift to the Nation. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/aug/20/charles-saatchi-reject-30m-gift> [in English].

9. Malkiel, S. (2022). Tax Reliefs on Art and Cultural Property – Everyone's a Winner! *Howard Kennedy*. Retrieved from: <https://privatewealth.howardkenedy.com/post/102htr5/tax-reliefs-on-art-and-cultural-property-everyones-a-winner> [in English].

10. OECD (2020). *Taxation and Philanthropy, OECD Tax Policy Studies*, No. 27. Paris. DOI: <https://doi.org/10.1787/df434a77-en> [in English].

11. Tennant, A. (08.10.2020). The Cultural Gifts Scheme: The UK's Philanthropic Incentive for Gifts of Art. *Art UK*. Retrieved from: <https://artuk.org/discover/stories/the-cultural-gifts-scheme-the-uks-philanthropic-incentive-for-gifts-of-art> [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 19.11.2024

УДК 730+7.037

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322891

Цитування:

Цуріка Д. В. Фотографії художніх творів Опанаса Шевчукевича як джерело інформації про доробок митця. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 266–270.

Цуріка Денис Володимирович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0005-2940-1320>
dme2123.dtsurika@dakkkim.edu.ua

Tsurika D. (2024). Photographic Reproductions of Sculptural Works by O. Y. Shevchukevych as a Source of Insight into the Artist's Contributions. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 266–270 [in Ukrainian].

ФОТОГРАФІЇ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ОПАНАСА ШЕВЧУКЕВИЧА ЯК ДЖЕРЕЛО ІНФОРМАЦІЇ ПРО ДОРОБОК МИТЦЯ

Мета статті – визначити роль фотографій як документальних матеріалів у відтворенні творчого спадку українського скульптора Опанаса Шевчукевича 1925–1972 рр., описати принципи складання фотографічного архіву для подальшого аналізу стилістичних особливостей стилю О. Шевчукевича, ввести до наукового обігу маловідомі твори митця. **Методологія дослідження** включає використання комплексу методів: систематизації фактів та узагальнення, порівняльного аналізу та історико-логічного синтезу, які дали можливість дослідити фотоматеріали, систематизувати їх за часом створення, серіями й іншими особливостями; визначити періоди творчості митця, за допомогою фотографічних джерел хронологічно реконструювати скульптурний доробок О. Шевчукевича для подальшого вивчення стилістики його творчої манери. **Наукова новизна** роботи полягає у відтворенні та каталогізації скульптурного доробку українського митця О. Шевчукевича, окресленні на прикладі знімків скульптур різного часу періодів його творчості, специфіки мистецької манери; поповненні спадщини О. Шевчукевича переліком неопублікованих фотографічних документів. **Висновки.** Світлина скульптурних творів – це одне з найповніших джерел інформації про художній спадок О. Шевчукевича. Вони дають змогу здійснювати порівняльний аналіз особливостей періодів творчості скульптора, переосмислювати історію українського мистецтва ХХ ст. та розширювати знання про маловідомих митців (за доби радянської влади), що сприятиме збагаченню фонду культурної спадщини України систематизованим скульптурним доробком 1925–1970 рр. буковинського автора Опанаса Шевчукевича. Такі відомості дають основу для створення каталогу творів автора, які раніше не були репродуковані в профільних виданнях. Крім того, дослідження маловідомих сторінок творчості митця дає можливість простежити розвиток українських мистецьких ідей і методів у контексті європейських мистецьких течій 1920–1935 рр., зокрема експресіонізму.

Ключові слова: Опанас Шевчукевич, скульптура, фотоматеріали, українське мистецтво, буковинське мистецтво, експресіонізм, Кете Кольвіц.

Tsurika Denys, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Photographic Reproductions of Sculptural Works by O. Y. Shevchukevych as a Source of Insight into the Artist's Contributions

The purpose of this article is to evaluate how comprehensively these postcards capture the artist's creations and to identify the phases of his artistic journey that they represent. Furthermore, it aims to explore the potential of introducing works that have not previously been reproduced into academic discourse. The research involves collecting and organising documentary materials, such as photographs, that showcase the creative output of Ukrainian sculptor Opanas Shevchukevych from 1925 to 1972. The goal is to establish guidelines and a framework for a photographic archive to facilitate further analysis of his stylistic development. Photographic reproductions of O. Y. Shevchukevych's sculptures provide valuable insights into his body of work. **The research methodology** incorporates comparative analysis and historical-logical approaches, enabling a thorough investigation and systematisation of the discovered materials based on their creation period, series, and other distinguishing characteristics. This approach highlights the different phases of the artist's career. **Scientific novelty.** Organising the photographic records chronologically allows for a comprehensive exploration and comparison of Shevchukevych's stylistic evolution. This research significantly contributes to a deeper understanding of, replication of, and ability to catalogue, the works of the Ukrainian sculptor O. Shevchukevych by introducing previously unavailable photographic documents. Such efforts enrich his artistic legacy. Through comparative analysis, insights can be derived into the various phases of his creative journey and the consistency of his artistic vision. Photographs from different periods are crucial for identifying the artist's distinctive stylistic elements. **Conclusions.** In summary, these photographic records serve as invaluable tools for investigating Shevchukevych's creative heritage, reinforcing and substantiating conclusions about his artistic characteristics across different phases of his career.

Rethinking the history of Ukrainian art and expanding awareness of lesser-known Soviet-era artists enriches Ukraine's cultural heritage with the sculptural works of the Bukovinian artist Opanas Shevchukevych, covering the years 1925 to 1970. Additionally, a catalogue is being compiled, featuring previously unpublished works by the artist that have not been documented in specialised literature. Examining the artist's biography and creative evolution reveals Ukrainian-German artistic relationships and influences, as well as the development of ideas and methods from European art movements, particularly expressionism, during the period from 1920 to 1935.

Keywords: Opanas Shevchukevych, sculpture, photographic materials, Ukrainian art, Bukovyna art, expressionism, Käthe Kollwitz.

Актуальність теми дослідження. Творчість українського митця Опанаса Шевчукевича є частиною культурної спадщини, що відображає національні традиції, історію та соціальні зміни. На сьогодні частина творчого доробку митця залишається маловідомою для широкої громадськості. Формування фотографічного архіву скульптур митця, їх каталогізація і вивчення дадуть змогу виявити особливості стилю робіт скульптора, окреслити чинники, що вплинули на його творчу манеру. Це сприятиме розвитку вітчизняних академічних досліджень про вплив соціально-культурного контексту на творчість художника, збагатить історію мистецтва України ХХ ст. як складової світових культурних процесів.

Аналіз досліджень і публікацій. Біографія і творчість Опанаса Шевчукевича представлені в праці Т. Дугаєвої, авторки біографічної книги про митця [3]. І. Міщенко досліджує творчий доробок скульптора в контексті розвитку українського, зокрема буковинського, мистецтва [5]. І. Міщенко вперше вирізняє напрям експресіонізму в буковинському образотворчому мистецтві першої третини ХХ ст. та використовує як один з прикладів скульптурні твори О. Шевчукевича. Науковиця зазначає: «У роботах цього автора – підкреслена емоційність, навіть екзальтованість почуттів, яка споріднює його твори із середньовічним сприйняттям. Притаманний пластиці художника драматизм, що виявляється у загострено виразних, часто гротескових формах з використанням контррельєфів, дозволяє говорити про відчутний вплив на творчість О. Шевчукевича одного з представників німецького експресіонізму – Кете Кольвіц» [5, 119]. Про буковинського скульптора вказано в «Історії українського мистецтва», виданій у 1960-х рр. [4]. Попри це доробок митця досліджений недостатньо, значна кількість його творів не введена до наукового обігу, тож творча спадщина художника потребує подальшого комплексного ґрунтового аналізу.

Мета статті – визначити роль фотографій як документальних матеріалів у відтворенні творчого спадку українського скульптора Опанаса Шевчукевича 1925–1972 рр., описати принципи складання фотографічного архіву для подальшого аналізу стилістичних

особливостей стилю О. Шевчукевича, ввести до наукового обігу маловідомі твори митця.

Виклад основного матеріалу. Шевчукевич Опанас Євгенович (1902–1972) – український скульптор, графік і літератор, за фахом лікар, навчався в Народній німецькій школі та гімназії с. Виженка Вижицького району Чернівецької області. У 1921 р. поступив на юридичний факультет Чернівецького університету. У 1922–1931 рр. жив у Німеччині та вчився в Берлінській вищій ветеринарній школі, на медичних факультетах Берлінського та Фрайбурзького університетів, працював лікарем у Берліні. У 1931 р. Шевчукевич повернувся в Чернівці, де постійно жив, працював і творив. У юнацькі роки Шевчукевич захоплювався мистецтвом, складав вірші; перша їх публікація з'являється в щомісячнику «Промінь». «З 1922 р. почав друкувати в періодичній пресі вірші, всього ним написано понад 300 віршів, більша частина яких увійшла до збірки “Зоряні потічки”» [1, 112]. Бажання познайомитися із західноєвропейською культурою вплинуло на його вибір навчання в Німеччині, де, окрім студіювання медицини, він відвідував музеї та виставки, з 1923 р. почав рисувати. Перші скульптурні роботи Опанас Шевчукевич створив у 1925 р., а перша персональна виставка його відбувалася за сприяння художниці Кете Кольвіц у Фрайбурзі в 1927 р. З того часу він брав участь у багатьох виставках у різних містах Європи (Маненгейм, Берлін, Відень, Прага та ін.). «У 1930 р. відвідує скульптурний клас Берлінської Академії мистецтв та слухає лекції з теорії мистецтва й рисунка у Берлінському університеті» [3, 8].

Опанас Євгенович вивчав філософію та ідейні погляди різних течій тодішнього західноєвропейського мистецтва. На формування його художньої стилістики вплинули приклади німецького експресіонізму, з представниками якого він особисто спілкувався і листувався, мав дружні стосунки, наприклад з Кете Кольвіц, Георгом Кольбе, Гергартом Гауптманом.

В 1930-х рр. з метою популяризації творчого доробку митця чернівецьке видавництво надрукувало в серії *Kunstlerkarte* листівки із зображенням його ранніх творів («Портрет ученої Кете Гірш», 1925; «Жебрак», 1926 та ін.). «На звороті картки надруковано:

«Ціна 20 левів. – Чистий дохід призначений на видання праць Опанаса Шевчукевича, нашого сучасного поета і художника пластики». Угорі – чорнильні піктограма, особистий підпис митця та латиною: *Opanas Shewtschukewitsch*» [2, 23]. Для публікації листівок автор власноруч відбирав ті скульптурні композиції, які вважав важливими у своєму творчому доробку. З надрукованого вищезгаданого тексту на звороті картки стає зрозуміло, що мистецька громада високо цінувала творчість Шевчукевича, вбачала в ньому виразного представника культури тієї доби та допомагала йому реалізовувати проекти.

Сьогодні побачити більшість творчої спадщини митця ми можемо на збережених фотографіях його робіт у державних архівах (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України; Державний архів Чернівецької області) і приватних зібраннях, а також у репродукціях, наведених у тематичних виданнях. Оригінальні скульптури зберігаються в Чернівецькому краєзнавчому музеї, Львівському художньому музеї й приватних колекціях. Опанас Євгенович ретельно вів власний фотоархів і фіксував у ньому реалізовані задуми, завдяки чому здебільшого зберігся його творчий спадок у фотографічних листівках.

Розглядаючи знімки творів О. Шевчукевича як джерело інформації про творчий доробок митця, з двох приватних зібрань для дослідження ми відібрали 50 фотографій зі скульптурами О. Шевчукевича. Це чорно-білі світлини, здебільшого розміром 14 на 9 см, які зробив сам автор в майстерні або будинку скульптора в різний період з 1925 до 1972 рр.

Фотографії якісно надруковані в професійній студії Чернівців, з використанням спеціальних прямолінійних та орнаментальних ножів для обрізу листівок. Здебільшого світлини мають попередню обробку та відцентровку, а поля зображення завершує надрукована рамка-паспарту. Для основи використано приблизно однакового розміру тонкий картон, інколи це готові поліграфічні заготовки для індивідуальних замовлень з нанесеними на звороті адресними полями.

Для зйомок експозиції підібрано відтінювальне заднє тло, предметний стіл та виставлено освітлення, яке підкреслює контури й деталі скульптури на гармонійному тлі, завдяки чому твори загалом та окремі деталі чітко проглядаються, є можливість збільшити та деталізувати зображення. На фотографіях різного часу драпування заднього тла змінюється, разом з цим порівняння використаних матеріалів для експонування об'єкта вказує на одночасність зроблених знімків, що дає можливість розглядати

сфотографовані скульптури на однаковому фоні як підбірку робіт одного року створення. Це припущення підтверджують автографічні підписи на звороті з датуванням і проставлена автором нумерація карток. Проведений аналіз допоміг встановити окремі дати та назви скульптур, виокремити поміж знімків фотографічні серії.

За датуванням підписів на звороті та опублікованими аналогами, на основі зіставлення паперу та виявлення однотипності його старіння для окремих подібних серій листівок, ми виділили три основні періоди творчості О. Шевчукевича, які представлені фотографіями його творчого доробку:

1. Ранній – роботи німецького періоду (1924–1931): 11 знімків скульптур та 1 рисунок.

2. Розквіт – чернівецький (1932–1947): 31 знімок окремих творів, 2 знімки загальних виставкових експозицій 1933 та 1934 рр. у Чернівцях (загалом представлені більше 100 експонатів), 3 рисунки.

3. Пізній (1948–1972): 11 знімків скульптур, інтер'єри робочого кабінету та бібліотеки в квартирі скульптора, скульптурної майстерні.

Загалом на 50 фотографіях ми можемо побачити 130 скульптур і 4 рисунки, це як окремий зріз творчості автора 1924–1972 рр., на 16 листівках – і сам О. Шевчукевич, 13 знімків мають на звороті автографічні написи, 37 листівок пронумеровані на звороті.

Листівки здебільшого на звороті незалежно від часу створення представленого об'єкта об'єднані спільною нумерацією, наприклад №8/5 «Рисунок ученої Кете Гірш», олівець, Фрайбург, 1926 р., № 950 «Т. Г. Шевченко», Чернівці, 1963 р., – фактично це самостійна каталогізація автором архіву за часом створення. Із цього можемо зробити висновок про доробок О. Шевчукевича в період 1925–1972 рр. який складається щонайменше з 1000 скульптурних композицій, підтверджених фотофіксацією в авторському архіві, хоча в мемуарах митець згадує про кілька тисяч творів, враховуючи і мінімалістичні фігурки. Шевчукевич наводить такі цифри: «За поверх сорок років моєї скульптурної діяльності було мною створено кілька тисяч різних скульптурних робіт, з яких велика частина – це малі фігури і зображення тварин («Опанасові звірятка»)» [3, 28].

Додаткові відомості про час створення, назву композиції та важливі біографічні дані надають нам підписи на звороті карток: ми можемо дізнатися адресу проживання автора, назву і дату створення твору або експонування на виставці, побачити особистий символ-підпис «*» митця. Наприклад, на фотографії представлені три скульптури, а з автографу Шевчукевича ми дізнаємось, що «фігури з

глини-теракота були виставлені в Київському художньому інституті в 1940–1941 рр. Подав біля 150 своїх робіт». Саме автографічні підписи назв робіт на зворотному боці надають можливість озвучити назви творів та «прив'язати» їх до конкретних зображень, допомагають зрозуміти закладені ідеї: «Благословенство. Фрайбург, 1926 р.», «Хлопчик в печері, Терещенко. 1957 р.», «Ольга Кобилянська і Леся Українка 1963 р.».

Т. Дугаєва в книзі «Скульптор, доктор медицини Опанас Шевчукевич» [3] публікує перелік 350 скульптур і 34 рисунків 1924–1972 рр., який складається зі щорічного списку творів, розміру й техніки виконання, це найбільш повний опис творчого доробку художника. Порівнюючи відібрані матеріали із уже зафіксованими творами в каталозі Дугаєвої, ми знайшли серед досліджуваних 50 знімків невідомих 15 скульптур та 4 рисунків, а для підтвердження наукової новизни ще шістьох композицій потрібен порівняльний аналіз з архівними зібраннями. Заслуговує на увагу також віднайдений неопублікований знімок стенду скульптур і рисунків Шевчукевича на чернівецькій виставці 1934–1935 рр., на якому, окрім прикладу подання автором своєї творчості в експозиції, можемо побачити представлені більш ніж 40 скульптур та 3 рисунки, а також сфотографованого самого митця, на звороті листівки олівцем написаний порядковий номер 518.

Серед знайдених невідомих творів дві композиції раннього періоду – «Танець жінок», теракота, 1926 р. та «Мати з трьома дітками», теракота, 1927 р. Ці скульптури Шевчукевич створював у Німеччині. Саме подібні композиції надихнули відому художницю Кете Кольвіц підтримати молодого автора й організувати його першу персональну виставку у Фрайбурзі в 1927 р. «Його запросила сама Кете Кольвіц, професор Берлінської академії мистецтв. Вона випадково побачила фото його скульптур і вирішила особисто познайомитися з автором» [5, 98].

На листівці з експозицією виставки 1930-х рр. в Чернівцях можемо побачити такі неописані теракотові композиції періоду творчого розквіту Шевчукевича, як «Купальниця, яка сидить на камені», «Купальниця, яка сидить на піску», «Жінка в шляпці на повний зріст», «Кобзар Т. Г. Шевченко на повний зріст, в смужковій шапці», «Старий мудрець з довгим волоссям, який дивиться в небо», «Баранчик, що звернувся клубком і лежить», «Одуд» і ще близько 10 подібних малих фігурок птахів і звірів. Більшість творів, відображених на цій виставці, не дублюються з роботами на листівці, наведеній у праці Т. Дугаєвої [3], хоча

чотири композиції наявні в обох експозиціях. Це підтверджує окремі періодичні покази скульптур чернівецькій громаді та активну участь автора в культурному житті Буковини.

На згаданій вище листівці 1941 р. із зображенням трьох творів, які відібрав Шевчукевич для виставки в Київському художньому інституті, ліворуч одна скульптура трапляється вперше: «Замріяний», теракота, 1940 р. (чоловік сидить і, піднявши лице з іронічною посмішкою до неба, розглядає зорі).

Пізній період творчості, 1957–1972 рр., представлений невідомими п'ятьма бюстами: «Чоловік у фракі і метелику», теракота; «Військовий у формі з 4-ма ромбами», теракота; «Військовий в окулярах», гіпс; «Військовий у формі та з португесею», теракота; «Військовий рядовий», теракота. Це погрудні скульптури для оздоблення громадських закладів, висотою 50–60 см та завширшки 35–45 см, виконані в стилі домінуючого радянського реалізму. На фотографіях Шевчукевич позує у своїй майстерні поруч з чотирма з них, що підтверджує його авторство.

Порівнюючи стилістику творів різного часу, можемо виявити тривалість та особливості творчої манери митця, починаючи з 1925 р. Створені композиції в пізній період демонструють майстерність Шевчукевича і в більш реалістичних образах, хоча і в 1966 р. він продовжує працювати як експресіоніст. Завдяки порівнянню цих робіт з більш ранніми, ми бачимо в автора два різні стилі, але пізніший підхід не перериває попередню манеру, а доповнює її прикладами іншого напрямку; тобто рівень майстерності Опанаса Шевчукевича дозволяв створювати реалістичні композиції суспільних діячів в класичному виконанні й водночас свідомо продовжувати свій традиційний стиль. Мистецтвознавиця І. Міщенко так узагальнила специфіку доробку скульптора: «Його манера виконання від 1920–1930-х років майже не зазнала змін, хоча, починаючи з 1950-х років, значно збільшилася кількість реалістично вирішених робіт. Проте вплив мистецтва експресіонізму найвиразніше виявився у творах 1930–1940-х років» [5, 120].

Серед розшуканих нами фотографій рисунків один раннього періоду – №8/5 «Рисунок ученої Кете Гірш», олівець, Фрайбург, 1926 р. [3]. На ньому зображено обличчя жінки з високим чолом, опущеними додолу та зосереджено заплещеними очима і пишною зачіскою – образ сильний і впевнений, а стиснені губи видають внутрішню напруженість думки.

Приклади трьох нерепредукованих портретних рисунків 1930-х рр. ми можемо побачити на стінах чернівецької виставки (опис фотографії наведено вище), це рисунки олівцем двох чоловіків та одної жінки. За стилістикою,

виконанням розміром вони дуже схожі на попередній портрет вченої, але за одягом і типажем персонажів ці твори можемо відносити до середнього періоду творчості митця.

Важливість отриманої нами інформації з фотографічних джерел для характеристики творчості О. Шевчукевича та розвитку експресіоністичної течії мистецтв в Україні підтверджує те, що, як зазначає укладач енциклопедії експресіонізму Ліонель Річард, «об'єктивний факт: в Німеччині, як і в інших країнах, існують лічені одиниці скульпторів, які створюють експресіоністичні композиції, і в дійсності експресіоністичні скульптури дуже рідкісні» [6, 109–110].

Наукова новизна роботи полягає у відтворенні та каталогізації скульптурного доробку українського митця О. Шевчукевича, окресленні на прикладі знімків скульптур різного часу періодів його творчості, специфіки мистецької манери; поповненні спадщини О. Шевчукевича переліком неопублікованих фотографічних документів.

Висновки. Фотографії скульптурних творів О. Шевчукевича є важливим, інформативним джерелом про художній доробок митця, прикладами повного зібрання його робіт. Фотографічні знімки творів Опанаса Шевчукевича надають можливість виявити особливості авторського стилю митця, окреслити трансформацію його ідей у часі, провести порівняння періодів творчості та паралелі з розвитком європейських художніх течій 1900–1936 рр.

Аналіз творів за місцем і часом їх створення дав можливість виділити та в загальних рисах охарактеризувати три основні періоди творчості митця: 1) ранній – роботи німецького періоду 1924–1931 рр., коли формується його власний світогляд і стиль, відбувається знайомство з авангардними течіями європейського мистецтва, експресіонізмом; 2) розквіт, чернівецький 1932–1947 рр. – активний розвиток творчості та продовження виробленої самобутньої манери; 3) пізній, чернівецький 1948–1972 рр. – автор звертається до фундаментальних зображень видатних персоналій української культури, де відчувається панування соціалістичного реалізму, характерного для політики тієї доби.

Фото скульптур О. Шевчукевича, знайдені в державних архівах та приватних зібраннях, їх опис і каталогізація дали змогу ґрунтовно дослідити творчий доробок митця загалом і конкретні етапи його творчості.

Неопубліковані знімки творів пластики й графіки О. Шевчукевича збагачують знання про українське мистецтво 1924–1972 рр. та його розвиток у контексті європейського мистецтва, зокрема експресіонізму.

Література

1. Державний архів Чернівецької області: Довідник «Особові фонди і колекції Державного архіву Чернівецької області». Чернівці, 2017. 156 с.
2. Дрофань Л. Опанас Шевчукевич – знаний і незнаний буковинський митець. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2013. № 9. С. 23–50.
3. Дугаєва Т. І. Скульптор, доктор медицини Опанас Шевчукевич. Чернівці: Зелена Буковина, 2002. 87 с.
4. Історія українського мистецтва: у 6 т. / Головна редакція української енциклопедії АН України. Київ: УРЕ, 1967. Т. 5: Мистецтво 1917–1941 років. 476 с.
5. Міщенко І. Риси експресіонізму в доробку буковинських художників першої половини ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2011. Ч. 4 (36). С. 115–129.
6. Richard L. The concise encyclopedia of Expressionism. Hertfordshire: Omega Books, 1984. 288 с.
7. Werner T. Kathe Kollwitz. Berlin, 1974. 68 с.

References

1. State Archive of Chernivtsi Region: Reference Book “Personal Funds and Collections of the State Archive of Chernivtsi Region”. (2017). Chernivtsi [in Ukrainian].
2. Drofan, L. (2013). Opanas Shevchukévych – A Known and Unknown Bukovinian Artist. *Contemporary Issues of Research, Restoration, and Preservation of Cultural Heritage*, 9, 23–50 [in Ukrainian].
3. Duhaieva, T. I. (2002). Sculptor, Doctor of Medicine Opanas Shevchukévych. Chernivtsi [in Ukrainian].
4. Bazhan, M. (ed.) (1967). The History of Ukrainian Art: in 6 volumes. Kyiv [in Ukrainian].
5. Mishchenko, I. (2011). Features of Expressionism in the Works of Bukovinian Artists of the First Half of the 20th Century. *Art History Studies*, 4 (36), 115–129 [in Ukrainian].
6. Richard, L. (1984). The Concise Encyclopaedia of Expressionism. Hertfordshire [in English].
7. Werner, T. (1974). Kathe Kollwitz. Berlin [in German].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 20.11.2024

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 37.013.73

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322892

Цитування:

Гриценюк Р. А. Генеза Ча-ча-ча в контексті особливостей латиноамериканської програми спортивного бального танцю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 271–276.

Gritsenyuk R. (2024). Genesis of Cha-Cha-Cha in the Context of the Features of Latin American Sports Ballroom Dance Programme. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 271–276 [in Ukrainian].

*Гриценюк Роман Анатолійович,
доцент кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0002-5361-7210>
flashrivnedance@ukr.net*

ГЕНЕЗА ЧА-ЧА-ЧА В КОНТЕКСТІ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ ПРОГРАМИ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Мета статті – виявити особливості розвитку кубинського танцю Ча-ча-ча в історичній ретроспективі, охарактеризувати техніку виконання та емоційно-сенсове наповнення хореографії крізь призму специфіки латиноамериканської програми спортивного бального танцю. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу і синтезу, систематизації та теоретичного узагальнення, історико-культурний метод, жанрово-типологічний метод, метод мистецтвознавчого аналізу та метод стильового підходу. **Наукова новизна.** Досліджено історію зародження, формування та розвитку кубинського танцю Ча-ча-ча на основі закордонних теоретичних джерел; уточнено процес його стандартизації та розглянуто техніку виконання відповідно до чинного силябусу латиноамериканської програми спортивного бального танцю міжнародного стилю; проаналізовано аспект емоційно-сенсового наповнення латиноамериканського бального танцю загалом і Ча-ча-ча зокрема, а також простежено зв'язок з колоніальною та плантаційною культурою. **Висновки.** Виникнення танцю Ча-ча-ча безпосередньо пов'язане з розробкою наприкінці 40-х – на початку 50-х рр. XX ст. кубинським музикантом Е. Йорріном нового жанру, відомого спочатку як Неодансон (згодом Ча-ча-ча). Хореографічна лексика Ча-ча-ча, що в автентичному варіанті являє собою синтез африканських танцювальних елементів з елементами колоніальної плантаційної і народної кубинської культури, у процесі стандартизації Імперським товариством вчителів танців, за ініціативи П. Цурхера-Марголе, а також подальшої еволюції відповідно до специфіки розвитку латиноамериканської програми спортивного бального танцю міжнародного стилю, зазнала певних трансформацій щодо техніки виконання та стилістики. Характерними ознаками автентичного кубинського Ча-ча-ча, що збереглися в змагальному варіанті, є заземлення, артикуляція ніг, рухи стегнами, кубинський рух і хронометраж, проліритмічність, сенсорність, динаміка, грайливість та ін.

Ключові слова: Ча-ча-ча, латиноамериканська програма, спортивний бальний танець, Е. Йоррін, П. Цурхер-Марголе, хореографічна лексика, афрокубинські танці, стандартизація.

Gritsenyuk Roman, Honoured Art Worker of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University

Genesis of Cha-Cha-Cha in the Context of the Features of Latin American Sports Ballroom Dance Programme

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the development of the Cuban Cha-cha-cha dance in historical retrospect and to characterise the performance technique and the emotional and meaningful content of the choreography through the prism of the specifics of the Latin American sports ballroom dance programme. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, systematisation and theoretical generalisation, the historical-cultural method, the genre-typological method, the method of art analysis and the method of stylistic approach are applied. **Scientific novelty.** The history of the birth, formation and development of the Cuban Cha-cha-cha dance was studied on the basis of foreign theoretical sources; the process of its standardisation was clarified and the performance technique was considered in accordance with the current syllabus of the Latin American sports ballroom dance programme of the international style; the aspect of emotional and meaningful content of Latin American ballroom dance in general and Cha-cha-cha in particular is analysed, as well as the connection with colonial and plantation culture is traced. **Conclusions.** The emergence of the Cha-cha-cha dance is directly related to the development of a new genre by Cuban musician

E. Yorrin in the late 1940s and early 1950s, known initially as Neodanson (later Cha-cha-cha). Choreographic vocabulary of the Cha-cha-cha, which in its authentic version is a synthesis of African dance elements with elements of colonial plantation and folk Cuban culture, undergoes the process of standardisation by the Imperial Society of Dance Teachers, on the initiative of P. Zurcher-Margolier, as well as further evolution according to the specifics of the development of the Latin American international style sports ballroom dance programme. The characteristic features of the authentic Cuban Cha-cha-cha, preserved in the competitive version, are grounding, leg articulation, hip movements, Cuban movement and timing, prolirhythmicity, sensitivity, dynamics, and playfulness.

Keywords: Cha-cha-cha, Latin American programme, sports ballroom dance, E. Yorrin, P. Zurcher-Margolier, choreographic vocabulary, Afro-Cuban dances, standardisation.

Актуальність теми дослідження. Танець Ча-ча-ча, що виник на початку 50-х рр. XX ст. на Кубі, є одним із п'яти танців латиноамериканської програми змагань зі спортивного бального танцю Міжнародного стилю та American Rhythm Американського стилю, а також поширеним у багатьох країнах світу соціальним та сценічним танцем. Незважаючи на більш ніж сімдесятилітню історію, масштабну популяризацію та широке практичне втілення, різноманітні аспекти розвитку танцю лишаються на периферії уваги українських науковців. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю уточнити процес створення, формування та розвитку танцю Ча-ча-ча, його стандартизації та включення до змагальної програми з бальних танців, еволюції хореографії та ін., з метою розширення вітчизняної науково-теоретичної бази спортивного бального танцю.

Аналіз досліджень і публікацій. Латиноамериканські бальні танці посідають особливе місце в культурно-мистецьких практиках сучасного суспільства, що зумовлює стійкий науковий інтерес багатьох дослідників до різноманітних аспектів цього феномену. Серед українських науковців значну увагу висвітленню історії і теорії латиноамериканського бального танцю приділили М. Берднік, О. Вакуленко, М. Кебою, Т. Павлюк, В. Сизоненко, Т. Тракалюк та ін. Водночас окремих публікацій, у яких досліджено танець Ча-ча-ча, не існує: зазвичай генезу, специфіку розвитку, техніко-технічні особливості та ін. дослідники розглядають побіжно, у контексті розкриття більш широкої проблематики, або оглядово, наводячи загальновідомі дані про походження. Так, наприклад, О. Вакуленко наводить окремі дані про Ча-ча-ча, аналізуючи розвиток латиноамериканської програми бального танцю за сприяння одного з провідних англійських хореографів XX ст. П. Цюрхер-Марголе [2]. М. Берднік у кількох реченнях згадує про Ча-ча-ча, досліджуючи вплив історичних хореографічних джерел на формування змісту емоційної складової латиноамериканського бального танцю [1].

М. Кеба розглядає Американський стиль спортивного бального танцю Ча-ча-ча в публікації, присвяченій специфіці процесу формування та стандартизації бальних танців American Smooth та American Rhythm [3], а також аналізує деякі аспекти формування техніки виконання Ча-ча-ча в історичній ретроспективі [4]. Частково особливості викладання танцю Ча-ча-ча аналізує В. Сизоненко, досліджуючи генезис бальних танців латиноамериканської програми з подальшим порівняльним аналізом з початку XIX століття до сучасності [6] та ін. Історіографічний аналіз дає підстави констатувати, що цілісного комплексного дослідження танцю Ча-ча-ча українські науковці не проводили.

Мета статті – виявити особливості розвитку кубинського танцю Ча-ча-ча в історичній ретроспективі й охарактеризувати техніку виконання та емоційно-сенсове наповнення хореографії крізь призму специфіки латиноамериканської програми спортивного бального танцю.

Виклад основного матеріалу. Латиноамериканські змагальні танці включають самбу, ча-ча-ча, румбу, пасодобль (походить з Іспанії) і джайв, який походить з Північної Америки. У Бразилії та на Кубі ці танці розвинулися переважно з приходом колонізаторів. Здебільшого вони є сумішшю танцювальних ритмів та кроків, які поширили африканські, південноамериканські та європейські іммігранти [12, 32]. Латиноамериканські танці здебільшого виконують у відкритому триманні, що надає можливості для самовираження та свободи обох танцюристів. Партнерство між чоловіком і жінкою є вирішальною основою в цьому типі танців і важливе для характеристики кожного окремого танцю.

У сучасній версії латиноамериканських танців стандартизовано техніку, що відображає цінності та поведінку західних культур. У певному сенсі вона дуже віддалена від своїх початкових джерел і мотивацій, характеризується багатьма вдосконаленнями, новими ідеями та налаштуванням на

відображення здібностей сучасних поколінь. Однак основою латиноамериканської програми лишається емоційно-сенсове наповнення автентичних кубинських та африканських танців, що власне й зумовлює особливості хореографічної лексики. Досить умовно характерні ознаки автентичного латиноамериканського танцю можна визначити так: заземлення, артикуляція ніг, рухи стегнами, кубинський хронометраж, проліритмічність, кубинський рух, сенсорність, грайливість, динаміка та естетичні зміни, дизайн тіла, інстинкт та спонтанність.

Серед інших латиноамериканських танців Ча-ча-ча, який було включено до змагальної програми міжнародного стилю бальних танців останнім, викликає особливий інтерес.

Ча-ча-ча – наймолодший з усіх латиноамериканських танців, він виник у 1953 р. в Гавані (Куба). Це ритмічно складний вид танцю, який є похідним від мамбо-дансу. Надзвичайно темпераментний танець, з характерним рухом стегнами та рахунком ча-ча-ча. Ча-ча-ча характеризується шасовим кроком на останній долі такту, який можна виконувати вбік, вперед або назад; за цим слідує крок вперед-назад або назад-вперед, що виконують на місці [12, 40].

Творець нового музичного жанру під назвою Ча-ча-ча Е. Йоррін народився в містечку Канделарія в 1926 р., вивчав музику в муніципальній консерваторії Гавани та брав участь як скрипаль в оркестрі Національного музичного інституту, яким керував Е. Мантічі. Пізніше він приєднався до Hermanos Contreras Danzones Orchestra, Orquesta América і, нарешті, до Arcaño y sus Maravillas. Е. Йоррін склав кілька данзонів, у яких музиканти могли співати короткі приспиви й, оскільки це сподобалося слухачам, продовжував їх розвивати. У 1948 р. він змінив стиль мексиканської пісні Гуті Карденаса «Ніколи», залишивши перший розділ як був і надавши другій частині інший ритм під мелодію, а згодом написав музику на основі останнього розділу – третього тріо або монтуну – незалежно від данзону [11, 50–51]. Цікавою є історія появи назви «Ча-ча-ча» (оригінальна назва – Неодансон): після винайдення танцю, що відповідав ритму, виявилось, що ноги при торканні землі створюють своєрідний звук саме в три послідовних рази (ча-ча-ча). Власне сама назва передбачає три послідовних кроки, що виконують для підкреслення ритму мелодії.

Танець Ча-ча-ча містить характеристики багатьох симетричних рухів, широкий діапазон

м'язової мобілізації, багато кроків за одиницю часу, велику відстань переміщення та швидке перенесення центру ваги [8, 5]. На думку дослідників, невеликі кроки вперед-назад з погойдуванням стегнами та малюнок ніг нагадує афро-кубинські танці, пов'язані з релігією Сантерія (Шлях святих), що зародилася в Західній Африці та на Карибах. В її основі закладено злиття вірувань і практик йоруба з елементами римсько-католицьких традицій – Сантерія виникла після того, як колонізатори, які вивезли африканських рабів на західні землі, оголосили їх систему вірувань незаконною. Сантерія заснована на ритуалах і церемоніях, що включають у себе танці під ритмічні барабани. Основна схема руху ніг ча-ча-ча (один-два-ча-ча-ча) також трапляється в кількох афро-кубинських танцях релігії Сантерія. Наприклад, один із кроків, який використовують у танці для оріші Огун, використовує ідентичний шаблон руху ніг [7, 43].

Ча-ча-ча – це жвавий, кокетливий танець, відомий своєю грайливою енергією, ритмічною роботою ніг і різкими швидкими рухами. Він має чіткий перетасований крок «ча-ча-ча»; і його зазвичай виконують під бадьору латинську музику, демонструючи синкопований ритм і заразливий шарм. Основний крок складається з двох повільних кроків, за якими слідує три швидких кроки (ча-ча-ча), що створює його характерний ритм.

Визначальною особливістю музики Ча-ча-ча (тактовий розмір 4/4) є синкопований ритм (від 110 до 130 ударів на хвилину), який зазвичай позначають ритмічною фразою «ча-ча-ча» в основній музичній структурі. Ця синкопа надає Ча-ча-ча його характерний стиль і час. Музика Ча-ча-ча містить яскраві, заразливі мелодії з латиноамериканським впливом. Зазвичай використовують такі інструменти, як труба, фортепіано та перкусія, що забезпечує жвавий і живий звук. Ці музичні елементи створюють характерну радісну й енергійну атмосферу, що робить Ча-ча-ча улюбленим танцем як у соціальному, так і в змагальному середовищі.

Ча-ча-ча набув міжнародної популярності в 1950-ті рр., особливо після Кубинської революції (1953–1959). Кубинські музиканти, такі як Е. Йоррін, який створив відому пісню La Engañadora, допомогли популяризувати танець. Його становлення як одного з п'яти танців латиноамериканської програми спортивного бального танцю безпосередньо пов'язано з діяльністю одного з провідних представників англійського

танцювального світу середини ХХ ст. – П. Цурхер-Марголе. Під час свого перебування на Кубі англійський танцюрист спостерігав за тим, як місцеві танцівники виконували шафл-степ під помірну музику румби, що технічно є так званим шасе. Крок шафл виконували вперед, назад, ліворуч або праворуч; і він був характерним для танцю Ча-ча-ча. Повернувшись до Англії, в Імперське товариство вчителів танцю, П. Цурхер-Марголе систематизував кубинський досвід, що зумовило розвиток нового, змагального, варіанта Ча-ча-ча. Дослідники стверджують, що саме він «запропонував виконувати ча-ча-ча, четверта доля якого розділена навпіл, а початок не з першої, а з другої; темп – 120 ударів за хвилину. Вага тіла переноситься танцюристом на пальці ніг, а перший крок – сильніший і виразніший, порівняно з іншими чотирма» [2, 28].

Ча-ча-ча танцюють під автентичну кубинську музику, хоча на бальних змаганнях його зазвичай виконують під латиноамериканський поп або латиноамериканський рок. Музика для Ча-ча-ча міжнародного стилю енергійна та з рівним ритмом. Кубинське Ча-ча-ча є більш чуттєвим і може включати складну поліритмію. Стили танцю Ча-ча-ча можуть відрізнитися місцем шасе в ритмічній структурі. Оригінальний кубинський і бальний рахунок Ча-ча-ча – «два, три, чача», «чотири і один, два, три» або «один, два, три, чача». Танець не починається з першого такту, хоча може початися з перенесення ваги на провідного праворуч.

Основна схема включає в себе провідного (зазвичай чоловіка), який робить перевірений крок вперед лівою ногою, зберігаючи певну вагу на правій нозі. Коліно правої ноги має залишатися прямим і щільно прилягати до задньої частини лівого коліна, ліва нога повинна бути випрямлена безпосередньо перед тим, як отримати частину ваги. Цей крок виконують на другій долі такту. Повна вага повертається на праву ногу на другому кроці. Четверта доля ділиться на дві частини, тому кількість наступних трьох кроків дорівнює 4 і 1. Ці три кроки становлять ча-ча-шасе. Крок убік роблять лівою ногою, права нога наполовину зімкнута до лівої стопи (зазвичай обидві ноги залишаються під стегнами або, можливо, зімкнуті разом), і, нарешті, останній крок лівою ногою ліворуч. Довжина кроків у шасе безпосередньо залежить від ефекту, який намагається зробити танцюрист. Партнер робить крок назад на праву ногу, коліно випрямляється, коли приймається повна вага.

Інша нога може залишатися прямою. Це дуже відрізняється від техніки, пов'язаної, наприклад, із сальсою. На наступному ударі вага повертається на ліву ногу. Потім танцюють chasse RLR. Тепер кожен партнер може станцювати такт, який щойно станцював їхній партнер. Отже, фундаментальна конструкція Ча-ча-ча поширюється на два такти. Перевірений перший крок – це пізніший розвиток стилю «міжнародного Ча-ча-ча». Через дію, яку використовують під час кроку вперед (той, який приймає лише частину ваги), основний візерунок повертається ліворуч, тоді як раніше Ча-ча-ча танцювали без обертання вирівнювання. Рухи стегнами дозволено виконувати в кінці кожного кроку. Для кроків, що виконують одним ударом, перша половина такту становить рух стопи, а друга половина займає рух стегна. Погойдування стегнами усуває будь-яке збільшення висоти, оскільки стопи наближені одна до одної. Загалом кроки у всіх напрямках слід робити спочатку так, щоб стопи торкалися підлоги, а потім опускаючи п'яту, коли вага повністю перенесена; однак деякі кроки вимагають, щоб п'ята залишалася піднятою від підлоги. Коли вага знімається зі стопи, п'ята повинна спочатку відірватися від підлоги, дозволяючи пальцю ноги підтримувати контакт з підлогою.

На сучасному етапі дозволеними фігурами Ча-ча-ча є: Тайм Степи, Відкритий та Закритий Основний Рух, Нью-Йорк, Рука до Руки, Спор Поворот, Свіч Поворот, Поворот під рукою, а також Три Ча-ча-ча (праворуч і ліворуч), Бічні Кроки, Плече до Плеча (для початківців); Віяло, Відкритий та Закритий Хіп Твіст, Відкритий та Закритий Хіп Твіст в Шасе, Хокейна Ключка, Хокейна Ключка в Шасе, Алемана та Алемана з Відкритої Позиції, Натуральна Дзига, Натуральне Розкриття Назовні (для Е класу), Аїда, Крос Бейзик (з Поворотом та у Відкриту променадну позицію), Методи змін ніг, Проста змін ніг, Кубинські Брейки, Розчеплені Кубинські Брейки та Об'єднані Кубинські Брейки, Відкритий і Закритий Хіп Твіст, Турецький Рушничок, Розкручування канату, Свівл, Свівл Хіп Твіст, Кроки і Віски, Зворотня Дзига, Чейс та ін. (для D класу) [5, 16–17].

Аналізуючи хореографічну лексику танцю Ча-ча-ча, що збереглася донині, можемо виявити емоційно-сенсове наповнення його автентичних кроків та рухів. Особливу увагу привертають заземлення та артикуляція ніг. Поклоніння африканським божествам через танцювальні ритуали – це те, як кубинські танцюристи зв'язувалися з матір'ю-природою

та матір'ю-землею. У відповідь на звуки духових та ударних інструментів танцюрист, активізуючи стопи, гомілки й стегна, імітує міцний зв'язок із землею. Вважається, що хоровий танцюрист може говорити своїми ногами завдяки їхнім чітким, ласкавим рухам, іноді швидким, іноді повільним, але завжди значущим і повним зв'язку з підлогою. Танцюристи автентичних кубинських танців використовують свої ноги з унікальною точністю. Іноді їхні рухи можуть створювати ілюзію левітації та ковзання. Зазвичай танцюють босоніж, і рухи значною мірою базуються на реакції на ударний ритм музики. Рухи стегнами, які здаються магічними, є характерною особливістю латиноамериканських танців. Вони привертають до себе увагу і мають наративну цінність.

Не менш специфічним є так званий кубинський хронометраж. Музика із сильним акцентом на останній долі такту породила відносно статичні танці з мінімальною прогресією, у яких окремі частини тіла використовують для інтерпретації ритму. Африканська музика, на відміну від західної, заохочує набагато більше імпровізації, синкопування та розмови між танцюристами та музикою, не завжди відповідаючи «правильній» музичній структурі. Наприклад, у будь-якому музичному творі, написаному в тактовому розмірі 4/4, перший такт (найсильніший) – організаційна одиниця, яка викликає бажання танцювати на цьому ритмі, але в кубинських – танець починається з 2-го або 4-го такту. Це називають таймінгом *Contratiempo cubano*.

Cuban Motion – кубинський рух – це специфічний рух стегнами за круговою схемою, схожою на знак нескінченності, створюваною за допомогою контрольованого перенесення ваги та артикуляції стоп, пов'язаної з перкусійними акцентами в латиноамериканській музиці.

Автентичні кубинські танці особливо наголошують на концепції чуттєвих, грайливих стосунків між двома партнерами, створюючи руховий діалог. Взаємний зоровий контакт разом із ретельно підлаштованими рухами стегнами спонукають кожного партнера реагувати та висловлювати свої бажання одне одному в естетичній формі. За допомогою провокаційних, але наївних жестів і сильних, але легких форм тіла танцюрист може створити унікальну мову, за допомогою якої передає бажання інтимної близькості та гри своєму партнерові.

Синтез афрокубинських культурних елементів із народними стилями не є чимось новим для кубинської культури 1950–1960-х рр.: у спортивному бальному танці Ча-ча-ча він проявляється в еклектичному поєднанні духовних і світських танців, розкриваючи синкретизовану та синхронізовану винахідливість. Великою мірою Ча-ча-ча, як й інші танці латиноамериканської програми спортивного бального танцю, наділені унікальною трансляційною цінністю та комунікацією за межами традиції [9, 14], що закладена в хореографічній лексиці. Незважаючи на певний вплив, що здійснили на автентичні кроки та рухи провідні представники танцювального світу середини ХХ ст., зокрема П. Цурхер-Марголе та ін., в процесі стандартизації Ча-ча-ча, у танцювальних рухах заковано наративи з історії рабства та колоніальної плантаційної культури.

Наукова новизна. Досліджено історію зародження, формування та розвитку кубинського танцю Ча-ча-ча на основі закордонних теоретичних джерел; уточнено процес його стандартизації та розглянуто техніку виконання відповідно до чинного силабусу латиноамериканської програми спортивного бального танцю міжнародного стилю; проаналізовано аспект емоційно-сенсового наповнення латиноамериканського бального танцю загалом і Ча-ча-ча зокрема, а також простежено зв'язок з колоніальною та плантаційною культурою.

Висновки. Виникнення танцю Ча-ча-ча безпосередньо пов'язано з розробкою кубинським музикантом Е. Йорріном наприкінці 40-х – на початку 50-х рр. ХХ ст. нового жанру, відомого спочатку як Неодансон (згодом Ча-ча-ча). Хореографічна лексика Ча-ча-ча, що в автентичному варіанті являє собою синтез африканських танцювальних елементів з елементами колоніальної плантаційної та народної кубинської культури, у процесі стандартизації Імперським товариством вчителів танців, за ініціативи П. Цурхера-Марголе, а також подальшої еволюції відповідно до специфіки розвитку латиноамериканської програми спортивного бального танцю міжнародного стилю, зазнає певних трансформацій щодо техніки виконання та стилістики. Характерними ознаками автентичного кубинського Ча-ча-ча, що збереглися в змагальному варіанті, є заземлення, артикуляція ніг, рухи стегнами, кубинський рух і хронометраж, проліритмічність, сенсорність, динаміка грайливості та ін.

Література

References

1. Берднік М. М. Вплив історичних хореографічних витоків на формування змісту емоційної складової латиноамериканського бального танцю. *Культура України*. 2023. Вип. 80. С. 76–81.
2. Вакуленко О. П'єр Цурхер-Марголе – фундатор стандартів латиноамериканської програми бальних танців. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 25–30.
3. Кеба М. Є. Особливості техніки виконання конкурсного бального танцю американського стилю. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 306–313.
4. Кеба М. Є. Формування техніки виконання та методики викладання європейських та латиноамериканських танців міжнародного стилю: історіографічний аспект. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2019. № 40. С. 154–160.
5. Перелік дозволених фігур. All Ukrainian DanceSport Federation. 2024. 24 с. URL: https://audsf.com.ua/documents/perelik_doavol_figur.pdf (дата звернення: 02.10.2024).
6. Сизоненко В. Історичний розвиток бальних танців латиноамериканської програми: компаративний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 54. С. 96–101.
7. Brandon G. *Santeria from Africa to the New World: The Dead Sell Memories*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997. 224 p.
8. Jung M., Kim J. A study on the improvement of physical strength and cardiorespiratory function in male contemporary dancers and Latin dance sports players. *J. Korean Acad. Danc. Sci.* 2009. Vol. 19. P. 1–13.
9. McKerrell S. Towards practice research in ethnomusicology. *Ethnomusicology Forum*. 2021. Vol. 31(1). P. 10–27.
10. Miller S., Davis G., Bowen S. L. A musico-choreographic analysis of a Cuban dance routine: a performance-informed approach. *Ethnomusicology Forum*. 2021. Vol. 31(1). P. 160–182.
11. Orovio H. *Diccionario de la música cubana*. La Habana, 1981. 442 p.
12. Zagorc M. *Ples: družabnost, šport, umetnost*. Domus, 2001. 128 p.

1. Berdник, M. M. (2023). Influence of Historical Choreographic Origins on the Formation of the Content of Emotional Component of Latin American Ballroom Dance. *Culture of Ukraine*, 80, 76–81 [in Ukrainian].
2. Vakulenko, O. (2015). Pierre Zurcher-Margoliet is the Founder of the Standards of the Latin American Ballroom Dance Programme. *Herald of KNUKiM. Art Studies*, 33, 25–30 [in Ukrainian].
3. Keba, M. E. (2018). Peculiarities of the Performance Technique of Competitive Ballroom Dancing of the American Style. *Art History Notes*, 33, 306–313 [in Ukrainian].
4. Keba, M. E. (2019). Formation of Performance Technique and Teaching Methodology of European and Latin American Dances of International Style: Historiographical Aspect. *Herald of KNUKiM. Art Studies*, 40, 154–160 [in Ukrainian].
5. List of Permitted Figures. (n.d.). All Ukrainian DanceSport Federation. Retrieved from: https://audsf.com.ua/documents/perelik_doavol_figur.pdf [in Ukrainian].
6. Syzonenko, V. (2022). Historical Development of Ballroom Dances of the Latin American Programme: Comparative Analysis. *Actual Issues of Humanitarian Sciences*, 54, 96–101 [in Ukrainian].
7. Brandon, G. (1997). *Santeria from Africa to the New World: The Dead Sell Memories*. Bloomington and Indianapolis [in English].
8. Jung, M., & Kim, J. (2009). Study on the Improvement of Physical Strength and Cardiorespiratory Function in Male Contemporary Dancers and Latin Dance Sports Players. *J. Korean Acad. Danc. Sci.*, 19, 1–1 [in Korean].
9. McKerrell, S. (2021). Towards Practice Research in Ethnomusicology. *Ethnomusicology Forum*, 31 (1), 10–27 [in English].
10. Miller, S., Davis, G., & Bowen, S. L. (2021). A Musico-Choreographic Analysis of a Cuban Dance Routine: A Performance-Informed Approach. *Ethnomusicology Forum*, 31 (1), 160–182 [in English].
11. Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana*. La Habana [in Spanish].
12. Zagorc, M. (2001). *Ples: družabnost, šport, umetnost*. Domus [in Slovenian].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 07.11.2024
Прийнято до друку 15.11.2024

UDC 792.82:792.09]:792,071.2,027(477)ВантухМ.М.
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322893

Цитування:

Korysko N. (2024). Choreographic productions of Mirosлав Vantukh from the 1950s to the 1970s: traditions and innovations. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 277–282 [in English].

Корисько Н. М. Хореографічні постановки Мирослава Вантуха 1950–1970-х років: традиції і новаторство. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 277–282.

Korysko Nataliia,

*Honoured Worker of Culture of Ukraine,
Associate Professor,
Associate Professor of the Department of
Choreography of the National Academy
of Culture and Arts Management
<https://orcid.org/0000-0002-8478-6607>
korysko.n@gmail.com*

CHOREOGRAPHIC PRODUCTIONS OF MIROSLAV VANTUKH FROM THE 1950S TO THE 1970S: TRADITIONS AND INNOVATIONS

Purpose of Research. The purpose of the research is to analyse the main productions of Ukrainian folk dances by Myroslav Vantukh in 1950–1970. **Methodology of Research.** The research methodology is based on interdisciplinary approaches. The author uses the following methods: a historical one to build a chronology of the forming of M. Vantukh's choreographic productions, analytical method to reveal the peculiarities of choreographic productions of the «Youth» group and retrospective one to highlight the creative evolution of M. Vantukh as a choreographer. Scientific Novelty. The scientific novelty of the research is the detailed analysis of M. Vantukh's choreographic productions in the 1950s and 1970s. Conclusions. Thus, the analysis of choreographic productions by Myroslav Vantukh in the 1950s and 1970s allows us to determine the factors that influenced the development of the choreographer artistic views. The experience of working in the ensemble «Youth» contributed to the formation of the main features of M. Vantukh choreography, namely the synthesis of classical and folk choreography and the tandem of world culture with Ukrainian authenticity.

Key words: folklore, dance, choreographer, Myroslav Vantukh, «Youth», choreography.

Корисько Наталія Михайлівна, доцент, доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений працівник культури України

Хореографічні постановки Мирослава Вантуха 1950–1970-х років: традиції і новаторство

Метою дослідження є аналіз основних постановок українських народних танців Мирослава Вантуха у 1950–1970-х роках. **Методологія** дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході. Було використано такі методи як історичний – для побудови хронології появи хореографічних постановок М. Вантуха, аналітичний метод при розкритті особливостей хореографічних постановок колективу «Юність» та ретроспективний для висвітлення творчої еволюції М. Вантуха як балетмейстера. **Наукова новизна** дослідження полягає в детальному аналізі хореографічних постановок М. Вантуха у 1950–1970-х роках. **Висновки.** Аналіз хореографічних постановок Мирослава Вантуха 1950–1970-х роках дозволяє визначити фактори, що впливали на розвиток художніх поглядів балетмейстера. Досвід роботи в ансамблі «Юність» сприяв становленню основних рис хореографії М. Вантуха, а саме синтез класичної та народної хореографії та тандем світової культури з українською автентикою.

Ключові слова: фольклор, танець, балетмейстер, Мирослав Вантух, «Юність», хореографія.

Relevance of the research topic. A characteristic feature of the development of of amateur art in the 50s and 60s of the twentieth century in Ukraine was the diversity of associations of adults and children in collective creative circles of various types of art - drama, song, choral, instrumental and choreographic. Thus, during this period, creative teams appeared in Galicia that achieved great success and were known not only in Ukraine but also abroad. These groups reflected on Ukrainian

culture in the context of global trends, creating a unique cultural product with a national flavour. A special place among them is occupied by the Yunist ensemble, which for several years was led by the hero of Ukraine Myroslav Mykhailovych Vantukh.

Analysis of research and publications. The issue of the development of choreographic art with elements of folklore were raised in their works by N. Vadyasova [2], V. Vovkun [3], B. Kokulenko [4], A. Pidlypska [6; 7],

V. Turkevych, R. Stankovych-Spolska [8], V. Shcherbakov [11] and others. The work of M. Vantukh was analysed in their scientific publications by O. Burkovskiy [1], V. Chernets, V. Shulhina [2], V. Shumilova [10]. Despite the wide range of studies of Myroslav Vantukh's work, in most cases they are related to his period of work in the Pavlo Virsky National Honoured Academic Dance Ensemble of Ukraine, which makes it relevant to study his Lviv period of activity.

The purpose of the article is to analyse the main productions of Ukrainian folk dances by Myroslav Vantukh in the 1950s–1970s.

The main part. In 1946, in Lviv, at the House of Folk folklore ensemble 'Chornohora' was created in Lviv at the House of Folk since 1956, it has been called 'Halychyna'. The first members were 20 enthusiasts, who, led by the famous folklorist and promoter of folk dance Yaroslav Chuperchuk, performed folk songs and dances of their native land, trying to show the audience the beauty of their national culture.

The team gained popularity among fans of dance art. It was in the 60s and 70s years of the twentieth century were the peak of the company's creativity. It received honorary awards at all-Union and international folklore competitions.

In 1969, for outstanding achievements in the development of art, the collective was awarded the honorary title of Honoured Vocal and Dance Ensemble of the Ukrainian SSR.

For many years, Yaroslav Chuperchuk collected and reproduced songs and dances of the Carpathian Mountains with the songs and dances of the Carpathians and Prykarpattia. Among them: 'Golubka' a traditional dance of the eighteenth century from Pokuttia, 'Podolyanka' - from the Ternopil region, 'Molodychky' - from Bukovyna, 'Kalynonka' - from Lviv region, and others. Also the audience loved the lyrical and heroic dances of Galicia including 'Horyanka', 'Arkan', 'Halychanka', 'Pivtorak', and 'Lumberjacks'.

In 1949, a dance group led by Valentyna Snigerova was founded in Kirovohrad region. The repertoire of the young group included dances of different nations. Since 1957, the team has been led by Anatolii Kryvokhyzha, which contributed to a new wave of the ensemble's creativity. At that time, the ensemble was based in the Kalinin House of Culture of the Kirovograd of the Hydrosila plant in Kirovohrad. After successful performances at festivals and decades, participation in the film 'On the Wings of Song', the ensemble has been called 'Yatran' since 1960.

The repertoire is based on dances, rituals, and folklore materials collected during expeditions led by Anatolii Kryvokhyzha [5, 8]. Since 1965,

the repertoire has been dominated by Ukrainian folk dances: 'Kozachok', 'Hopak', 'Kolomyiky', 'Hutsulka', 'Metelytsia'. Later, choreographic compositions from Volyn, Prykarpattia compositions from Volyn, Prykarpattia, Transcarpathia, Bukovyna, and Hutsul region. Particularly noteworthy are 'Arkan', 'Plotogony', 'Hutsulka Myshynska', "Wreath of Transcarpathia", "Yatran Spring Games" [4, 164].

In the Dnipro region, in 1947, in the city of Dniprodzerzhynsk a dance group was created at the factory club, which would later be headed by Kim Vasylenko. Among the choreographic pictures and dance scenes, there are nationally inspired numbers such as 'On the Street', 'Snowstorm', 'Holiday on a Collective Farm', and 'Wedding Dance'. It is worth noting that they were created on the basis of materials collected in the villages of Petrykivka, Tsarychantsi, etc. and reflected the authenticity of the area.

Since 1957, the triumph of the team, which at that time was called at that time was called 'Dnipro'. They took part in republican and all-Union competitions and won first prizes. The dancers took part in the filming of feature films Vysota, Shtepsel Marries Tarapunka, and documentaries Ukraine Sings, Ukrainian Festival, and Dzerzhynsi.

In 1959, the Dnipro Folk Dance Ensemble was awarded for its success in popularising Ukrainian dance. Folk Dance Ensemble 'Dnipro' was awarded the title of Honoured Ensemble of the Ukrainian SSR, and its director, Kim Vasylenko, became the Honoured Artist of the Ukrainian SSR.

In 1964, in Lviv, at the Yuri Gagarin Palace of Culture, the Regional of the Regional Department of Vocational Education, the Yunist dance group was created on the basis of the Yunist collective, headed by choreographer Myroslav Vantukh, was created in 1964 at the Palace of Culture of the Regional Department of Vocational Education. The ensemble consisted of 11 groups with 11 tutors.

The classes were accompanied by accordionists and an orchestra. Systematic systematic work, classical training and technical movements, and orchestral rehearsals bring significant results in the team. After participating in one of the All-Ukrainian. After participating in one of the All-Ukrainian competitions, in a newspaper article, Pavlo Virskiy notes in a few lines the Yunist orchestra and the talent of its young director. Over the next years, Yunist became one of the best amateur groups in the Soviet Union. Its membership, including the preparatory groups, consisted of 520 people (the main cast of 120 and 20 people in the orchestra group). Daily rehearsals,

extensive work with artists and the orchestra, combined Saturday and Sunday rehearsals, individual rehearsals of movements, work on imagery and manner of and manner of performance, selection of costumes have become an integral part of this team and Myroslav Vantukh as a choreographer [1, 21–22].

During the period of its creative activity, the ensemble has won 6 Gold medals of International competitions; in 1967 - Grand Prix of the International competition 'Blooming Almond' in Italy; in 1968, during a 25-day tour of Denmark tour of Denmark in 1968, the local press praised Yunist. 3 year by year,

Vantukh's pedagogical and artistic system was being formed. In the basis of his activity, M. Vantukh synthesised love and patriotic feelings. He united young, talented students, members of the collective, and was a model for them in behaviour and daily hard work. During the creative years in Lviv, the Yunist ensemble has performed more than 40 choreographic performances, both large and small forms. Among them are 'Ukrainian Greetings', 'These Days the Glory Will Not Cease'. 'Tachanka', 'Hopak', 'Polish Suite', 'Hymn of Labour', 'Rushnychok', 'Dance with Tambourine Dance, We Are All for Peace, Cossacks, Daughter of Cuba, Holiday in the Carpathians, 'Suite of Hutsul Dances', 'On the Meadow', 'Moldavian Suite', round dance 'Northern Lights', 'Hungarian Rhapsody', 'Bulgarian Suite', 'Romanian Dance'.

In 1972, the Yunist Ensemble won the M. Ostrovsky Komsomol Prize. In 1973, they won a gold medal and laureates of the X World Festival of Youth and Students (Berlin), and also became laureates and received a gold medal at the First All-Union Festival of Amateur Art. During his time with the ensemble, M. Vantukh created three full-fledged programmes - Ukrainian dances, dances of the peoples of the USSR, and dances of the peoples of the world.

The thematic compositions 'Tachanka' and 'These days the glory will not cease' are dedicated to the turbulent years of the Civil War of the 1920s. The director demanded from the amateur performers not only precise execution of movements, but also high artistry, disclosure of heroic images, because these were not only choreographic drawings, but also characters and destinies. The 'Yunist' ensemble fostered talented young people, which is why in the 70s a group of artists received the high titles of Honoured Artist of the Ukrainian SSR, and Myroslav Vantukh became the youngest Honoured Artist of the Ukrainian SSR in 1968, and in 1977, People's Artist [1, 29].

A number of folk dances from the Carpathian region and Central Ukraine appeared in the concert programme of the Carpathian region and Central Ukraine. The choreographic compositions 'Holiday in the Carpathians' and the Hutsul suite 'On the Polonyna' take the viewer to the green picturesque mountains. The choreographer reveals the greatness and beauty of folk dance with the help of movements, drawings, folk melodies and successful costumes. The tempo of each fragment is clearly arranged and corresponds to the compositional structure of the choreographic performance.

The 'Ukrainian Welcome Dance' can be characterised by its genre as domestic and lyrical. The lyrical maiden dance and the sublime bachelor dance, intertwined in various patterns and movements, bring the viewer to the climax, where two hearts are united. 'Hopak' is an adornment of any creative choreographic team. M. Vantukh starts the dance in an unusual way: the male group of the ensemble is already lined up in a circle on the stage with the curtain closed. The curtain opens to a musical introduction, and the dance begins. In total, 16 pairs of performers take part in hopak, and the structure of hopak can be traced, namely: paired performance, change of tempos, lyrical part of girls, trick elements of boys, and a joint finale at an incredibly fast pace. Particularly noteworthy are the performance of the 'roznizhka' by the ensemble's soloist Igor Didukh, and the virtuoso 'obertas' by soloists Svitlana Zelenska, Iryna Yatsyshyn, and Valentyna Vantukh.

In the dance 'Bird cherry', the action is based on girls holding bird cherry branches in their hands, reproduce the theme of the composition. The young men, admiring the beauty of the bird cherry blossom, are even afraid to approach the girls, but curiosity and mystery win out and they all spin in a fiery dance.

It is worth mentioning M. Vantukh's work on the Moldavian Suite. The production is based on the suite form, which involves alternating slow and fast tempos. M. Vantukh is working on dances: 'Chora', 'Sirba', 'Betuta', 'Zhok'. Perfectly mastering the manner, technique of movements, successful selection of musical material, beautiful costumes, which are an integral part of the choreographic performance, the choreographer created a vivid picture of Moldovan folk dances.

One of the full-fledged concert programmes of the Yunost ensemble is dedicated to the dances of the world. Creating 'Hungarian Rhapsody', M. Vantukh refers to the music of Franz Liszt. The beautiful melody, with pronounced musical accents, from piano to piano, required the director and participants to have a certain mastery of the

academic style of performance. Therefore, the study of classical dance in the classroom, work on the excerpt, and additional study of Hungarian dance movements gave fruitful results. In the collective The Bulgarian Suite and Romanian Dance, which have become a highlight of the repertoire, are now available. A characteristic feature of Myroslav Vantukh's creative works of this period is his use of large, mass choreographic forms, namely compositions and suites.

The choreographer's production Suite of Polish dances'. M. Vantukh knew the manner of dancing, the character, the appropriate movements even a certain province, spoke Polish, met with colleagues at festivals and competitions at festivals and competitions with colleagues from Poland, which contributed to the in-depth study and reproduction of the multifaceted material in the suite form. The compositional structure of the number included dances: 'Polonaise', 'Mazurka', 'Obereg', 'Krakowiak'. The wonderful musical accompaniment of the orchestral group and bright costumes made the suite one of the favourite in the group.

The team, together with its director, represented Ukraine and the Soviet Union in 30 countries, including Italy, Cuba, Denmark, Sweden, Switzerland, the Netherlands, Japan, the USA, Canada, India, Vietnam, Germany, Romania, Bulgaria, Hungary, and Poland. For high performance culture, professionalism, skill, promotion of choreographic art in the Yunist ensemble was awarded the honorary title of Honoured Dance Ensemble of the Ukrainian SSR in 1967.

By promoting folk art, M. Vantukh subordinated his creative and educational activities to the formation of the choreographic culture of youth, its education through dance. The correctness of the chosen path of development of the team was confirmed by victories at national and international competitions. An important area of cultural and educational work for for the head of the Yunist ensemble was holding seminars and lectures on on folk dances, the history of costumes, folk customs and rituals in the USA, Canada and France. As a teacher, M. Vantukh taught in Przemyśl, Rzeszów, Krakow, Lublin, and Lodz. In choreographic groups from different countries, he created productions that had great success at international competitions, which proved his high skill as a choreographer and director.

In 1968, the musical film Trembita, based on the opera by Yuri Milyutin, was released in the cinemas of the Soviet Union. The musical film Trembita, based on the operetta by Yuri Milyutin. The filming took place in Zakarpattia, near the

town of Khust. The film's credits include the participation of The Honoured Dance Ensemble 'Yunist' from Lviv and choreographer M. Vantukh. Director Oleh Nikolayevsky and the management of the Sverdlovsk Film Studio decided on the Yunist ensemble and M. Vantukh because he knew the colour of the customs, manner of performance, and everyday life of this region. In particular, in the film 'The film Trembita accurately recreates an episode of this performance, "Svatanok", and a mass dance based on the folk song 'Oh, Marichka, Chicheri'.

Working in the team, M. Vantukh constantly improved his own skills and professionalism. M. Vantukh did an internship in the ensemble I. Moiseyev ensemble in the areas of State training courses for heads of dance groups; at the Bolshoi Theatre, he attended classical dance lessons with dance lessons with the soloists at that time M. Liepa, M. Plisetska, V. Vasyliiev and K. Maksymova, conducted by People's Artist of the Soviet Union A. Messerer.

These classes made a special impression on the choreographer, and significantly influenced his further training. M. Vantukh implemented the acquired knowledge in the classes of the 'Yunist' collective [2, 34].

In 1956, M. Vantukh, while studying at the Lviv College of of Cultural and Educational Workers, she had her first meeting with P. Virsky. In 1964, a meeting with P. Virsky took place in Lviv, when the Dance Ensemble of the Ukrainian SSR gave concerts at the Yuri Gagarin Palace of Culture. Participants. 'Yunist' were delighted when the famous choreographer came to the rehearsal. P. Virsky watched several performances, thanked them, and tactfully advised them to to work on the culture of dance. 'After that meeting, I felt like I had wings over my shoulders,' M. Vantukh recalls [2, 33].

Three years later, in 1967, M. Vantukh met again with P. Virsky during a competition in the city of Kyiv. Virsky during a competition in Kyiv, where the maestro was the chairman of the jury. P. Virsky advised the young choreographer and the team to work and develop Ukrainian dance. The team began many hours of creative work, new productions were created and performed, and at the next Yunist competition presented the dance 'Ukrainian Greeting', which was highly praised by P. Virsky.

The acquaintance with the outstanding director and his favourable feedback influenced the further formation of M. Vantukh's worldview, his national and patriotic formation of the artist-choreographer. New choreographic compositions and suites appear in the repertoire, and M. Vantukh

became a well-known and recognisable master of folk and stage dance.

At this time, M. Vantukh also carried out fruitful work outside the the 'Yunist' dance ensemble. As an experienced master of folk choreography, he was invited to the Lviv Academic Theatre of Opera and Ivan Franko Academic Theatre of Opera and Ballet. One of the first works of M. Vantukh was a choreography of dances in the opera by S. Hulak-Artemovsky's opera 'Cossack Beyond the Danube'. Turning to the score, having got acquainted with the historical events, everyday life, the plot, and having considered images, the choreographer decides to create a production following the ideas of the music composer. The composer recreates the dance scenes in the second act of the performance, using the suite form. These are: 'Dances', 'Ukrainian Dance', 'Black Sea Cossack', 'Zaporizhzhia Cossack', 'Cossack'.

All the dances are very diverse and help to reveal the images that so important in the story. The choreographer emphasises certain age groups in the dances groups. The first dance is a cheerful, incendiary hopak. In addition to the ballet dancers, the opera actors also took part in the dance scene. In Ukrainian Dance, M. Vantukh shifts the emphasis to character, which is emphasised by the performers of the older generation - men and women who perform slowly, slowly, with slowly, with the characteristic dexterity of this age, performing a domestic dance. The next fragment, 'Black Sea Hopak', is structured as a combat hopak with with each Cossack performer demonstrating successful sabre skills, competing in stunts and virtuoso male elements.

The suite ends with a with a fast Cossack, which is of a mass character, demonstrating the fun and joy of all the participants, not only the dance group, but also the heroes of the of the opera [3, 115–117]. In the finale of the performance (Act III of the opera), rejoicing at the return to their Ukraine, all the participants of the performance perform hopak. Choreographer M. Vantukh depicts the joy and optimism of the young performers using movements and figurative constructions characteristic of hopak.

In the opera 'Kateryna' by M. Arkas based on the work of Taras Shevchenko, M. Vantukh performs the 'Cossack', as the scene begins with a domestic scene, where girls are dancing to a song called 'Vesnyanka'. At this very moment the guys with the musicians appear. The choreographer resolves this action with an incendiary Cossack dance, a mass dance, using all the lexical and compositional techniques of the Cossack - a circle pattern, fast tempo, dance competition between pairs. Colourful costumes complement the images

of the performers 'Kozachka'. Nazar Stodolya by K. Dankevych at the Lviv Theatre of Opera and Ballet Theatre was another step towards professional development in the life of M. Vantukha. The bright lyricism, reproduction in a special composer's

K. Dankevych's special composer's mother, reproduction of Ukrainian folk songs and dance melodies, made it possible for the choreographer to embody the scene of parties and and merry hopak. The dance is a competition, a dance of passion, fun and joke, diverse drawings, vocabulary - all this in the action of colourful musical and choreographic parties.

The scientific novelty of the article lies in a detailed analysis of M. Vantukh's choreographic productions in the 1950s–1970s.

Conclusions. Thus, the analysis of Myroslav Vantukh's choreographic productions of the 1950s–1970s allows us to identify the factors that influenced the development of the choreographer's artistic views. Experience of working in an ensemble 'Yunist' contributed to the formation of the main features of M. Vantukh's choreography, namely a synthesis of classical and folk choreography and a tandem of world culture with Ukrainian authenticity.

Література

1. Бурковський О. Мирослав Вантух. Завжди в дорозі. Київ : Преса плюс, 2013. 128 с.
2. Вадясова Н., Чернець В., Шульгіна В. Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха. Київ : НАКККиМ, 2012. 152 с.
3. Вовкун В. В. Фолк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича: історія та режисерські рефлексії. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : Міленіум, 2019. № 2. С. 44–48.
4. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград, 1999. 213 с.
5. Корисько Н. М. Видатні майстри хореографічного мистецтва : бібліографічний довідник. Київ : ДАКККиМ, 2009. 18 с.
6. Підлипська А. Становлення балетмейстерської майстерності П. Вірського та І. Моїсєєва: порівняльний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : журнал. Київ : Міленіум, 2014. № 33. С. 291–298.
7. Підлипська А. Критика сучасного балету в Україні: наукові та мистецькі риси. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. щокварт. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 343–347.
8. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру: автореферат дис. дослідження на здоб. наук. ступ. кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ: Національної музичної академії України імені

П.І.Чайковського, 2005. 21 с.

9. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : біобібліографічний довідник: хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники. Київ, 1999. 223 с.

10. Шумілова В. В. Початковий етап становлення творчої особистості Мирослава Михайловича Вантуха (до 80-річчя від дня народження). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. Вип. II (11). С. 199–204.

11. Щербakov В. В. Хореографічні рефлексії творів українських композиторів (В. Губаренка, М. Скорики та Є. Станковича) у постановках А. Шекери та Р. Поклітару. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 282– 287.

References

1. Burkovsky, O. (2013). Myroslav Vantukh. Get it in the way. Kyiv: Presa plus, 128 p. [in Ukrainian].

2. Vadyasova, N. & Chernets, V. & Shulgina, V. (2012). Artist-Pedagogical school of the prominent artist of the Ukrainian culture Myroslav Vantukh. Kyiv: NAKKKiM, 152 [in Ukrainian].

3. Vovkun, V. (2019). E. Stankovych's Folk-Opera «When the Fern Blossoms»: history and director's reflections. *Kultura I suchasnist: almanac*, 2, 44–48 [in Ukrainian].

4. Kokulenko, B. (1999). Steppe Terpsichore. Kirovohrad, 1999. 213 p. [in Ukrainian].

5. Korysko, N. M. (2009). Outstanding masters

of choreographic art: bibliographic edition. Kyiv: DAKKKiM, 18 [in Ukrainian].

6. Pidlypska, A. (2014). Establishment of the choreographer's majesty P. Virsky and I. Moiseev: an individual aspect. *Actualni problemy istorii, teorii i praktyky hudozhnoi kultury*, 33, 291–298 [in Ukrainian].

7. Pidlypska, A. (2018). Criticism of modern ballet in Ukraine: science and art // *Visnyk Nationalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 343–347 [in Ukrainian].

8. Stankovych-Spolska, R. (2005). «The fern blossom» by Eugene Stankovych: the problem of genres. Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

9. Turkevych, V. (1999). Choreographic Mistakes of Ukraine among the person biographers: choreographers, ballet dancers, composers, directors, librarians, critics, artists. Kyiv, 223 [in Ukrainian].

10. Shumilova, V. (2018). The initial stage of the formation of the creative personality of Miroslav Mikhailovich Vantukh (on the 80th anniversary since his birth). *Mizhnarodnyi visnyk : kulturologia. filologia. muzykoznavstvo*, II (11), 199–204 [in Ukrainian].

11. Shcherbakov, V. (2018). Choreographic reflections of the works of Ukrainian composers (V. Hubarenko, M. Skoryk and E. Stankovych) in the performances of A. Shekera and R. Poklitaru.

*Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 11.11.2024*

УДК 37.013.73

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322894

Цитування:

Винокурова Т. А. Хореографія Александра Екмана: мистецькі пошуки та розвиток художньо-постановчих принципів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 283–288.

Винокурова Тетяна Анатоліївна,
викладач кафедри хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0069-7058>
vitati2713@gmail.com

Vynokurova T. (2024). Choreography by Alexander Ekman: Artistic Research and Development of Art-Production Principles. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 283–288 [in Ukrainian].

ХОРЕОГРАФІЯ АЛЕКСАНДРА ЕКМАНА: МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ ТА РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ПОСТАНОВЧИХ ПРИНЦИПІВ

Мета статті – виявити художньо-естетичні та постановчі особливості хореографії Александра Екмана.

Методологія дослідження. Застосовано метод аналізу та синтезу, метод типологічного, мистецтвознавчого, жанрово-стильового аналізу хореографічних постановок, що розглянуті в дослідженні, а також метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві комплексно досліджено танцювально-постановчу діяльність шведського хореографа Александра Екмана як новаторську форму художньої творчості; проаналізовано філософсько-світоглядні, художньо-естетичні та постановчі особливості творчого почерку майстра; виявлено специфіку хореографічної лексики постановок А. Екмана в контексті синтезу класики й модерну. **Висновки.** Александр Екман – видатний танцюрист, який надає кожному руху унікальної якості, що зумовлено наміром та істинною життєвою енергією виконавця. У своїй хореографії митець поєднує елементи гумору, театральності й атлетизму, розширює межі традиційних танцювальних стилів. Його роботи характеризуються високою енергією та динамічним словником руху, надзвичайно швидким темпом, цікавими трансформаціями, а також включенням нетрадиційного реквізиту та елементів несподіванки. Метою хореографа-постановника є створення незвичної атмосфери танцювальної дії, яка б здивувала глядача і зумовила б тривалі роздуми. У результаті дослідження виявлено, що характерними особливостями постановок А. Екмана є використання в процесі постановки: імпровізаційного діалогу з танцюристами; мультидисциплінарних і мистецьких інновацій; формування нової пластичної мови й нової хореографії; поєднання традицій і новаторства. Хореографічна мова Александра Екмана, як інтуїтивна, так і з відгінками гумору, поєднує в собі театральність, лексику класичного танцю і контемпорарі денс, зазвичай супроводжується заманливими ритмами, особливою комунікативною енергією, дослідженнями тілесного в процесі взаємодії зі звуком та об'єктами.

Ключові слова: Александр Екман, хореографія, балет, танець контемпорарі, художньо-постановчі принципи.

Vynokurova Tetiana, Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts

Choreography by Alexander Ekman: Artistic Research and Development of Art-Production Principles

The purpose of the article is to reveal the artistic, aesthetic, and staging features of Alexander Ekman's choreography. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, the method of typological, art history, genre-style analysis of the choreographic productions considered in the study, as well as the method of theoretical generalisation, were applied. **Scientific novelty.** For the first time in domestic art history, the dance and performance activities of the Swedish choreographer Alexander Ekman as an innovative form of artistic creativity are comprehensively investigated; the philosophical-worldview, artistic-aesthetic, and staging features of the creative handwriting of the master are analysed; the specifics of the choreographic vocabulary of A. Ekman's productions in the context of the synthesis of classical and modern art are revealed. **Conclusions.** Alexander Ekman is an outstanding dancer who gives every movement a unique quality because it is determined by intention, and true-life energy. In his choreography, the artist combines elements of humour, theatricality and athleticism, usually expanding the boundaries of traditional dance styles. His works are characterised by high energy and a dynamic vocabulary of movement, extremely fast pace, interesting transformations, as well as the inclusion of unconventional props and elements of surprise. The goal of the choreographer-producer is to create an unusual atmosphere of the dance action, which would surprise the audience and lead to long-term reflections. The study revealed that the characteristic features of A. Ekman is used in the production process: improvisational dialogue with dancers; multidisciplinary and artistic innovations; the formation of a new plastic language and a new choreography; a combination of tradition and innovation. Alexander Ekman's choreographic language, both

intuitive and with shades of humour, combines theatricality, the vocabulary of classical dance and contemporary dance, is usually accompanied by enticing rhythms, a special communicative energy, studies of the body in the process of interaction with sound and objects.

Keywords: Alexander Ekman, choreography, ballet, contemporary dance, artistic and production principles.

Актуальність теми дослідження. Танець контемпорарі, недавнє танцювальне мистецтво, що демонструє складні та різноманітні аспекти одночасно в усьому світі, вплинув на постмодерний танець через змішування жанрів, трансформацію рухів, урізноманітнення композиції та формування горизонтальних відносин між аудиторією і виконавцем. Контемпорарі-денс, що активно розвивався в Західній Європі з 1980-х рр., зокрема, здійснив вагомий вплив на балет. Сучасні хореографи-постановники репрезентують унікальні підходи до постановок, як у контексті перепрочитання мовою танцю драматичних та реконструкції класичних балетних творів, інтерпретуючи, формалізуючи їх у власний художній спосіб і створюючи різні значення, так і у виставах за власними сценаріями.

Одним із провідних сучасних європейських хореографів, творчість якого відома на світовому рівні, є шведський танцюрист, хореограф-постановник Александр Екман, у творчому доробку якого понад 45 балетних вистав (до багатьох з них майстер створює сценографію, костюми та музичне оформлення), співпраця з численними танцювальними компаніями, включно з Паризькою оперою, Королівським шведським балетом, Сіднейською танцювальною компанією, Віденським державним балетом, Норвезьким національним балетом, Балетом Земперопер та ін., численні мистецькі колаборації та постановка хореографії церемонії відкриття Параолімпійських ігор 2024 (Париж, Франція). Актуальність та важливість розширення вітчизняної теоретичної бази дослідженнями практичних здобутків і творчих підходів А. Екмана зумовлена не лише унікальністю танцювально-постановчого підходу митця, але і впливом, який його діяльність здійснює на подальший розвиток сучасного європейського балетного театру, сучасної хореографії зокрема та хореографічного мистецтва ХХІ ст. загалом.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом останніх років різноманітні аспекти творчості провідних сучасних європейських хореографів неодноразово ставали предметом досліджень українських мистецтвознавців. Як приклад назвемо публікації О. Бігус «Феномен сучасної хореографії Річарда Алстона» [1] та «Інтеркультуралізм сучасної хореографії Акрама Хана» [2], О. Бойко «Танець-театр у

сучасному європейському музично-хореографічному мистецтві» [3] та ін. Окрему увагу приділено і творчій діяльності А. Екмана. Так, наприклад, А. Хмельова в статті, присвяченій дослідженню використання засобів і прийомів модерн-хореографії у творчості сучасних балетмейстерів Сіді Ларбі Шеркауї, Метью Борн, Іржи Кілліан, Меді Валерські, окрему увагу приділяє і постановкам А. Екмана («Кактус») [6]. Окрім того, згадки про творчу діяльність А. Екмана є і в статтях, що опосередковано стосуються сучасних європейських хореографів, наприклад: К. Лук'яненко «Сучасний танець у балетмейстерському мистецтві України» [4], К. Матвеевої і Л. Порцевої «Нерозривний зв'язок між фізичною культурою, спортом, хореографією та бойовими мистецтвами як природний безперервний ритм розвитку людства в досягненні гармонії існування» [5, 72], що, на нашу думку, є свідченням значного впливу творчості Александра Екмана на теоретико-практичний дискурс сучасної хореографії. Проте окремих досліджень і публікацій, у яких аналізували особливості постановок Александра Екмана, особливості його творчого підходу, виявляли його філософсько-світоглядні та художньо-естетичні основи, не існує.

Мета статті – виявити художньо-естетичні та постановочні особливості хореографії Александра Екмана.

Виклад основного матеріалу. Александр Екман народився у Швеції в 1984 р. і навчався в Королівській балетній школі Швеції в Стокгольмі з 1994 р. до 2001 р. Професійний творчий шлях шведського артиста балету й хореографа, одного з найвідоміших європейських сучасних балетмейстерів-постановників Александра Екмана (1984 р. н.) розпочався в трупах шведського Королівського балету, Нідерландського театру танцю (NDT) у Гаазі та Кульберг-балету (Cullberg Ballet) у Стокгольмі. У результаті він здобув кваліфікацію не лише в класичному танці, але й у танці модерн та контемпорарі-денс. У 2005 р., після п'яти років професійної танцювальної діяльності, він розпочав перші експерименти з постановочною діяльністю. У 2006 р. отримав премію критиків за найкращий фільм і посів друге місце на Міжнародному хореографічному конкурсі в Ганновері. Значний вплив на формування творчості

А. Екмана здійснила хореографія М. Ека, І. Кіліана та У. Форсайта, провідних митців 80–90-х рр. XX ст., з якою танцюрист познайомився під час роботи в компанії Cullberg Ballet та NDT. На думку А. Хмельової, «для творчості А. Екмана характерна риса модерної хореографії – експресіонізм у танці: викриття політичних та економічних реалій; танець як спосіб самовираження усіх людських почуттів; використання міміки, створення типових персонажів, комічний погляд на танець. Усі ці засоби та прийоми, які запровадив Курт Йос на початку XX ст., перейняв та вдосконалив у своїх балетах А. Екман» [6, 136].

Знаковими постановками для А. Екмана стали вистава «Кактуси» (2010), за хореографію якої він отримав номінацію на Премію Олів'є (2016) і здобув популярність на європейській сцені; та «Лебедине озеро» – власна авторська версія класичного балетного твору на музику шведського композитора М. Карлсона (2014), завдяки якій творчість А. Екмана стала всесвітньовідомою. «Лебедине озеро» в постановці А. Екмана було виконано в Оперному театрі Осло за участі Норвезького національного балету та оркестру Норвезької національної опери. Хореограф створив сцену, схожу на справжнє озеро із шістьма тисячами літрами води. А. Екман використав воду не лише як візуальний, але і як звуковий елемент [11].

З хореографічного погляду А. Екман структурує весь твір навколо режисерського елемента «ситуації», інтегруючи рухи з балету, чечітки та музичного театру із театральними елементами для інтуїтивного формування вистави. Він відокремлює або деконструє оригінальну партитуру, додаючи голос як додатковий звуковий елемент і використовуючи елемент «води» як візуально, так і на слух. Окрім того, А. Екман використовує театральні діалоги для посилення драматичних ситуацій і сценічних переходів, поєднуючи їх із рухом, щоб розширити сферу своєї режисури через повсякденну природу театру. Митець максимізує ефект об'єктів, декорацій та інсталяцій, щоб включити ефект мізансцени в роботу.

Створивши на сцені справжнє «озеро», А. Екман ускладнив завдання танцюристам, що вийшло за межі підтримки рівноваги на ковзкій підлозі: воно також включає в себе репрезентацію рухів, подібних тваринній. Балет А. Екмана переплітає тілесність води, птахів і танцюристів, створюючи дискурсивну практику. Дослідники стверджують, що, з

огляду на тілесність самого танцю як дискурсивної практики, можна оцінити створення свого роду мови чи коду, який можна інтерпретувати. Згідно з К. Барадом, дискурсивна практика – це не лише мова чи те, що сказано, але й те, що дозволяє говорити певним речам [8]. У виставі А. Екмана й тіла танцюристів, і вода дають змогу щось сказати. Іншими словами, зустрічі з матеріальністю людини, тобто тілами танцюристи з нелюдською дією води провокують нові способи руху і, отже, є частиною хореографічної композиції, сприяючи створенню інноваційного балету [9, 48].

А. Екман є антропологом і громадським активістом, який виступає за культурну трансформацію в центрі суспільства, від гендерного балансу до рівноправного ставлення до «більш ніж людського» світу, не забуваючи про фундаментальну роль, яку мистецтво (і митці) завжди відігравали в історії для просування послань краси та поваги до всіх.

Одним з амбіційних танцювально-театральних проєктів, які створив А. Екман для Шведської королівської опери в Стокгольмі в 2015 р., став «Сон літньої ночі» за мотивами однойменної п'єси В. Шекспіра (премія «Винахідник і оновлювач» на церемонії вручення нагород Swedish Media Awards, 2015), на який митця надихнули поетичний кінематограф І. Бергмана та Ф. Фелліні. Відповідно до авторського бачення А. Екмана, «Сон літньої ночі» та шведські народні традиції і легенди літнього календарно-обрядового циклу перегукуються на емоційному та чуттєвому рівні. Тож його інтерпретація шекспірівської комедії певною мірою стала натяком на певну скутість шведів і ставлення між людьми, своєрідним відображенням суспільства, яке, втопившись від холодної темної зими, радіє яскравому літу настільки щиро, що руйнує будь-яку скованість і соромливість.

Постановка А. Екмана – «фестиваль змін і трансформації, передовий мультимодальний твір» [12, 43] – підриває шекспірівську комедію, виносячи на сцену традиційне шведське свято літнього сонцестояння з його хороводами довкола «травневого шоста», синтезує балет з популярними піснями та обрядами, а також новими технологічними пристроями (дизайн освітлення та неймовірне використання сценічного реквізиту) на новаторський хореографічний сюжет А. Екмана, який, хоча сам хореограф вважає далеким від драматичного першоджерела, насправді наближене відтворення або гра між

реальністю (перший акт) і сном (другий акт) [13, 51].

Виконавське мистецтво й танець, на думку дослідників, у цьому випадку наділені силою руйнувати багатовікову недовіру до традицій і свят, що спрямовані на те, щоб знову поєднати сучасне суспільство з його корінням. Ці практики й «атавістичні» заняття, які як для практиків, так і для глядачів можуть стати складною мандрівкою всередину себе або уявною подорожжю, у якій все здається неможливим і водночас досяжним» [14, 55].

У 2017 р. А. Екман здійснив постановку хореографічного твору *Play* на сцені Палацу Гарньє з балетом Паризької опери. Її майстер вирішив у вимірі між перформансом, театром і танцем, яку визнали критики й глядачі значною мірою завдяки радісній енергії, надлишку і свободі, вираженій в танці. Тридцять шість танцюристів проносяться і ковзають через 40 тисяч м'ячів – спочатку радісні й усміхнені, вдягнуті в усе біле, щоб відповідати яскравому, відкритому середовищу, вони прикидаються різними тваринами та імітують ведучого, плескаючи в долоні та тупаючи ногами. Герої стають набагато серйознішими, стаючи дорослими робочими людьми з офісною роботою в консервативному темно-сірому одязі, їхні рухи більш скуті. Пізніше щось на зразок освітленої свічками ночі на затемненій сцені наповнює цей поверховий театр відчуттям спокою. Усюди твір перемежовується спалахами легковажності. Усе це свідчить про те, що люди загалом забувають грати, коли виростають, але, ох, як це весело, і те, що вони можуть захотіти робити частіше, коли згадають про швидкоплинність життя. За задумом постановника, солісти (С. Бульйон, М. Зусперрегі, В. Шай) є уособленням вчених, які розвивають ідею гри в унікальній лабораторії за допомогою мотузок, м'ячів, стрічок, кліток та великої кількості аксесуарів – танцюристи підіймають грайливість на нові висоти та вражають масштаби. Об'єкти стають частиною хореографії: танцюристи кидають їх і штовхають ногами, накидаються на них і роблять піруети серед них, коли кулі підстрибують і котяться в усі сторони. Самотній персонаж, жінка, невесела генеральна директорка, робить марну спробу зібрати кілька кульок, щоб покласти їх у великий поліетиленовий пакет для сміття [10]. Варто зазначити, що А. Екман став й автором сценографічного рішення та костюмів, приділивши значну увагу візуальному аспекту композиції.

Дослідники наголошують на тому, що в хореографічній постановці *Play* А. Екман «вдало втілив на сцені образи оленів, відтворені засобами класичної і сучасної хореографії. Танцівниці емітували граціозні рухи тварин, а під час паузи музичного супроводу ритм створювали пуанти танцівниць, що додавало ефекту реалістичності» [5, 72].

Незважаючи на те, що хореограф надзвичайно винахідливий у використанні всіх технічних прийомів, які може запропонувати театр, вистава *Shift* стала особливою у творчій діяльності майстра, оскільки стала чи не першою постановкою, що майже повністю складається з хореографії. А. Екман відходить від технічних елементів, великої кількості реквізиту, освітлення і різноманітних сценічних ефектів – у постановці акцент зроблено на створенні ефекту лише через сам рух.

У 2023 р. А. Екман разом із трупною Гетеборзької танцювальної компанії (*GöteborgsOperans Danskompani*) здійснив постановку вистави «Молот», головна ідея якої – показати спотворені цінності сучасного суспільства. У виставі, сповненій гумористичної критики сучасного світу, що одержимий іміджем, гармонійна спільнота альтруїстичних особистостей починає розпадатися, коли вони приймають більш сучасне життя. Коли всі очі звернені на них, спільнота поступово стає більш індивідуалістичною та егоїстичною.

Захопливий всесвіт, який будує у своїх постановках А. Екман, завжди виходить за межі тіла, що стало важливим чинником, завдяки якому його було запрошено взяти на себе постановку й хореографію церемонії відкриття Параолімпійських ігор 2024 (Париж). На думку художнього керівника церемонії Т. Джоллі, неординарний підхід А. Екмана мав посприяти тому, щоб сколихнути традиції церемоній відкриття Параолімпійських ігор. Відповідно до авторського бачення хореографа-постановника, танець, у якому взяли участь понад 150 виконавців, серед яких більшість професійних танцюристів з обмеженими можливостями, відбувся на сцені площі Погодження (друга за величиною площа Франції, 4500 м²) і став центром інноваційного, видовищного та чарівного шоу, вирізнившись винахідливою, музичною і гумористичною хореографією. Варто зазначити, що над хореографічною постановкою А. Екман працював понад два роки у творчій колаборації з композитором і музичним керівником церемонії В. де Масном та директором зі стилю

і костюмів Д. Бюркі [7]. Хореографія Церемонії відкриття Параолімпійських ігор 2024 засвідчує прагнення сучасної світової спільноти подолати обмеження і створити середовище інклюзії.

У веселій і віртуозній хореографії А. Екмана є привабливе божевілья: захопливого й доступного, його тепло сприйняли глядачі та критики. Однією з характерних рис постановок А. Екмана є відкрите і яскраве почуття гумору, а об'єктом гумористичного погляду є різноманітні аспекти балетного театру – від його старовинних ритуалів і трагічних сюжетів до традиційних пуантів і балетних пачок. Не менш характерним є тяжіння А. Екмана до технологічно складних рішень, що забезпечують унікальний візуальний ряд (наприклад використання в балетній виставі води, зелених шарів, сіна та ін. на підлозі).

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві комплексно досліджено танцювально-постановчу діяльність шведського хореографа Александра Екмана як новаторську форму художньої творчості; проаналізовано філософсько-світоглядні, художньо-естетичні та постановчі особливості творчого почерку майстра; виявлено специфіку хореографічної лексики постановок А. Екмана в контексті синтезу класики й модерну.

Висновки. Александр Екман – видатний танцюрист, який надає рухам унікальної якості: вони зумовлені наміром, істинною життєвою енергією. У своїй хореографії митець поєднує елементи гумору, театральності й атлетизму, розширюючи межі традиційних танцювальних стилів. Його роботи характеризуються високою енергією та динамічним словником руху, надзвичайно швидким темпом, цікавими трансформаціями, а також включенням нетрадиційного реквізиту та елементів несподіванки. Метою хореографа-постановника є створення незвичної атмосфери танцювальної дії, яка б здивувала глядача і зумовила б тривалі роздуми.

У результаті дослідження виявлено, що характерними особливостями постановок А. Екмана є використання в них: імпровізаційного діалогу з танцюристами; мультидисциплінарних та мистецьких інновацій; формування нової пластичної мови та нової хореографії; поєднання традицій і новаторства. Хореографічна мова Александра Екмана, як інтуїтивна, так і з відтінками гумору, поєднує в собі театральність, лексику класичного танцю і контемпорарі-денс,

зазвичай супроводжується заманливими ритмами, особливою комунікативною енергією, представленням тілесного в процесі взаємодії зі звуком та об'єктами.

Література

1. Бігус О. О. Феномен сучасної хореографії Річарда Алстона. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2023. Вип. 49. С. 115–120.
2. Бігус О. О. Інтеркультуралізм сучасної хореографії Акрама Хана. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 50. С. 104–110.
3. Бойко О. С. Танець-театр у сучасному європейському музично-хореографічному мистецтві. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 46–49.
4. Лук'яненко К. А. Сучасний танець у балетмейстерському мистецтві України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 117–121.
5. Матвеева К. В., Порцева Л. І. Нерозривний зв'язок між фізичною культурою, спортом, хореографією та бойовими мистецтвами як природний безперервний ритм розвитку людства в досягненні гармонії існування. *Modern approaches to cultural space and historical knowledge*. 2022. С. 59–77.
6. Хмельова А. І. Характерні особливості танцю модерн у сучасному балетному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 38. С. 132–138.
7. Alexander Ekman chosen as Stage and Choreography Director of the Opening Ceremony of the Paralympic Games Paris 2024. Press paris 2024. URL: <https://press.paris2024.org/news/alexander-ekman-chosen-as-stage-and-choreography-director-of-the-opening-ceremony-of-the-paralympic-games-paris-2024-03ef-7578a.html> (дата звернення: 06.10.2024).
8. Barad K. Posthumanist Performativity. *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. 2003. Iss. 28, no. 3. P. 801–831.
9. Cayul Ibarra M. A Swan Lake: Exploring the Materiality of Water in Alexander Ekman's Ballet. *Nordic Journal of Dance*. 2023. Vol. 14(1). P. 48–55.
10. Johnson G. Dance review: Alexander Ekman's Play proves to be a gorgeous delight. *Stir*. 2022. URL: <https://www.createastir.ca/articles/danceho-use-digidance-play> (дата звернення: 06.10.2024).
11. Jung S., Shim J., Chung E. A Critical Perspective on the Artistic Characteristics of Swan Lake by Alexander Ekman+. *The Journal of Dance Society for Documentation & History*. 2024. Vol. 73. P. 101–124.
12. Kress G. Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication. London: Routledge, 2010. 212 p.
13. Mantellato M. Reversing Midsummer: Alexander Ekman's Dance-Theatre Adaptation of Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. *Le Simplegadi*. 2023. Iss. 21. P. 51–69.
14. Mead M. Artivistic: An Artistic Manifesto. *Raleigh : Lulu Press*, 2018. 102 p.

References

1. Bigus, O. O. (2023). Phenomenon of Modern Choreography by Richard Alston. *Bulletin of KNUKiM. Art Studies*, 49, 115–120 [in Ukrainian].
2. Bigus, O. (2024). Interculturalism of Akram Khan's Modern Choreography. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Art History*, 50, 104–110 [in Ukrainian].
3. Boiko, O. S. (2017). Dance-Theatre in Modern European Music and Choreographic Art. *Culture and Modernity*, 2, 46–49 [in Ukrainian].
4. Lukianenko, K. A. (2023). Modern Dance in the Choreographic Art of Ukraine. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 117–121 [in Ukrainian].
5. Matvieieva, K. V., & Portseva, L. I. (2022). Inseparable Connection between Physical Culture, Sports, Choreography and Martial Arts, as a Natural Continuous Rhythm of Development of Humanity in Achieving the Harmony of Existence. *Modern Approaches to Cultural Space and Historical Knowledge*, 59–77 [in Ukrainian].
6. Khmeliova, A. I. (2021). Characteristic Features of Modern Dance in Modern Ballet Space. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 38, 132–138 [in Ukrainian].
7. Alexander Ekman Chosen as Stage and Choreography Director of the Opening Ceremony of the Paralympic Games Paris 2024. (n.d). Press Paris 2024. Retrieved from: <https://press.paris2024.org/news/alexander-ekman-chosen-as-stage-and-choreography-director-of-the-opening-ceremony-of-the-paralympic-games-paris-2024-03ef-7578a.html> [in English].
8. Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28 (3), 801–831 [in English].
9. Cayul Ibarra, M. (2023). A Swan Lake: Exploring the Materiality of Water in Alexander Ekman's Ballet. *Nordic Journal of Dance*, 14 (1), 48–55 [in English].
10. Johnson, G. (2022). Dance Review: Alexander Ekman's Play Proves to be a Gorgeous Delight. *Stir*. Retrieved from: <https://www.createastir.ca/articles/dancehouse-digidance-play> [in English].
11. Jung, S., Shim, J., & Chung, E. (2024). A Critical Perspective on the Artistic Characteristics of Swan Lake by Alexander Ekman+. *The Journal of Dance Society for Documentation & History*, 73, 101–124 [in Chinese].
12. Kress, G. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London [in English].
13. Mantellato, M. (2023). Reversing Midsummer: Alexander Ekman's Dance-Theatre Adaptation of Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. *Le Simplegadi*, 21, 51–69 [in English].
14. Mead, M. (2018.). *Artivistic: An Artistic Manifesto*. Raleigh [in English].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 19.11.2024*

УДК .097:791.31:792.82(477)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322895

Цитування:

Волошина Л. П. Особливості адаптації шекспірівської драматургії на європейській балетній сцені другого – початку третього десятиліття XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 289–295.

Волошина Лариса Петрівна,
старша викладачка кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0003-1001-5428>
l.volochina25@gmail.com

Voloshyna L. (2024). Features of the Adaptation of Shakespeare's Dramaturgy on the European Ballet Stage of the Second and Early Third Decades of the XXI Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 289–295 [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ АДАПТАЦІЇ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА ЄВРОПЕЙСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ ДРУГОГО – ПОЧАТКУ ТРЕТЬОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ XXI СТОЛІТТЯ

Мета статті – виявити особливості постановок творів В. Шекспіра в лексичі класичного танцю провідних європейських балетмейстерів 2010–2024 рр. **Методологія дослідження.** Застосовано комплекс міждисциплінарних методів, зокрема: метод історизму (для розгляду балетизації творів В. Шекспіра в історичній ретроспективі), типологічний метод (для визначення специфіки процесу адаптації драматичних текстів до балетної сцени), метод мистецтвознавчого аналізу та стильового підходу, що посприяв розумінню методів провідних сучасних європейських хореографів до постановок шекспірівської драматургії та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто особливості адаптації драматургії В. Шекспіра до балетної сцени; досліджено проблематику балетизації шекспірівської драматургії провідними європейськими хореографами-постановниками XXI ст. та виявлено їх вплив на класичну техніку; на основі мистецтвознавчого аналізу балетних вистав «Сон літньої ночі» Дж. Ноймаєра, «Зимова казка» К. Уїлдона, «Отелло» Ф. Монтеверді та ін. концептуалізовано особливості постановок творів В. Шекспіра в лексичі класичного танцю провідних європейських балетмейстерів 2010–2024 рр. **Висновки.** Дослідження дало змогу виявити, що балетні вистави за п'єсами В. Шекспіра в постановках провідних сучасних європейських балетмейстерів являють собою унікальні інтерсеміотичні переклади відомих сценічних сюжетів мовою класичного танцю. Проаналізовані балети репрезентують авторську стилізацію шекспірівських персонажів та стосунків між ними, переосмислення мотивів і сюжетних поворотів, основним принципом створення якої є текстова гібридність. Відповідно до провідних тенденцій розвитку сценічної хореографії XXI ст., постановники активно розширюють балетний словник, переоцінюють пантомімічну кодифікацію та власне основи класичної техніки. Орієнтація на молодіжну аудиторію зумовила збагачення лексики класичного танцю прийомами предметного театру й елементами сучасної хореографії, використання прийомів цитування та омажу, а також посилення візуалізації за допомогою інноваційних цифрових технологій.

Ключові слова: балет, класичний танець, драматургія В. Шекспіра, адаптація, хореограф-постановник, європейська балетна сцена, Дж. Ноймаєр, Ф. Монтеверді, К. Уїлдон.

Voloshyna Larysa, Senior Lecturer, Rivne State Humanitarian University

Features of the Adaptation of Shakespeare's Dramaturgy on the European Ballet Stage of the Second and Early Third Decades of the XXI Century

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the productions of W. Shakespeare's works in the vocabulary of classical dance by leading European ballet masters in 2010–2024. **Research methodology.** A complex of interdisciplinary methods was applied, in particular, the method of historicism (to consider the balletisation of W. Shakespeare's works in historical retrospect), the typological method (to determine the specifics of the process of adapting dramatic texts to the ballet stage), the method of art analysis and a stylistic approach, which contributed to the understanding of the methods of leading modern European choreographers for productions of Shakespeare's drama. **Scientific novelty.** The peculiarities of the adaptation of W. Shakespeare's drama to the ballet stage are considered; the problems of the balletisation of Shakespeare's drama by the leading European choreographers-directors of the XXI century were investigated. and revealed their influence on classical technique; based on the art analysis of the ballet

performances "A Midsummer Night's Dream" by J. Neumeier, "The Winter's Tale" by K. Wheeldon, "Othello" by F. Monteverdi, conceptualised features of productions of W. Shakespeare's works in the vocabulary of classical dance by leading European ballet masters 2010–2024. **Conclusions.** The study revealed that ballet performances based on the plays of W. Shakespeare in the productions of leading modern European ballet masters are unique intersemiotic interpretation of well-known stage plots in the language of classical dance. The analysed ballets represent the author's stylisation of Shakespeare's characters and the relationships between them, reinterpretation of motives and plot twists, the main principle of which is textual hybridity. In accordance with the leading trends in the development of stage choreography of the XXI century, directors are actively expanding the ballet vocabulary, re-evaluating pantomimic codification and the very basics of classical technique. The focus on the youth audience led to the enrichment of the vocabulary of classical dance with the techniques of subject theatre and elements of modern choreography, the use of citation and homage techniques, as well as the strengthening of visualisation with the help of innovative digital technologies.

Keywords: ballet, classical dance, W. Shakespeare's play, adaptation, choreographer-director, European ballet stage, J. Neumeier, F. Monteverdi, K. Wheeldon.

Актуальність теми дослідження. Протягом останніх десятиліть інтерес представників балетного театру до творчості В. Шекспіра набуває безпрецедентних розмірів. На сучасній європейській балетній сцені представлено постановки, що вирізняються оригінальністю художніх рішень, несподіваністю хореографічних перепрочитань відомих сюжетів, оновленою класичною технікою. Особливе значення балети за п'єсами В. Шекспіра відіграють у творчості провідних європейських хореографів XXI ст.: Дж. Ноймаєра, К. Уїлдона, Ф. Монтеверді та ін., ставши знаковими постановками і яскравими подіями в історії класичного танцю, а їх теоретизація відповідно є актуальним напрямом сучасних хореографічних досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематику розповіді історії засобами танцю, особливості перекладу в рухи певних сюжетних колізій, посилення драматичної ясності в балетних виставах та вплив перекладу драматичного твору на техніку класичного балету неодноразово розглядали українські та закордонні науковці. Неабияку увагу при цьому приділяли аналізу балетів за мотивами творів В. Шекспіра. Серед закордонних дослідників до означеної проблематики зверталися М. Мантеллано [8], А. Кетера-Влодарчик та ін. [1], А. Шев'є-Боссо [2], Е. Хіскок [5.] та ін. Водночас особливості адаптації драматургії В. Шекспіра представниками сучасної європейської балетної сцени, специфіка створення нових шекспірівських хореографічних ідіом та інші аспекти наразі не отримали відповідного наукового осмислення українськими мистецтвознавцями.

Мета статті – виявити особливості постановок творів В. Шекспіра в лексичі класичного танцю провідних європейських балетмейстерів 2010–2024 рр.

Виклад основного матеріалу. Сценічна адаптація – складний процес, що стає ще більш

складним, коли драматичний текст перетворюється на танцювальний твір, заснований на рухах, а не на словах. У контексті специфіки класичного танцю адаптація проявляється як «продукт і процес створення та сприйняття» (за Хатчеон) [6, 14], складна спроба перетворення наявного твору в нову форму, що виходить за межі жанрів, лексики та засобів масової інформації. Центральними питаннями такої адаптації є: складний взаємозв'язок між словами й рухами; трагічне і комічне в тілесному русі, танцювальна композиція як стратегія інтерпретації, емпіричний та репрезентативний простір, танець й акторське мистецтво як методи персоніфікації та ін.

У жодному іншому мистецтві процес оповіді не поєднує тіло й душу так інтенсивно, формуючи наратив з такою емоційною та фізичною енергією, як у балеті. І тому, коли шекспірівські драми розгортаються на балетній сцені, динаміка стосунків, що лежить в основі творчості драматурга, протікає через тіла танцюристів, посилює усвідомлення напруги, яка їх визначає [7]. Головним елементом цього досягнення є безпосередність тілесної мови балету (на відміну від вербальної мови, яка розгортається лінійно, за логічним порядком синтаксису), «висловленого» тілами, відточеними до неперевершеного рівня виразності. Також інтенсивності балетного наративу сприяє здатність хореографії артикулювати шари дискурсу одночасно через складні хореографічні моменти. Хореографії танцюристів накладаються та взаємодіють, не скасовують одна одну, як це сталося б на сцені драматичного театру, а радше доповнюють, гармонізують або контрастують, артикулюючи взаємопов'язану динаміку. Балет-розповідь проходить крізь візуальні, слухові та кінетичні відчуття, мінає когнітивно-аналітичні шляхи вербального розуміння, викликаючи в глядача емоційну участь, сенс та розуміння як кінетично, так й емпатично.

Феномен шекспірівських балетів, тобто адаптації творів В. Шекспіра для балетної сцени, сягає принаймні початку 1780-х рр., коли балет мав величезну популярність як розвага еліти та середнього класу в столицях Європи. Першими відомими прикладами є балети: «Макбет» (хореограф-постановник Ч. Ле Пік, музика М. Локк, Лондон, 1785), «Ромео і Джульєтта» (хореограф-постановник Е. Луцці, музика Л. Марескалькі, Венеція, 1785), «Гамлет» (хореограф-постановник і композитора Ф. Клеріко, Венеція, 1788), «Гамлет» (хореограф-постановник Л. Генрі, композитор невідомий, Париж, 1816), «Ромео і Джульєтта» (хореограф-постановник В. Галеотті, музика К. Шалл, Копенгаген, 1811), «Отелло» (хореограф-постановник С. Вігано, на музику Дж. Россіні, П. Брамбілла та М. Карафа, Мілан, 1818), «Буря» (хореограф-постановник Ж. Кораллі, композитор Ж.-М. Шнайцгоффер, Париж, 1834) та ін. З того часу творчість В. Шекспіра ніколи не переставала надавати теми, елементи сюжету та риси характеру світові балету, безпосередньо в адаптації та опосередковано через вплив на хореографів, лібретистів й авторів, пов'язаних із балетною сценою.

Специфіка адаптації драматургії В. Шекспіра для балетного театру XXI ст. – складна та багатоаспектна проблематика, що передусім актуалізує питання шляхів перекладу унікальної шекспірівської мови мовою класичного танцю. Простежуючи лінії розлому між драматичними й танцювальними інтерпретаціями В. Шекспіра, провідні науковці «досліджують процес, засобами якого ранній сучасний текст стає рухом, і ставлять питання, що відрізняє лінгвістичний контекст п'єси від кінетичної концепції танцю» [10, 255]. Р. Уортон стверджує, що переклад п'єс В. Шекспіра на танець створює унікальний простір для руйнування жорстко обмежених конвенцій класичного балету для репрезентації гендеру, при цьому зберігаючи словник і структуру адаптації, перекладу та руйнування, але з дещо іншою метою. На думку Р. Уортона, «адаптувати Шекспіра для балетних сцен – протистояння між обмеженим словниковим запасом танцювальної форми та отриманим культурним текстом, який багато в чому деконструє основні ідентичності, цей словниковий запас розвинувся, щоб утверджувати та підтримувати» [14, 9]. Е. Роджерс наголошує на тому, що перспективним є дослідження танцювальних втілень творів В. Шекспіра крізь призму «генеалогії перформансу» – структур, що

функціонують як сховище для культурних спогадів, які існують і передаються у формах, відмінних від лінгвістичних. Посилаючись на Дж. Роуч, дослідниця стверджує, що генеалогії перформансу спираються на ідею виразних рухів як «мнемотичних резервів, включно з шаблонними рухами, які зроблені і запам'ятовані тілами» [12, 26], посилаючись на балет як на парадигматичний приклад зрозумілої кінестетичної історії. Отже, авторка позиціює танець як важливу частину генеалогії шекспірівського перформансу, як «живий, дихаючий приклад певного виду творчого і спільного процесу, який, великою мірою, не зберігся в сучасній театральній практиці» [13].

На думку М. Мантеллано, один із найскладніших аспектів «перекодування» та «трансмедіації» з письмової п'єси на хореографічні рухи та жести – це вміння залишатися «вірним» тексту, а отже, світу В. Шекспіра [9, 52]. Процес адаптації неминуче зменшує або розмиває деякі риси, які автор висунув на перший план у своїх творах. По-перше, це відбувається тому, що балет потребує стислості та подання «зрозумілих» сцен, які легко інтерпретувати без допомоги розмовного голосу. По-друге, тому що, адаптуючи текст для танцювальної вистави, хореографи можуть забажати розглянути соціокультурний сценарій, за яким відбуватиметься постановка, щоб говорити про глядачів, які відвідуватимуть балет. Зазвичай, переглядаючи текст для танцю, хореографи керуються очікуваннями та бажаннями публіки, такими як терміновість вирішення конкретних проблем або культурних прикладів сьогодення [9, 53].

У XXI ст. існують радикальні та суперечливі підходи до балетизації шекспірівської драматургії. Так, наприклад, у 2000 р. С. Міллз поставив «Гамлета» для «Балету Остіна» на музику Ф. Гласса, підійшовши до п'єси з кінця, коли Гамлет помирає від поранення отруєним лезом. С. Міллс також використав техніку спогадів. Він згадав, що залишив поза увагою «Розенкранца, Гільденстерна та могильника» [4, 2]. У 2001 р. М. Бігонцетті здійснив постановку балету «Сон літньої ночі», зосередившись на «льодовикових стосунках» у п'єсі. У 2004 р., через рік після війни в Іраку, Д. Гордон поставив хореографію Генріха V з постмодерністським підходом у годинному балеті, щоб представити (не)моральність війни з сімома танцюристами та диктором. У 2007 р. С. Вальц репрезентує балет «Ромео і Джульєтта», розташувавши п'єсу в іншому всесвіті, опустивши Бенволіо, Паріса,

Меркуціо, Тібальта, залишивши Ромео, Джульєтту та монаха в супроводі хору. У 2008 р. Д. Уолша балетизував «Тіта Андроніка» як «оновлену історію про ненависть і помсту, що відбуваються в кімнаті перевірки служби безпеки аеропорту» [3, 73].

Дж. Ноймаєр, який має свої версії «Ромео і Джульєтти» та «Гамлета», вперше здійснив постановку балету «Сон літньої ночі» в 1977 р. для Гамбурзького балету. Той самий балет був поставлений для Баварського державного балету в 1993 р. та відновлений для тієї ж компанії в Мюнхені в 2013 р. Дж. Ноймаєр використав музику Ф. Мендельсона та Д. Лігеті для фей у лісі, щоб представити казковий світ. Для акомпанементу Mechanicals Дж. Ноймаєр обрав музику з органом (drehorgel), використовуючи вибрані твори Дж. Верді. Через його хореографію персонажі були дуже вдало представлені балетною мовою [3, 73].

Відомий шведський танцюрист і хореограф О. Екман поставив «Сон літньої ночі» для Королівської шведської опери в Стокгольмі в 2015 р. Вистава О. Екмана «перевертає» комедію В. Шекспіра, виводячи на сцену традиційне шведське літо, фестиваль із хороводами навколо травневого дерева, змішуючи балет із співами, народними обрядами та новими технологічними пристроями [9, 53].

Однією з найуспішніших балетних вистав за мотивами драматургії В. Шекспіра є «Отелло» на музику А. Дворжака в постановці видатного сучасного італійського хореографа, очільника Balletto di Roma Ф. Монтеверді. Визнаний майстер постромантичної танцювальної драми Ф. Монтеверді звертається до шекспірівського тексту відповідно до власної поетики, працюючи насамперед над психологічними вузлами, що й визначають динаміку стосунків між персонажами. Фактично пристрасть є характерною рисою всіх персонажів: Отелло грає роль лідера над «своїми» солдатами, Кассіо та Яго роблять все, щоб перевершити себе в його очах, навіть постать Дездемони відрізняється від шекспірівського оригіналу – це вже не янгол, а вольова жінка, яка надзвичайно спокушає свого партнера, незважаючи на те, що в кінці на неї чекає смерть.

Хореограф-постановник досліджує психологічний меандр двозначності, який характеризує динаміку між Отелло, Дездемоною та Кассіо. Вершини цього ніколи не рівностороннього трикутника постійно зміщуються під впливом ігор Яго, підживленими зловісними масками

невимовних почуттів, з якими неусвідомлено конфліктує розум.

Сценографія та декорації також вирізняються оригінальністю. Відповідно до особливостей авторської інтерпретації Ф. Монтеверді, дія балету відбувається в сучасному морському порту, що є омажем яскравим фассбіндерівським кадрам Керелле де Брест, вільної зони, де серед постійних мандрівників іноземець Отелло здається менш «іншим». Насправді Отелло – аутсайдер, іноземець, який не знає правил гри. Подібно до нього, док є вільною зоною, у якій людина чекає від'їзду або прибуття в безперервній метушні, де всі людські бажання стають прийнятними в силу підвищеного стану, у якому вони збуджені. Сильна присутність моря, що не віднесене (як у шекспірівській драмі) до звичайної екзотичної обстановки Венеції чи Кіпру, натякає на таємницю, де безперервна пристрасть поступається місцем неприборканим і забороненим сферам насолоди, ревнощів і вбивства. Будучи передчасною романтичною драмою, «Отелло» добре підходить для цього провокаційного прочитання Ф. Монтеверді, у якому певні емоційні уривки партитури А. Дворжака вносять тонкий іронічний контрапункт у дії героїв [11].

Щодо проблематики балетної мови сучасних хореографів-постановників варто зазначити, що класичний балет, по суті, є кодифікованою танцювальною технікою, що вимагає формальної досконалості і складається з кодифікованих кроків, що класифікують у групи. Ці кроки та їх комбінації можна метафорично розуміти як балетний словник, який лише в поєднанні з іншими елементами сценічного мистецтва: акторською грою, пантомімою та рядом хореографічних прийомів – можна розглядати як лексику класичного танцю. Протягом ХХ – початку ХХІ ст. діяльність класичних і неокласичних хореографів сприяла суттєвому розширенню балетного словника завдяки абстрактним танцювальним комбінаціям, що наразі активно використовують у наративній хореографії.

Як стверджують дослідники, класичний балет з його наполяганням на великих ансамблях змагається за увагу глядачів із сучасним балетом і сучасним танцем, але ці останні види мистецтва вважають набагато більш орієнтованими на знавців й абстрактними. Тому репертуар творів, пов'язаних із В. Шекспіром, здається значною мірою «обмежений» смаками глядачів танцювального театру, які залишаються

консервативними у своєму виборі» [1, 95]. Драматизація В. Шекспіра в балеті зазвичай залежить від попереднього знання шекспірівських п'єс аудиторією для забезпечення наративної зв'язаності. Тобто текстова інтерпретація є результатом постановчої протидії між успадкованим кінестетичним словником сурогату (за Р. Уортоном, у розумінні процесу, засобами якого культура відтворюється і відтворює себе) [14, 11] і культурним значенням, пов'язаним з його авторитетним літературним першоджерелом.

На думку одного з провідних сучасних європейських хореографів-постановників К. Уїлдона, причина виключної близькості п'єс В. Шекспіра до танцю полягає в тому, що випробування і боротьба героїв органічно поєднуються з одвічними історіями кохання і втрати, про які зазвичай ідеться в більшості балетних вистав. Так, наприклад, звернення К. Уїлдона до постановки «Зимової казки» в 2014 р. було зумовлене, зокрема, і тим, що ця п'єса сповнена високих драматичних моментів, що «великою мірою піддаються тілесності і хореографії» [2]. Дуальність, що від самого початку привернула хореографа в п'єсі, закладена в основі класики балетного репертуару, зокрема, присутні в «Баядерці», «Жизелі» та ін., де веселі, святкові сільські сцени з характерними танцями протиставлені дуже драматичним моментам. У «Зимовій казці» К. Уїлдона «веселе, кипляче свято пастухів нагадує такі сцени, як *pas des vendangeurs* у «Жизелі», тоді як «п'їтма Сицилії» та її теми, такі як провокація, зрада, ревності, насилля і смерть, є дзеркалом драматургії класичних романтичних балетів.

Характерною ознакою «Зимової казки» в постановці К. Уїлдона є унікальні авторські рухові лексеми, що наповнюють пластичні рішення балету. Відмовившись від традиційних жестів балетної пантоміми, К. Уїлдон будує хореографічну лексику на скульптурності поз і рухів танцюристів, відводячи саме їм роль репрезентантів основних сенсових і символічних акцентів вистави. Показовим прикладом є пластичний символ клятви Герміони та Леонта у вічному коханні, що, відповідно, до авторського задуму хореографа-постановника, виконується з використанням прийому дзеркального відображення і стає лейтмотивом вистави. Витягнувши одну руку, танцюристи, зігнувши другу руку під прямим кутом, торкаються кистю із зібраними пальцями до ліктя іншої руки, а після зміни місця проводять зігнутою рукою перед

обличчям (традиційним пластичним знаком клятви, що входить до лексики балетної пантоміми є рука, витягнута вперед на рівні очей із зімкнутими піднятими вгору вказівним і середнім пальцями). Постановник звертається до цього пластичного символу в пролозі, у найбільш драматичному моменті першого акту та під час фінального дуету Герміони й Леонта в третьому акті з метою уособлення їх стосунків. Іншим доповненням до пантомімічного словника К. Уїлдона є те, коли Герміона починає своє соло в сцені випробування, поклавши одну руку на своє сонячне сплетіння, а другу – на нижню частину живота, потім відводить ці руки в *port de bras à la seconde* зі скороченнями та а *port de bras en dedans*: тут вона вказує на своє розбите серце та на зникле намисто (яке було передане Пердіті та згодом ідентифікує її як втрачену принцесу), а також на її тепер порожню утробу, оскільки вона щойно народила поза сценою. Виконуючи *port de bras*, вона ходить по прямій лінії на пуантах, ніби по канату, і робить серію обертань, ніби щоб зібратися із силою та спрямувати енергію до свого центру для наступного випробування [2].

Новаторством у балетному театрі став показ К. Уїлдоном вагітного тіла Герміони. Дослідники акцентують на тому, що з моменту появи романтичного балету класичний тип статури для жінок вимагає худорлявості та довгих кінцівок, щоб створити знамениті балетні лінії, які розтягуються та створюють враження невагомості, витонченості та гнучкого танцюючого тіла, що літає сценою. Тіло вагітної на сцені немислиме з міркувань безпеки, а також тому, що виступаючий живіт вагітної повністю порушить лінію, особливо в арабесці, і перемістить центр ваги танцівниці на пуантах. Персонаж Герміони незвичайний через її вагітність; і той факт, що вона народжує під час балету, а також через те, що в репертуарі дуже мало матерів – якщо взагалі є – у головних жіночих ролях. Традиційно у великих жіночих ролях (включаючи найпопулярніші шекспірівські ролі) жінки або дівчата (Жизель, Нікія, Джульєтта), феї та інші ефірні чарівні істоти (Сильфіда, Жизель, коли вона стає вілісою, Титанія, Одетта-лебідь) – ці дві категорії не виключають одна одну. Ролі матері, наприклад Жизелі чи Зігфріда, здебільшого пантомімічні й не вимагають особливого танцю. Наприклад, у більшості версій «Ромео і Джульєтти» леді Капулетті танцює лише в сцені «Танець лицарів»; її танець досить офіційний, без жодної атлетичності та пристрасті її доньки; і вона не

на пуантах. Образ Герміони не звичайний ще й тому, що потребує особливої глибини у своєму балетному перекладі, оскільки вона трагічна героїня і водночас доросла жінка, яка є втіленням образу плідної жіночності, а не юної інженю чи феї. У балетній пантомімі немає жестів, що вказують на вагітність: балет все ще діє згідно з моральними кодексами XVIII–XIX ст., де явна жіноча сексуальність ніколи б не була показана на сцені. Створення жестів для позначення вагітності та пологів було одним із змін, які К. Уїлдону довелося зробити в традиційній балетній пантомімі. Наприклад, на початку першої дії Герміона, Поліксен, Леонт і Мамілій танцюють грайливе *pas de quatre*, а після діагоналі з двох підйомів, де Поліксен і Леонт несуть її горизонтально в арабесці, приземляючись у *fouetté quatrième*, Герміона повертається до Леонта, кладе одну руку йому на плече, а другу – на свій живіт, щоб оголосити, що вона вагітна. У наступному акті жінка бере за руки свого чоловіка і Поліксен кладе їх їй на живіт, сигналізуючи, що дитина б'ється. Ці знайомі жести, що вказують на вагітність, створюють тіло Герміони як жіноче тіло, яке передає образи крихкості (а пізніше сили та рішучості) для глядача. Хореограф-постановник робить акцент на особливо драматичному й тривожному ефекті, коли Герміону звинувачують у виношуванні дитини іншого чоловіка, оскільки це створює проблему фізичного насильства над вагітним тілом, що дуже тривожить глядачів [2].

Ще однією характерною рисою сучасних адаптацій шекспірівських п'єс європейськими хореографами-постановниками є прийоми цитування та омажу. Так, наприклад, хореографічний дискурс у сцені суду в «Зимовій казці» К. Уїлдона мобілізує традиційну балетну лексику, нові хореографічні ідіоми, прямі посилання на текст В. Шекспіра та міжбалетні посилання: наприклад, використання костюма, а також численні скорочення, які виконує Герміона, можна прочитати як посилання на Техніку Грем (Техніка Грема базується на дихотомії скорочення / відпускання), особливо тому, що Марта Грем була однією з перших, хто використав тканину як драматичний засіб, передаючи мучені почуття під час натягування знаменитої сукні-труби з її твору «Плач» (1930). Більше того, у цій сцені Герміона танцює зі свого сонячного сплетіння та живота, що відображає її розбите серце та її порожнє лоно, ніби вона вже сумувала за втраченою Пердітою та своїм сином, який незабаром помре: проекція із цих частин – її тіло є ще

одним відсиланням до сучасного танцю, оскільки його також використовувала А. Дункан, а ще більше М. Грем, чия техніка зазвичай вкорінювала рух у чакрах.

Проаналізовані в дослідженні балети засвідчують, що звернення сучасних хореографів-постановників до шекспірівської драматургії дозволяє використати передбачуване знайомство глядача із сюжетом, щоб ввести раніше недоступний рівень наративної складності, експериментуючи з балетною лексикою.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній розглянуто особливості адаптації драматургії В. Шекспіра до балетної сцени; досліджено проблематику балетизації шекспірівської драматургії провідними європейськими хореографами-постановниками XXI ст. та виявлено їх вплив на класичну техніку; на основі мистецтвознавчого аналізу балетних вистав «Сон літньої ночі» Дж. Ноймаєра, «Зимова казка» К. Уїлдона, «Отелло» Ф. Монтеверді та ін. концептуалізовано особливості постановок творів В. Шекспіра в лексичі класичного танцю провідних європейських балетмейстерів 2010–2024 рр.

Висновки. Дослідження дало змогу виявити, що балетні вистави за п'єсами В. Шекспіра в постановках провідних сучасних європейських балетмейстерів являють собою унікальні інтерсеміотичні переклади відомих сценічних сюжетів мовою класичного танцю. Проаналізовані балети репрезентують авторську стилізацію шекспірівських персонажів та стосунків між ними, переосмислення мотивів і сюжетних поворотів, основним принципом створення якої є текстова гібридність. Відповідно до провідних тенденцій розвитку сценічної хореографії XXI ст., постановники активно розширюють балетний словник, переоцінюють пантомімічну кодифікацію та власне основи класичної техніки. Орієнтація на молодіжну аудиторію зумовила збагачення лексики класичного танцю прийомами предметного театру й елементами сучасної хореографії, використання прийомів цитування та омажу, а також посилення візуалізації за допомогою інноваційних цифрових технологій.

Література

1. Cetera-Włodarczyk A., Havlíčková Kysová Š., Kowalcze-Pawlik A., Misterova I., Reuss G. Monsters and Marvels: Shakespeare Across Opera, Ballet, Dance, Puppetry, and Music in Central and Eastern Europe and Beyond. *Multicultural*

Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance. 2023. Vol. 28. P. 89–108.

2. Chevrier-Bosseau A. Dancing Shakespeare – non-traditional dancing bodies and broadening the classical ballet vocabulary. *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. 2022. Vol. 40. URL: <http://journals.openedition.org/shakespeare/7159> (дата звернення: 12.09.2024).

3. Çikigil N. Shakespeare Ballets. Shakespeare Ballets. Bozer, A. Deniz, ed. Shakespeare 450. Ankara : Büro, 2014. P. 69–75.

4. Collins P. Hamlet: Turning the Play into a Ballet. *Ballet. October*. 2001. P. 1–6.

5. Hiscock A. Moving Shakespeare: La danse narrative and adapting to the Bard. *Cahiers Elisabethains*. 2020. Vol. 102(1). P. 18–37.

6. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. Abingdon and New York: Routledge, 2006. 304 p.

7. Isenberg N. Tangled Relations: Shakespeare and Ballet. The Oxford Handbook of Shakespeare and Music. Edited by Christopher R. Wilson and Mervyn Cooke. New York, OUP 2022. P. 189–222.

8. Mantellato M. (Re)Playing Shakespeare through modern dance: Youri Vámos's Romeo and Juliet. *Cahiers Elisabethains*. 2020. Vol. 102(1). P. 54–68.

9. Mantellato M. Reversing Midsummer: Alexander Ekman's Dance-Theatre Adaptation of Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. *Le Simplegadi*. 2023. Vol. 21. P. 51–69.

10. McCulloch L. Here's That Shall Make You Dance': Movement and Meaning in Bern:Ballet's Julia und Romeo. *Reinventing the Renaissance: Shakespeare and His Contemporaries in Adaptation and Performance* / ed. by Sarah Annes Brown, Robert I. Lublin, and Lynsey McCulloch. New York : Palgrave MacMillan, 2013. P. 255–268.

11. Othello. Balletto di Roma. 2024. URL: <https://www.ballettodioroma.com/en/company-productions/othello/> (дата звернення: 05.09.2024).

12. Roach J. Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance. New York: Columbia University Press, 1996. 328 p.

13. Rodgers A. Creation Myths: Inspiration, Collaboration, and the Genesis of Romeo and Juliet. *Borrowers and Lenders*. 2017. Vol. 10. № 2 URL: <https://openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/2417/2502> (дата звернення: 23.09.2024).

14. Wharton R. There are no Mothers-in-Law in Ballet: "Doing" Shakespeare in Dance. *Shakespeare Bulletin*. 2005. Vol. 23. № 3. P. 7–22.

References

1. Cetera-Włodarczyk, A., Havlíčková Kysová, Š., Kowalcze-Pawlik, A., Misterova, I., & Reuss, G. (2023). Monsters and Marvels: Shakespeare across Opera, Ballet, Dance, Puppetry, and Music in Central and Eastern Europe – and Beyond. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 28, 89–108 [in English].

2. Chevrier-Bosseau, A. (2022). Dancing Shakespeare – Non-Traditional Dancing Bodies and Broadening the Classical Ballet Vocabulary. *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 40. Retrieved from: <http://journals.openedition.org/shakespeare/7159> [in English].

3. Çikigil, N. (2014). Shakespeare Ballets, 69–75 [in English].

4. Collins, P. (2001). Hamlet: Turning the Play into a Ballet. *Ballet*, 1–6 [in English].

5. Hiscock, A. (2020). Moving Shakespeare: La danse narrative and adapting to the Bard. *Cahiers Elisabethains*, 102(1), 18–37 [in English].

6. Hutcheon, L. (2006). A Theory of Adaptation. Abingdon and New York [in English].

7. Isenberg, N. (2022). Tangled Relations: Shakespeare and Ballet. The Oxford Handbook of Shakespeare and Music. New York, 189–222 [in English].

8. Mantellato, M. (2020). (Re)Playing Shakespeare through Modern Dance: Youri Vámos's Romeo and Juliet. *Cahiers Elisabethains*, 102(1), 54–68 [in English].

9. Mantellato, M. (2023). Reversing Midsummer: Alexander Ekman's Dance-Theatre Adaptation of Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. *Le Simplegadi*, 21, 51–69 [in English].

10. McCulloch, L. (2013). Here's That Shall Make You Dance': Movement and Meaning in Bern:Ballet's Julia und Romeo. In *Reinventing the Renaissance: Shakespeare and His Contemporaries in Adaptation and Performance*. Edited by Sarah Annes Brown, Robert I. Lublin, and Lynsey McCulloch. New York, 255–268 [in English].

11. Othello. Balletto di Roma. (2024). Retrieved from: <https://www.ballettodioroma.com/en/company-productions/othello/> [in English].

12. Roach, J. (1996). Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance. New York [in English].

13. Rodgers, A. (2017). Creation Myths: Inspiration, Collaboration, and the Genesis of Romeo and Juliet. *Borrowers and Lenders*, 10 (2). Retrieved from: <https://openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/2417/2502> [in English].

14. Wharton, R. (2005). There are no Mothers-in-Law in Ballet: "Doing" Shakespeare in Dance. *Shakespeare Bulletin*, 23 (3), 7–22 [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.10.2024

Отримано після доопрацювання 05.11.2024

Прийнято до друку 12.11.2024

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 784.1.071.2

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322896

Цитування:

Бермес І. Л. Мистецтво хорового диригування: особливості, сучасний стан, перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 296–301.

Bermes I. (2024). Art of choral conducting: features, current state, prospects. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 296–301 [in Ukrainian].

*Бермес Ірина Лаврентіївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого
мистецтва*

*Дрогобицького державного педагогічного
університету ім. Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0001-5752-9878>
irunabermes@ukr.net*

МИСТЕЦТВО ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ: ОСОБЛИВОСТІ, СУЧАСНИЙ СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ

Мета статті зводиться до розкриття особливостей одного з найскладніших видів музичного виконавства – мистецтва хорового диригування, його сучасного стану та перспектив розвитку. **Методологія дослідження.** У статті використано такі методи: системний – для виокремлення хорового диригування як виду виконавської діяльності, що включає низку невіддільних елементів, як-от: організаційний, технічний, інтерпретаційний та ін.; структурно-функціональний – для осмислення техніки хорового диригування як мистецтва невербальної комунікації. **Наукова новизна** статті полягає в аналізі сучасного стану мистецтва хорового диригування, яке є вельми затребуваним у музичному світі; у пошуку нових форм роботи хорового диригента, професія якого поліфункціональна. **Висновки.** У центрі хорового диригування – хормейстер, який повинен не тільки володіти високими музичними, артистичними здібностями, а й бути педагогом, психологом, організатором, менеджером, володіти емоційно-вольовим посилом, виразною мімікою, досконалою мануальною технікою. Його головне творче завдання зводиться до побудови власної виконавської концепції хорового твору. У складній перцептивній ланці «поет – композитор – диригент – хор – слухач» диригентові належить вирішити найбільш відповідальне творче завдання: «розкрити» художній образ твору, відтак захопити переконливою інтерпретацією співаків і слухачку аудиторію. Тобто хормейстер поєднує функції художнього керівника співочого колективу й «вихователя» музичного смаку слухачів. Крім того, диригент – чутливий каталізатор музичних ідей та інтонацій, котрі формують час, епоха, суспільство – композитор і слухач. Мистецтво хорового диригування передбачає переосмислення музичного матеріалу, переінтонувannya його за допомогою нових прийомів і форм диригентського виконавства. Це універсальне мистецтво, воно повсякчас розвивається, відповідаючи на запити українського суспільства.

Ключові слова: хорове диригування, диригент, мануальна техніка, інтерпретація, художній образ.

Bermes Iryna, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Art of choral conducting: features, current state, prospects

The purpose of the article is to reveal the characteristics of one of the most complex types of musical performance – the art of choral conducting, its current state, and development prospects. **Research Methodology.** The article uses the following methods: the systematic method – to highlight choral conducting as a type of performance activity that includes a number of inseparable elements, such as organisational, technical, interpretative; the structural and functional method – to understand the technique of choral conducting as an art of non-verbal communication. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the article lies in the fact that the art of choral conducting is highly demanded in the musical world, and the profession of a choral conductor is multifunctional. **Conclusions.** At the centre of choral conducting is the choirmaster, who must possess not only high musical and artistic abilities but also be a teacher, psychologist, organiser, manager, with strong emotional and volitional drive, expressive facial expressions, and perfect manual technique. Their main creative task is to build their own performing concept of a choral piece. In the complex perceptual link “poet – composer – conductor – choir – listener”, the conductor has the most responsible creative task: to “reveal” the artistic image of the work, thereby captivating the singers and audience with a convincing interpretation. Thus, the choirmaster combines the functions of artistic leader of the vocal ensemble and “educator” of the audience’s musical taste. Additionally, the conductor is a sensitive catalyst of musical ideas and intonations formed by time, era, society – composer and listener. The art of choral conducting involves reinterpreting musical material, rephrasing it using new techniques and forms of conducting performance. It is a universal art that constantly evolves, meeting the demands of Ukrainian society.

Keywords: choral conducting, conductor, manual technique, interpretation, artistic image.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво хорового диригування, як і будь-яке музично-виконавське мистецтво, перебуває в постійному розвитку та безперервно вдосконалюється. Воно охоплює широке коло питань, як теоретичних, так і практичних, пов'язаних із виконанням – інтонуванням музики в живому хоровому звучанні. Його головною фігурою є хоровий диригент, діяльність якого пов'язана з багатьма складовими музичної творчості.

Розвиток мистецтва хорового диригування на порубіжжі XX–XXI ст. пов'язаний зі змінами соціокультурного середовища та зацікавленнями слухачів.

Мистецтво хорового диригування – це наука не тільки про управління колективом, а й про проблеми, з якими стикаються диригенти сьогодні. Це спонукає їх шукати нові інноваційні технології задля вдосконалення традиційних методів мистецтва диригування. Ідеться про комунікативні аспекти взаємодії диригента з хоровим колективом, технічні виміри мистецтва хорового диригування, його вплив на виконавців і слухачів.

Мета статті – розкрити особливості одного з найскладніших видів музичного виконавства – мистецтва хорового диригування, його сучасного стану та перспектив розвитку.

Аналіз досліджень і публікацій. Українські науковці, зокрема диригенти-практики, приділяли багато уваги питанням техніки диригування (М. Колесса «Основи техніки диригування», В. Доронюк «Курс техніки диригування», Ю. Зимовець «Основи диригентської техніки», С. Петрик «Диригентська техніка як важливий компонент мистецтва диригування», М. Ляшко «Мануальна техніка як невід'ємна складова мистецтва диригування», «Основи техніки диригування» – збірка методичних розробок викладачів кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету); методики навчання хорового диригування (М. Канерштейн «Про методику навчання диригентів», Л. Костенко, Л. Шумська «Методика викладання хорового диригування», В. Доронюк «Методика викладання диригування», Я. Кириленко «Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки», С. Димченко «Диригування (методика викладання)» у двох частинах); психологічні особливості диригентського мистецтва (Р. Кофман «Виховання диригента: психологічні особливості», Г. Голик «Психологія диригентсько-хорової діяльності»); статті про різні аспекти діяльності диригента-хормейстера (Є. Бондар «Хоровий

диригент в сучасному мистецькому просторі: між професійною традицією та художніми інсайтами», Г. Савельєва «Артистичність як необхідний компонент особистості диригента-хормейстера», Т. Корнішева «Феномен творчості хорового диригента як предмет психологічного дослідження», «Особливості інтерпретації диригентом хорового твору», Ю. Ткач «Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві», Н. Михайлова «Лідерські якості як складова професійної діяльності диригента-хормейстера», О. Прокулевич «Особистість диригента-хормейстера (сутнісні ознаки особистісної характеристики)», А. Чорна «Проблеми фахової підготовки диригента-хормейстера на сучасному етапі», Я. Кириленко «Трансформація педагогічних компетентностей диригента-хормейстера: виклики сьогодення», «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», Гун Вейді «Особливості психомоторики диригента хору в контексті музикознавчого аналізу») та ін.

Виклад основного матеріалу. Хорове мистецтво – фундаментальна складова української культури. На межі XX – XXI ст. воно не тільки активно розвивається, а й знаходить відображення в нових звучаннях, художніх образах, ритмічних формулах, музичному мисленні. Чимало яскравих колективів є безсумнівним свідченням життєздатності національних хорових традицій, що підтверджують фестивалі та огляди-конкурси хорової музики. Відповідно провідним видом виконавства є хорове, котре стало природним джерелом неослабного інтересу композиторів до цієї жанрової сфери.

Хорове мистецтво тісно пов'язане з мистецтвом диригування – «складною психофізіологічною діяльністю» (за А. Мартинюком), унікальним за своєю природою та сутністю, що зводиться до організації колективного виконання, досягнення високохудожнього ансамблю. Покликаючись на Н. Михайлову, диригування – це «мистецтво переконання, завдяки якому народжується музичний твір та встановлюється зв'язок між усіма ланками творчого процесу – диригентом, виконавцями та слухачами» [7, 49].

Центральною фігурою мистецтва хорового диригування є диригент, через постать якого можемо виокремити його ключові особливості: комунікація з колективом, знання репертуару, організаційні, педагогічні, інтерпретаційні навички. Диригент-хормейстер повинен володіти специфічними здібностями, як-от: сильна виконавська воля для організації власної

діяльності та впливу на учасників хорового колективу; здатність до виразної передачі жестами та мімікою музично-емоційного, образного та інтонаційного змісту твору, до швидкої реакції; такі риси характеру, як: ініціативність, вимогливість, самовладання, яскраво виражена комунікабельність; фізичні показники (сенсомоторні); добре володіння голосом. Щодо фізичної підготовки диригента то М. Малько наголошував, що вона «тісно пов'язана із завданнями диригентської техніки і має на меті координацію волевого імпульсу та викликаного ним руху у взаємодії з ритмічним почуттям і музичною свідомістю диригента» [6, 115]. А М. Колесса узагальнював: «...зважаючи на специфіку диригентської справи, на складність завдання, яке стоїть перед керівником хору..., кандидат на диригента мусить відзначатися специфічними диригентськими здібностями, широкою музично-теоретичною та практичною підготовкою і такими знаннями, які дозволили б йому з успіхом віддаватися цьому дуже складному і відповідальному мистецтву» [4, 3–4].

Важливою професійною рисою хормейстера є вміння передати в диригентському жесті індивідуальну особистісно-значущу інформацію, сформовану на основі суб'єктивного комплексу асоціацій, які К. Юнг позиціонував як основний смислоутворювальний фактор формування диригентського жесту. Музичний образ, який виник у свідомості диригента, передається хору за допомогою мануальної техніки. Жест відображає зміст інформації, яку композитор заклав у хоровій партитурі. Інформативність диригентського жесту включає звукову, емоційно-образну наповненість, графічну ясність, характер звуковедення; «передає» сутність хорового звучання, котре відповідає не тільки авторському тексту, а й внутрішньослуховим уявленням хормейстера. «Відчуття звуку» в руках диригента виникає на основі позірного уявлення музичного образу та завдяки пластичності виразних рухів.

Крім того, диригент повинен усвідомлювати творчу концепцію «прочитання» музичного образу, послідовного розгортання його в часі. Для вирішення такого складного творчого завдання керівник хору повинен бути музикальним, високоосвіченим, володіти ґрунтовними музичними та загальними знаннями, диригентсько-виконавськими, акторськими, організаторськими здібностями, педагогічною майстерністю. Творче професійне перевтілення диригента пов'язане з гострим відчуттям і переживанням музики у виконавському

процесі, досягненням її емоційного «тону», художніх особливостей загалом і в деталях.

Творча практика диригента має поліфункційний характер, адже хормейстер є виконавцем, педагогом, керівником колективу. Як виконавець хоровий диригент «планує» інтерпретацію твору й у втіленні цього задуму йому належить головна роль. Як музично та вокальноосвічений педагог він не тільки навчає, а й гуртує співаків у єдиний колектив і допомагає кожному розвинути необхідні вміння та навички, вокально-хорову майстерність.

Диригенти слушно наголошують, що «специфіка хорового мистецтва пов'язується з його вокальною природою, відповідно, з “якістю” голосу, навичками та вміннями, необхідними для співочої діяльності» [2, 59]. Працювати з людським голосом непросто, оскільки цей «інструмент» реагує як на зовнішні, так і внутрішні чинники. Для того щоб робота в хорі була результативною, диригент повинен досконало володіти голосом, могли продемонструвати необхідний вокальний прийом чи складне місце у творі, дбайливо ставитися до голосів співаків, дотримуватися ощадливого режиму роботи.

Як керівник хорового колективу диригент планує конкретне звукове втілення інтерпретаційної версії твору, продумує як досягти якісної сторони виконання. І кожен із цих видів діяльності вимагає комплексу відповідних здібностей, знань, умінь і навичок.

Перш за все, до диригента пред'являють високі музичні вимоги, як гострий музичний слух (гармонічний, поліфонічний, тембровий), стійке метро-ритмічне чуття, об'ємна музична пам'ять, високий рівень мануальної техніки, здатність до музично-слухових уявлень, досягнення звукового балансу. Так, техніка диригування стає засобом спілкування, передачі інформації, де «головною “зброєю” диригента стає невербальний жест» [2, 171]. «Мова» жестів, на якій хормейстер «розмовляє» та організовує процес виконання, спрямована на вирішення творчих завдань. За допомогою диригентських засобів відображаються особливості хорового звучання: темп, метр, ритм, агогіка, динаміка, рух мелодії, характер звуковедення, особливості артикуляції. Видимі рухи диригента-хормейстера – не тільки фізіологічний акт, це зовнішній фактор ланки дій у складному механізмі керування хором, до якого входять слухова, психофізіологічна та жестиальна системи.

Професійна компетентність диригента включає також артистизм, художній смак і відчуття стилю; здатність до концентрації

внутрішньої енергії, психомоторної координації; вміння налагоджувати партнерські стосунки зі співаками; соціальну активність. А ще керівник хору повинен бути сміливим, вірити у свої сили, володіти творчою енергією. При вмілому керівництві диригент і хоровий колектив стають командою однодумців.

Необхідною умовою успішної творчої практики диригента є самостійна робота з хоровою партитурою, яку треба ґрунтовно проаналізувати: структуру, особливості музичної форми, засоби музичної виразності. Від того, як хормейстер осягне архітектоніку хорового твору, його темп, артикуляцію, агогіку, штрихи, динаміку, способи диригування, віднайде тембральну барву, визначить часткову й загальну кульмінації, оволодіє «законами» музичної драматургії, залежатиме художній результат. Аналіз, класифікація музичних знаків, принципів розвитку музичного матеріалу, співвідношення їх із драматургічною та сюжетною лініями роблять явним композиторський задум і дозволяють знайти виконавські засоби, здатні донести його до слухачів. Тож ґрунтовний музично-теоретичний і виконавський аналіз, який здійснює хормейстер, можна розглядати як засіб збагачення авторського задуму інтерпретаторськими уявленнями. Відповідно до глибини сприйняття хорового твору, пропонуючи власну переконливу його інтерпретацію, диригент «вибудовує» свої дії через різні способи спілкування з колективом, інтегруючи різні форми комунікації, що взаємодоповнюють одна одну для досягнення високого художнього результату (вербальна, невербальна, слухова комунікації для створення позитивної психологічної атмосфери у хорі). Це допомагатиме досягненню високого рівня художнього виконання за умови професійної відповідальності не тільки диригента, а й виконавського колективу.

Перед диригентом виникає практична необхідність у реалізації не тільки художніх, а й низки позамузичних завдань, що стосуються механізмів комунікації та психічних впливів, адже в ідеалі хор – «співтворець» диригента. Комунікативна діяльність – важлива інтегративна риса особистості та професійної діяльності диригента. Вона передбачає обмін інформацією між диригентом і хоровим колективом, продуктивність вирішення завдань у процесі «спілкування» з хоровим твором і співочим колективом. На основі комунікативної компетентності диригента його співпраця з хором набуває духовно-ціннісного, творчого характеру. У взаємодії керівника хору та виконавського колективу наявна

співтворчість. Паритет мотивацій у процесі спільного осмисленого художнього інтонування є запорукою успішного хорового музикування.

Важливою психологічною рисою, необхідною диригентові, є вміння спілкуватися зі співаками, налагоджувати ділові, творчі стосунки та використовувати ці вміння для реалізації своїх художніх намірів. Німецький диригент Бруно Вальтер слушно наголошував, що, хто не вміє спілкуватися з людьми, не може впливати на них, той не цілком придатний для цієї професії.

У процесі виконання хорового твору диригент впливає не тільки на співаків, а й на слухачів. Головним засобом впливу (психічного, емоційного, художнього) є мистецтво диригування як мистецтво невербального спілкування, «мова» жестів – природна знакова комунікативна система, що поєднує в собі можливість передавати інформацію та віддзеркалювати творчу особистість диригента-інтерпретатора. На думку Р. Кофмана, «без комунікативних рухів неможливо уявити собі спілкування між людьми» [5, 7]. Зазначимо, що техніка диригування визначається не тільки рівнем мануальної техніки, а й виконавською поведінкою диригента. У комплексі вона акумулює емоційно-образну інформацію, анонсує ставлення хормейстера до змісту музичного твору та якості звучання; здійснює психологічний вплив на виконавців і слухачів. Комунікація спирається як на техніку диригування, так і необхідні методичні знання (свободу диригентського апарата, основні схеми тактування) та особистісні риси хормейстера (внутрішній слух, артистизм, харизматичність, музикальність, воля, ерудованість). Кожен хоровий колектив є неповторним та унікальним, тому перед диригентом завжди складне завдання: знайти особливий підхід, який дозволить реалізувати через невербальну комунікацію свої образні уявлення про художній зміст партитури та втілити його в практичній роботі з хором.

Суть комунікативного процесу полягає в тому, що це не тільки взаємне інформування партнерів, а й постійне уточнення та розширення інформації. До основних комунікативних інтерпретаторських засобів диригента відносимо технічно бездоганий, логічно виправданий, художньо переконливий, виразний диригентський жест, що ґрунтується на єдності мануальної пластики та міміки.

У діяльності хорового диригента актуальності набуває здатність як до організації колективної діяльності, так і до впливу на творчий колектив. Ці риси дадуть змогу

найбільш ефективно працювати, досягати результатів, адекватних до поставлених завдань з художньо-естетичних позицій. Відповідно, в процесі управління диригент стає тим «центром», навколо якого концентруються всі думки учасників художнього процесу. Тому керівник хорового колективу повинен володіти яскраво вираженим волевим потенціалом, що проявляється не тільки в активному русі, а й у міміці, вимогливому виразному жесті, загальному конкретному психологічному настрої. Зазначимо, що воля тісно пов'язана зі здатністю диригента до психоемоційного впливу на хор. Крім того, диригент повинен надихати, захоплювати співаків. І ці якості можна трактувати як індикатор його професійної обдарованості.

Хорове диригування вимагає від керівника ще й лідерських особистісних рис, за допомогою яких він впливає на виконавський колектив. Ідеться про вміння диригента керувати власними емоціями та емоціями співаків хору, надихати їх, створювати командний дух у колективі, провадити ефективну командну роботу, організовувати свою роботу та час; здатність чітко й зрозуміло передавати свої ідеї, формулювати чітке бачення «прочитання» хорового твору, справлятися з проблемами та знаходити компроміси; виявляти гнучкість у роботі, швидко реагувати на зміни. Використання тих чи інших варіантів впливу залежить від індивідуально-характерологічних рис керівника, конкретної ситуації, яка складається в його взаєминах зі співаками, рівня гостроти проблеми, котру треба вирішити тощо. На думку Я. Кириленко, успішності диригента сприятиме «демократичний стиль спілкування, спрямований на створення сприятливих умов колективної творчості, позитивне ставлення до кожного виконавця, розуміння цілей і мотивів їх поведінки, адекватне оцінювання успіхів і невдач» [3, 8].

Диригент-лідер пропонує власну інтерпретацію музичного тексту задля втілення творчої ідеї хоровим колективом. Він проявляє себе як авторитетна особистість, що володіє пізнавальним, ціннісним, творчим, комунікативним і художнім потенціалами, що реалізує в роботі з хором свої мотиваційні потуги. У структурі особистості диригента-лідера наявними повинні бути постійні опорні риси: талант; воля для досягнення мети; постійний пошук нового; вміння сприймати творчі ідеї та доводити їх до реального втілення. Діяльність диригента-лідера вимагає тісної комунікативної взаємодії з хоровим колективом, стосовно якого керівник хору корегує свої впливи.

Традиції виконання хорової музики, її зміст мають узагальнений колективний характер, встановлюють певну статичну модель буття хору в сценічному просторі. Підґрунтям нової образності та нової поетики в хоровому мистецтві періоду незалежності Української держави стало намагання наблизитися до людини, продемонструвати її особистісні та духовні риси. У цей період підвищується увага композиторів до хорової творчості, водночас зростають вимоги до її сценічного втілення. Втім сучасне хорове виконавство, пред'являючи низку нових вимог до діяльності хорового колективу, ставить перед диригентом і співаками складне завдання щодо оволодіння модерними виконавськими принципами й прийомами. Так, процес пошуку таких форм хорового виконавства є результатом оновлення системи засобів музичного висловлювання. Ідеться про привнесення в хорову тканину інструментальних прийомів, особливих форм вокалізації задля збагачення хорової палітри новим звучанням. З іншого боку, майже всіх сфер хорової музики торкнулася театралізація. Процес проникнення елементів театралізації в хорову музику пов'язаний із використанням сонористичних прийомів, експериментуванням з новими акустичними ефектами, котрі оживляють звуковий простір. Театральні елементи розцвічують хоровий твір, поглиблюють емоційні переживання слухачів, наділяють образи візуальною конкретністю, виявляють нові грані змісту хорових творів. Театралізація почасти спричинює зміну традиційних і появу нових жанрів у сфері хорової музики, як-от: хорова поема, хорове дійство, хорова опера та ін. Ця форма концертної практики виявляється у внутрішній та зовнішній формах. Перша – формується на основі комплексу засобів виразності хорового твору, що сприяє «оживленню» аудіального простору. На його основі виникає зовнішня театралізація через введення сценічних компонентів, які породжують різні види аудіовізуальної хорової музики.

Наукова новизна статті полягає в аналізі сучасного стану мистецтва хорового диригування, яке є вельми затребуваним у музичному світі; у пошуку нових форм роботи хорового диригента, професія якого поліфункціональна.

Висновки. Мистецтво хорового диригування сьогодні динамічно розвивається, і це відкриває нові перспективи для творчості та співпраці з композиторами. Будучи затребуваним у сучасній культурі, хорове мистецтво та одна з його галузей – виконавство – висуває нові вимоги (поруч із традиційними)

до діяльності хорових колективів і їх диригентів. Це не тільки високий художній рівень виконання, цікавий репертуар, а й елементи сценічної дії. Професійний рівень хорового колективу та його хормейстера визначається сьогодні як технічною майстерністю, володінням різними виконавськими стилями й прийомами, так і використанням елементів театральності. А творча практика хормейстера зводиться до розкриття художнього образу музичного твору. Оскільки для сучасного мистецтва хорового диригування характерним є синтез різних видів мистецтв, то його складовими є візуалізація, новітні технічні засоби (дистанційне провадження хорових практик), пошук нових форм виконання.

Доведено, що сучасний стан мистецтва хорового диригування вирізняється такими особливостями: різноманітністю репертуару, що включає як класичні твори, так і сучасну музику, зокрема джаз, фолк, експериментальні жанри; міждисциплінарністю, оскільки поєднується з театром, хореографією, іншими видами мистецтва, розширюючи свої естетичні кордони; використанням сучасних технологій задля аналізу виконання та його вдосконалення; глобалізацією, що передбачає творчу співпрацю диригентів і хорових колективів різних країн, обмін досвідом, культурними традиціями для збагачення світової хорової практики; суспільною роллю – активною участю в концертних і благодійних заходах.

Мистецтво хорового диригування залишається важливим елементом музичної культури України. Про це свідчать новації в репертуарному списку хорових колективів; використання цифрових платформ у репетиційному процесі, записів і онлайн-виступів для залучення ширшої слухацької аудиторії; участь українських хорів у міжнародних фестивалях і конкурсах; використання хору як інструменту інтеграції та освіти.

Література

1. Бермес І. Особливості комунікації «композитор – слухач» у хоровому виконавстві.

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 2. С. 168–173.

2. Бермес І. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісник НАКККиМ*. 2016. № 4. С. 57–61.

3. Кириленко Я. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки. Київ : Київський університет ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.

4. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна, 1973. 198 с.

5. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ : Музична Україна, 1986. 40 с.

6. Мартинюк А. Диригентська школа Миколи Малька у науковому просторі. *Наукові записки ЦДПУ ім. В. Винниченка. Педагогічні науки*. 2020. Вип. 190. С. 113–117.

7. Михайлова Н. Лідерські якості як складова професійної діяльності диригента-хормейстера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 70. С. 47–59.

References

1. Bermes, I. (2016). Reflection on the Essence of the Notion of “Choir” in Cultural Dimension. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 4, 57–61 [in Ukrainian].

2. Bermes, I. (2020). Features of “Composer-Listener” Interaction in Choral Performance. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 168–173 [in Ukrainian].

3. Kyrylenko, Ya. (2020). Theoretical and Practical Principles of Conductor Training. Kyiv [in Ukrainian].

4. Kolessa, M. (1973). Basics of Conducting Technique. Kyiv [in Ukrainian].

5. Coffman, R. (1986). Education of a Conductor: Psychological Features. Kyiv [in Ukrainian].

6. Martyniuk, A. (2020). Mykola Malko's School of Conducting in the Academic Space. *Scientific Notes of the V. Vynnychenko Central State Pedagogical University. Pedagogical Sciences*, 190, 113–117 [in Ukrainian].

7. Mykhailova, N. (2024). Leadership Qualities as a Component of the Professional Activity of a Conductor-Choirmaster. *Problems of Interaction between Art, Pedagogy, and Educational Theory and Practice*, 70, 47–59 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 19.11.2024*

УДК 78.9

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322897

Цитування:

Сиротинська Н. І. Образ «труби златогласної» в українській сакральній музиці XVII–XVIII століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 302–307.

Syrotynska N. (2024). The Image of the “Golden-Voiced Trumpet” in Ukrainian Sacred Music of the 17th-18th Centuries. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 302–307 [in Ukrainian].

*Сиротинська Наталія Ігорівна,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музикознавства
та хорового мистецтва
Львівського національного
університету імені Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0001-9524-4574>
nsyrotynska@gmail.com*

ОБРАЗ «ТРУБИ ЗЛАТОГЛАСНОЇ» В УКРАЇНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XVII-XVIII СТОЛІТЬ

Мета дослідження – виявлення еволюції інструментальної символіки на прикладі образу труби в українській сакральній монодії і духовній пісні XVII-XVIII століть. **Методологічна основа** базується на принципах історизму й об'єктивності, із застосуванням методів порівняння та узагальнення, аналітичного й системного методу. **Наукова новизна** – акцентування тяглості інструментального образу труби в українській духовній музиці XVII-XVIII століть. Виокремлено пов'язаність образів поетичних текстів монодійних піснеспівів і українських літературних жанрів Середньовіччя і Бароко. **Висновки.** Інструментальна образність в українській духовній музиці XVII-XVIII століть виявляє виразну тяглисть з греко-візантійським обрядом і літургійними піснеспівами. Натомість християнський обряд тривалий час формувався на основі символіки Святого Письма, в текстах якого міститься багатий лексичний словник духового інструментарію. Ця особливість характерна для давніх культових обрядів різних народів, а одним із центральних образів вирізняється труба. Цей інструмент став особливою ознакою прослави св. Йоана Златоустого у монодійній службі, звідки потрапив до української духовної пісні на прославу святого. Подібність виявляємо не лише на рівні поетичних образів, але також і на рівні мелодичного розвитку. В перспективі такі образно-мелодичні зв'язки сприятимуть віднайденню паралелей поміж різними стилістичними пластами української духовної музики.

Ключові слова: духові інструменти, інструментальна символіка, образ труби, сакральна монодія, духовна пісня, фіта, невменна нотація.

Syrotynska Natalia, Doctor of Art, Department of Musicology and Choral Arts, Faculty of Culture and Arts, Ivan Franko National University of Lviv

The Image of the “Golden-Voiced Trumpet” in Ukrainian Sacred Music of the 17th-18th Centuries

The purpose of the research is to reveal the evolution of instrumental symbolism using the example of the image of the trumpet in Ukrainian sacred monody and spiritual song of the 17th–18th centuries. **The research methodology** based on the principles of historicism and objectivity, using methods of comparison and generalisation, analytical and systematic methods. **The scientific novelty** is accentuation of the durability of the instrumental image of the trumpet in Ukrainian spiritual music of the 17th–18th centuries. The relationship between the images of the poetic texts of monodic songs and the Ukrainian literary genres of the Middle Ages and the Baroque is highlighted. **Conclusions.** Instrumental imagery in Ukrainian sacred music of the 17th and 18th centuries shows a strong affinity with the Greek–Byzantine rite and liturgical chants. Instead, the Christian rite was formed for a long time on the basis of the symbolism of the Holy Scriptures, the texts of which contain a rich lexical dictionary of spiritual tools. This feature is characteristic of ancient religious rites of various peoples, and one of the central images is the trumpet. This instrument became a special feature of the glorification of St. John Chrysostom in a one-act service, from where he got into the Ukrainian spiritual song in praise of the saint. We find similarities not only at the level of poetic images, but also at the level of melodic development. In the future, such figurative and melodic connections will help to find parallels between different stylistic layers of Ukrainian sacred music.

Keywords: wind instruments, instrumental symbolism, the image of a trumpet, sacred monody, spiritual song, fita, unskilled notation.

Актуальність теми дослідження. Українська духовна музика пройшла тривалі етапи розвитку і впродовж століть вирізнялася

активним використанням інструментальної образності, в тому й духової. Це пов'язано з вагомістю цієї групи інструментів у

соціальному житті, а також і в обрядових практиках різних народів. Функціональність духових інструментів виразно зафіксована у старозавітніх текстах, з яких запозичувалися ключові образи і символи християнства. Відтак спостерігаємо проникнення духової інструментальної до чисельних середньовічних піснеспівів, а в подальшому до текстів духовних пісень, партесних та духовних концертів. І на кожному зазначеному етапі, незалежно від характерних жанрових ознак, спостерігається особлива майстерність втілення поетичних образів духового інструментарію, зокрема, труби. Важливо, що цей образ проник не лише до музичного репертуару, але й у літературну творчість, зокрема, барокову поезію і літературу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення духового інструментарію в українській духовній музиці, зокрема, образу труби, особливо тісно пов'язано з дослідженням середньовічних і барокових музичних жанрів. Для мистецтва цього періоду характерна синкретичність і взаємопроникнення всієї палітри культурно-мистецької творчості, зокрема, музики, поезії і малярства, об'єднаних духовним змістом і постійною апеляцією до біблійної символіки. Відтак дослідження образу труби в мистецтві цього періоду притаманне музикознавцям-медієвістам, чия фахова зацікавленість зосередженість довкола давніх етапів української музики. Так, у працях Е. Веллеша [12], М. Антоновича [11], О. Цалай-Якименко [9], Ю. Ясіновського [10], М. Качмар [4] вивчається генеза сакральної монодії в контексті рецепції візантійського мелосу, поетичної символіки й образності. Духовна пісня досліджена Ю. Медведиком [5], О. Зосім [1]. Літературний контекст образів труби в різні історичні епохи відзначали А. Содомора [7], І. Ісіченко [7], а також він спостерігається в українській поезії XVII ст. [8].

Мета статті – дослідити еволюцію інструментальної символіки на прикладі образу труби в українській духовній музиці XVII-XVIII століть.

Виклад основного матеріалу. Образ труби віддавна займав вагоме місце в духовній музиці XVII століття, що тісно пов'язано з сакралізацією цього інструменту ще в Святому Письмі. Так, труба звучить у найбільш драматичних його частинах і завдяки тембровій потужності наділяється могутньою силою. Вже стародавні євреї засвідчили магічну силу труб, звук яких зруйнував міцні мури Єрихону (Іс. Нав. 6, 5–6). Подібно трактувалися труби і в

найстарших зразках грецької міфології, зокрема, у Гомера, який в яскравій метафорі втілює потужність цього інструментального образу: «Засурмило довкіл велике небо» [7, 90].

Знаково, що звук труби був, поруч із світлом, орієнтиром в момент виходу вибраного народу з єгипетської рабства: «І весь народ бачив звук і світло, і звук трубний» (Вих. 20:18). В майбутньому цей символізм відобразився у встановленій Мойсеєм практиці принесення під супровід труб, особливо урочистих жертвоприношень під час вечірніх і ранкових обрядів. Натомість в найбільш загадковій частині Святого Письма, в Об'явленні Івана Богослова, саме труби (сурми) Апокаліпсису стали свідченням останніх днів світу: «І я бачив сімох Ангелів, що стояли перед Богом. І дано було їм сім сурем» (Об. 8:2). Відтак не випадково образ труби став одним із найулюбленіших у поетичних текстах сакральної гимнографії і займав провідне місце в єрархії інструментів. Змінюючи потужно-загрозливий ракурс трактування на прославний, труба часто зустрічалася у текстах звеличення християнських святих:

Тайныя днесь духа трубы,
Богоносныя отци восхвалямы.

Стихира Трьох святителів

Пастырская свѣрилъ Богословія твоего,
Вѣтійскія побѣди трубы.

Тропар св. Григорію Богослову

Апостольскыи верхъ, богословия труба,
Духовнаго иже вселеную Богу приведе.

Стихира Івану Богослову

Въструбимъ въ трубу пѣсни,
Възиграимъ празднственная.

Стихира Миколаю Мирлікійському

Великая истинная труба
Многогострастьныи афанасие

Стихира Афанасія

Оученика хрестова и основании църквынѣи,
Истинная стѣла же и трубѣ божьствѣи.

Стихира ап. Петра і Павла

Часте використання поетичного образу відобразилося також у невменній системі позначень, зокрема, знаку кулізми з трубою. Основа цієї невми складається з півкулізми середньої, статті малої закритої і

статті простої, а знак труби , що додається перед основою, додатково зафіксували у назві – «з трубою» [4, 42].

Серед християнських святих образ труби найчастіше використовується у прославних

текстах св. Івана Златоустого, який був особливо шанованим у Східному обряді за своє досконале проповідництво і тлумачення Святого Письма. Авторитет святого відзначено також в Україні, зокрема, у виданні Львівським братством його книги «О священстві» з віршами Гаврила Дорофєєвича, а також публікації повчань «Збірник о воспитанії чад» [2, 174].

Варто відзначити, що у стихирах святого Златоуста часто зустрічаємо образ труби в «золотому» обрамленні. Це пов'язано з особливим проповідницьким талантом святого, похвала якому поєдналася з інструментом в різних означеннях, як «златокованого», «златовидного», і «златогласного». В ряді стихир святому прочитуємо:

Подобаше цесарскому граду Иоана имѣти архиерѣя,
Яку утвар цесарскую и златокованую трубу.

Стихира на стиховні,
св. Йоана Златоустого.

Труба златовидная, свѣтловопѣющи божїя величїя.

Стихира на стиховні,
св. Йоана Златоустого.

Труба златогласная показася.

Стихира на стиховні,
св. Йоана Златоустого.

Образ золота, поруч із «трубною» символікою є часто вживаним у святкових текстах і завдяки повторності переконливо втілює яскравий образ знаменитого проповідника [6, 14]:

Златыми словесы твоими Церковь наводняема,
Всѣхъ напаяеть водами златыми:

И исцѣляет недуги сердечныя, воспѣвающихъ тя:
Златый Свѣрате, всеблаженне Златоусте.

Сідален по 1-й стихології,
св. Івана Златоустого

Златозарнаго, і златословнаго почтім, Златоустаго
Іоанна всіх позлатившаго Златовидними сїяніи
учительства
І мір язиком просвітивша,
Злата світлішим, і світа зіло ісполненням:
Істочающимъ благодать Божественную.

Тропар 4-ї пісні канону,
св. Йоана Златоуста

Така повторність не була механічною, а навпаки свідомим свідченням традиції, оскільки літургійні тексти призначалися для запам'ятовування образної семантики християнського віровчення. Повторність також створювала особливу фонічну барву, призначену для емоційної виразовості творів, призначених для виконання вслух [6, 248]. Так, на прикладі прославних текстів св. Златоуста виявляємо лексичні звороти, зосереджені довкола образів золота і труби, що сукупно символізувало дві найважливіші складові християнського обряду – світло (блиск золота) і звук (трубний глас). Певною мірою ці два найтонші посередники поміж Творцем і людиною поєдналися в образі «златогласної труби». Підкреслимо, що в сакральній монодії задля вирізнення в текстах цього словосполучення часто використовувався

невменний знак - «фіта» . Він використовувався для позначення мелізматичного проспівування певного фрагменту поетичного тексту:



Рис. 1. Знак «фіта» у фрагменті монодійної стихиви св. Йоана Златоустого

Цікаво, що мелізматичні розспіви, позначені фітою, не завжди виписувалися, натомість знак виставлявся для означення місця виконання попередньо вивченого матеріалу. Це, імовірно, дозволяло економити папір, а також засвідчувало особливу вправність

співаків, їх добре володіння півчим репертуаром.

Важливо відзначити, що «трубний» образ прослави Івана Златоустого потрапив також і до жанру духовних пісень. Цей жанр доповнив літургійний обряд, і в простих мелодичних

формах сприяв катехізації парафіян поруч з текстами сакральних піснеспівів. Так, монодійна образність св. Івана Златоустого залишилася незмінною в однойменній духовній пісні «Златокованную трубу восхвалим днесь». Ця пісня зафіксована у багатьох рукописних співаниках, а також і в знаменитому Почаївському «Богогласнику», де зазначається як «пісня святителю Христовому Йоанові Златоустому, архієпископу Константина града» [5, 23]:

Златоківанну трубу, златоківанну трубу,
 восхвалим всі свіріль Пастирську.
 Возгласившаго піснь мусікійську,
 орган чудний Духа святого,
 Іоанна Златоустаго.

Вже перше знайомство з пісню засвідчує, що вона написана на зразок монодійної стихири. Це добре увиразнює мелізматичний розспів на самому початку на повторенні прославленого образу «златокованної труби»:



Рис. 2. Духовна пісня «Златокованну труббу» на прославу св. Йоана Златоустого

На відміну від попереднього зразка середньовічного піснеспіву, в духовній пісні замість виставлення фіт виписуються всі ноти. Відтак добре видно логіку мелодичного розвитку, що на словах прослави поступово піднімається вгору до найвищого ступеня. Подібна «висхідна» логіка спостерігається і на початку наступних речень на словах «восхвалим всі» та «орган чудний». Проте в зазначених випадках мелодика будується на висхідних стрибках – квартовому і квінтовому. Так буквально ілюструється метафоричне сприйняття святого в образі потужного інструменту, що свідчить про добре володіння технікою відображення духовного змісту в мелодії.

Важливо, що на словах «восхвалим всі» звучить характерний бароковий мотив, побудований на ступенях квартсекстакорду на словах «восхвалим всі»:



Рис. 3. Інтонаційний бароковий мотив в українській монодії

Подібний інтонаційний висхідний хід зустрічається також в другій стихирі святого, тільки на іншій висоті:



Тру- ба зла- то-гла-сна- я

Рис. 4. Інтонаційний мотив труби

Зазначені приклади засвідчують виразну інтонаційну тяглість двох практик – сакральної монодії і духовної пісні. Важливо, що в обидвох випадках прослідковується намагання якнайточніше передати всі нюанси поетичного тексту. Так, в духовній пісні згадуються імена вчителів святого – Ливаній та Андрагатій:

Быстрѣйшаго бо достиже ума,
неже мудрецъ Ливаніе,
и неже Андрагатіе, Златоустій.

Обидва «мудреці» навчали юного Івана еллінської премудрості і ввійшли в історію як Ливаній Софіст і Андрагатій Філософ. Це означає, що творці духовної пісні добре знали не лише співаний монодійний репертуар, але й життєпис визначного християнського оратора і мислителя. Так, у пісенних текстах відчувається вплив літургійних текстів сакральної гимнографії, а також і мелосу, що природньо. І сама структура Почаївського Богогласника відповідала річному колу богослужінь, тож функціонування духовних пісень часто супроводжувало літургійні ритми. Так, канонізація у 1867 р. св. Йосафата Кунцевича, архієпископа Вітебського, який помер мученицькою смертю у 1623 р. зумовила появу окремої служби, а відтак з'явилися і духовні пісні. Зокрема, у «Богогласнику» знаходиться пісня «Злату трубу, словес губу» (№145), в якій знову повторюється цей сакральний образ.

Часте звучання прославних «трубних» образів у греко-візантійському обряді вже в Середньовіччі проникло у літературну царину. Зокрема, видатна пам'ятка Княжої доби «Моління» Даниїла Заточника починається алюзією на прославні тексти стихир Івана Златоуста [8, 218]:

Въструбимъ, яко во златокованья трубы,
в разумъ ума своего и начнемъ бити.
Натомість українські поети барокової доби чудово обіграли образ самої труби:
На сія ТРУБЫ уши накланяйте
ТРУБАМИ ТРУБЫ суда воспоминайте!
Праздники святых сія ТРУБЫ трубят,
Да празднолюбцы их собѣ улюбят.
В день нарочитый праздника казано
Так: «Вострубѣте», абы не карано
З непослушенства, на празники ТРУБИМ,
БОГОМ и его святыми ся любим [3, 89].

Висновки. Інструментальна образність в українській духовній музиці XVII–XVIII століть виявляє виразну тяглість з греко-візантійським обрядом і літургійними піснеспівами. Християнський обряд тривалий час формувався на основі символіки Святого Письма, в текстах якого міститься багатий лексичний словник духового інструментарію. Ця особливість характерна для давніх культових обрядів різних народів, а одним із центральних образів вирізняється труба. Цей інструмент став особливою ознакою прослави св. Йоана Златоустого у монодійній службі, звідки потрапив до української духовної пісні на прославу святого. Подібність виявляємо не

лише на рівні поетичних образів, але також і на рівні мелодичного розвитку. В перспективі такі образно-мелодичні зв'язки сприятимуть віднайденню паралелей поміж різними стилістичними пластами української духовної музики.

Література

1. Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ, 2017. 328 с.
2. Ісаєвич Я. Культурне життя Львова. *Історія Львова*. Львів, 2006. Т. 1. 296 с.
3. Ісиченко І. Аскетична література Київської Руси. Харків, 2005. 374 с.
4. Качмар М. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотації: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2015. 19 с.
5. Медведик Ю. Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.: вибрані статті, матеріали, рецензії. Львів, 2015. 618 с.
6. Сиротинська Н. Перло багатоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Монографія. Львів, 2014, 334 с.
7. Содомора А. Sub aliena umbra. Під чужою тінню. Львів, 2000. 364 с.
8. Українська поезія. Середина XVII ст. / упор. В. Кречотень, М. Сулима. Київ, 1992. 680 с.
9. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ-Львів-Полтава, 2002. 509 с.
10. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів, 2011. 468 с.
11. Antonovycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven, 1974. 238 p.
12. Wellesz E. Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej. Kraków, 2006. 526 s.

References

1. Zosim, O. (2017). Eastern Slavic Spiritual Song: Sacred Dimension. Kyiv [in Ukrainian].
2. Isaevych, Ya. (2006). Cultural Life of Lviv. History of Lviv, t. 1. Lviv [in Ukrainian].
3. Isichenko, I. (2005). Ascetic Literature of Kievan Rus. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Kachmar, M. (2015). Structural Organization of Church Monody Chants based on a Comparative Analysis of Byzantine, Slavic–Russian and Kyivan Notations. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
5. Medvedyk, Yu. (2015). Ad Fontes: On the History of Ukrainian Music of the 17th – Early 20th Centuries: selected articles, materials, reviews. Lviv [in Ukrainian].
6. Syrotynska, N. (2014). A Pearl of Great Value: The Musical and Poetic World of the Virgin's Hymnography. Lviv [in Ukrainian].

7. Sodomora, A. (2000). Sub Aliena Umbra. Under someone else's Shadow. Lviv [in Ukrainian].

8. Tsalai-Yakymenko, O. (Ed.). (2002). Kyiv School of Music of the 17th century. Kyiv–Lviv–Poltava [in Ukrainian].

9. Krekoten, V., & Sulyma, M. (2002). Ukrainian Poetry. The Middle of the 17th Century. Kyiv [in Ukrainian].

10. Yasinovskyi, Yu. (2011). Byzantine Hymnography and Church Monody in the Ukrainian Reception of the Early Modern Period. Lviv [in

Ukrainian].

11. Antonovycz, M. (1974). The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven [in English].

12. Wellesz, E. (2006). Historia Muzyki i Hymnografii Bizantyjskiej. Kraków [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2024

Отримано після доопрацювання 08.11.2024

Прийнято до друку 15.11.2024

УДК 78.082.2:780.614.33]:78.03(498)-047.37
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322898

Цитування:

Асталош Г. Л. Румунська національна ідентичність у творчості Дж. Енеску (на прикладі Сонати № 3 оп. 25 для скрипки і фортепіано). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 308–313.

Асталош Габріела Ласлівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри камерного ансамблю
та квартету
Львівської національної музичної
академії ім. М. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-5539-2713>
gabriella.astalosh@gmail.com

Astalosh G. (2024). Romanian National Identity in the Creativity of G. Enescu (on the Example of Sonata no. 3 Op. 25 for Violin and Piano). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 308–313 [in Ukrainian].

РУМУНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. ЕНЕСКУ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ № 3 ОП. 25 ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО)

Мета роботи – дослідити проблему реалізації національної ідентичності у творчості Дж. Енеску на прикладі одного з найяскравіших зразків авторського письма, Сонати № 3 оп. 25 для скрипки і фортепіано. Відповідно до мети були поставлені такі завдання: визначити специфіку румунської композиторської школи, вказати основні параметри, що сформували національну складову професійного музичного мистецтва її представників, дослідити індивідуальний стиль Дж. Енеску на прикладі скрипкової музики. **Методологія дослідження.** У процесі дослідження для розкриття представленої проблематики були використані такі методи: аналітичний та структурно-логічний (висвітлення змісту поняття національної ідентичності у творчості митця); компаративний (порівняння із суміжними явищами в інших національних культурах); джерелознавчий (опрацювання мистецтвознавчих праць з дотичних питань); метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків). **Наукова новизна.** Праця є першою спробою на теренах української науки дослідити проблему національної ідентичності крізь призму індивідуального стилю Дж. Енеску –яскравого і показового автора, творчість якого припадає на зародження румунської композиторської школи на перетині XIX та XX ст. **Висновки.** Скрипкова спадщина Дж. Енеску є ключем до розуміння національної ідентичності в румунській професійній музиці. Саме цей жанр став своєрідним спадкоємцем фольклорних традицій лаутарів – носіїв культури румунів, їх ментальності, світосприйняття, філософського осмислення буття, внутрішнього, емоційного його переживання. У скрипкових Сонатах майстер зумів віднайти власний концепт творчості, що відобразив національну ідейність не тільки на рівні композиторського стилю, але й виконавської манери інтерпретації цих творів, що максимально наближена до народної, носить оповідальний характер, ретранслює насамперед інформативність та змістовне наповнення самої музики.

Ключові слова: національна ідентичність, румунський фольклор, лаутари, скрипкова музика.

Astalosh Gabriella, Ph.D., Associate Professor, Chamber Ensemble and Quartet Department, M. Lysenko Lviv National Music Academy

Romanian National Identity in the Creativity of G. Enescu (on the Example of Sonata no. 3 Op. 25 for Violin and Piano)

The purpose of the article is to investigate the problem of realisation of national identity in G. Enescu creativity on the example of one of the brightest pieces of the author's writing, Sonata No. 3 op. 25 for violin and piano. In accordance with the purpose, the following tasks were set: to determine the specificity of the Romanian school of composition, to indicate the main parameters that formed the national component of the professional musical art of its representatives, to investigate the individual style of G. Enescu on his violin music example. **Research methodology.** In the research process to reveal present issues the following methods were used: analytical and structural-logical (to determine the content of national identity concept in the artist's work); comparative (to confront with related phenomena in other national cultures); source scholar (to study art history works on related issues); the method of theoretical generalisation (to summarise the research outcomes). **Scientific novelty.** The article is the first attempt in Ukrainian science to investigate the problem of national identity through the prism of the chosen bright author individual style, whose work was at the origins of the Romanian school of composition at the turn of 19th and 20th centuries. **Conclusions.** G. Enescu's violin heritage is the key to understanding national identity in Romanian professional music. It is this genre that has become a kind of heir to the folklore traditions of lăutari – carriers of Romanian culture, their mentality, worldview, philosophical understanding of life and its inner, emotional experience. In the violin sonatas the master

managed to find his own concept of creativity, which reflected national idea not only at the level of composer's style, but also the performing manner of interpretation of these works, which is as close as possible to the folk, has a narrative character, relays first of all the informativeness and content of the music itself.

Keywords: national identity, Romanian folklore, lăutari, violin music.

Актуальність теми дослідження. Студіюючи проблему національної ідентичності в професійній музиці, аналізуючи великий пласт унікальних артзразків, що були створені на перетині XIX та XX ст., доходимо цікавих висновків. По-перше, зростання самої проблеми національної ідентичності, що в деяких випадках навіть переростає у відкриту боротьбу за утвердження національної ідеї в художній творчості, передовсім і найчастіше спричинене поневоленням, пригніченням, штучним бажанням нівелювати всі прояви культури певного народу, що цілком природно викликає протилежну реакцію – протест і боротьбу за її утвердження. По-друге, національна ідентичність не завжди ототожнюється з етнічною ідентичністю. Слід зазначити, що національна ідентичність формується насамперед у межах держави, вона є об'єднавчим чинником єдності нації, котра своєю чергою може синтезувати в собі різні етноси. Етнічна ж ідентичність свідчить про зв'язок із коріннями етносу, що може перебувати, зокрема, і в лоні іншої країни. У зазначений період у європейському культурному просторі формуються нові мистецькі парадигми, пов'язані з бурхливою активізацією національних рухів, утворенням молодих держав, що призводить і до зародження нових композиторських шкіл, у котрих національна складова відіграє вирішальну роль у контексті самобутності та ідентичності. Серед них окреме місце належить і румунській на чолі з надзвичайно талановитим, різнобічно обдарованим митцем – Дж. Енеску. Він сформував національний прототип академічної музики Румунії, геніально об'єднавши в єдиний цілісний образ нації всі наявні в ньому етнічно-характерні складові. Актуальність розвідки полягає в назрілій необхідності пізнання феномену національної ідеї у творчості цього неординарного митця.

Аналіз досліджень і публікацій. За життя Дж. Енеску його твори не отримали належного визнання. Втім сьогодні це ім'я асоціюється з академічним мистецтвом Румунії, митець є символом нації, творцем її культурного іміджу у світі. Водночас музика композитора незаслужено рідко звучить на українській сцені, а його доробок тільки побіжно висвітлюють вітчизняні мистецтвознавці (передовсім у контексті україно-румунських

зв'язків). Тому джерелознавчу базу розвідки склали іноземні праці, присвячені біографії митця: Р. Бентою (Bentoiu, 2010), В. Ваїдеан (Văidean, 2020); Н. Малколм (Malcolm, 1990); музикознавчому аналізу окремих творів: Ю. Ног (Noh, 2020), Л. Ріц (Ritz, 1991); філософському осмисленню змісту композицій: О. Лупу (Lupu, 2012), К.-Т. Соїту (Șoitu, 2023), Б. Тейлор (Taylor, 2017).

Мета розвідки – дослідити проблему реалізації національної ідентичності у творчості Дж. Енеску на прикладі одного з найяскравіших зразків авторського письма, Сонати № 3 ор. 25 для скрипки і фортепіано.

Виклад основного матеріалу. Сучасні цивілізаційні процеси яскраво свідчать про взаємодію культур, що має як позитивні, так і негативні наслідки. Водночас розуміємо, що обмін, вплив або ж асиміляція народної творчості різних етносів відбувались на території Європи та Азії ще з давніх часів, зокрема через традицію мандрівних музик. Одним із найяскравіших прикладів проникнення «сторонньої» культури в європейський мистецький простір є творчість ромів. Їх етнічне коріння проникає в інші національні культури, трансформується залежно від історичних обставин та фольклорних традицій тих чи інших європейських країн, стає важливою компонентою *національного мистецького коду*. Вагому роль відіграла творчість цього неординарного народу в період другої половини XIX – першої половини XX ст., коли в Європі стрімко розвиваються професійні композиторські школи, представники яких систематизували, адаптували народні джерела в художній творчості. У деяких з них циганська етнічна складова визначила особливості національного стилю.

Зокрема, яскраві враження і безпомилкові асоціації викликає іспанський фольклор. У період Ренасим'єнто стрімко розвиваються національні музичні архетипи, і серед них, мабуть, найбільш популярний – андалузький. Він набув цікаве мистецьке перевтілення в академічних шедеврах І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фал'ї, Х. Туріні. Багатоетнічне населення Іспанії визначило й особливості її фольклору, що синтезував арабські, греко-візантійські, а також циганські риси, трансформувачи їх в оригінальний національний пласт. Не менш

важливу роль творчість мандрівних циган відіграла в становленні угорської національної музики. Її своєрідною візитівкою став «вербункош», що зародився як музичний супровід обряду вербування чоловіків до австрійської армії та поступово сформувався в період від кінця XVIII ст. – і до середини XIX ст. Першовиконавцями, що творили струнно-смичковий ансамблевий акомпанемент обряду, були цигани-скрипалі. Їх мистецтво набуло надзвичайної популярності та згодом потрапило в аристократичні кола, сформувало риси угорського професійного академічного стилю (інструментальна та симфонічна творчість Ф. Ліста, титана угорської камерно-інструментального мистецтва, неперевершеного віртуоза та композитора Й. Губаї).

Діяльність віртуозів ромського походження, що вирізнялись дивовижним вродженням обдаруванням, стала знаковою і для румунської культури. Вона синтезує в собі цілий спектр різноманітних фольклорних традицій, що генерувались протягом непростой історії країни. В ній відображені тісні переплетіння слов'янських, візантійських, османських (турецьких) впливів, угорських аматорських виконавських традицій та, безумовно, ромських етнічних ознак, адже саме цигани часто були носіями музичного фольклору. Відтак, подібно до угорської та іспанської культури, у румунській музиці можемо констатувати наявність *подвійної ідентичності*, адже, з одного боку, в ній закладено емоційний, образний контекст її першопосіїв, етнічних циган, з іншого – сформовано власні культурні матриці шляхом абсорбування традицій носіїв, певний стиль, який переріс у музичне вираження національної ідентичності румунів. Традиції лаутарів є справжнім мистецьким ідентифікаційним кодом Румунії, їх традиції перейняли як аматорські колективи, так і професійні виконавці, синтезуючи їх із досягненнями європейських шкіл.

Лаутари (рум. *lăutari*) – традиційні румунські та молдовські музиканти, інструменталісти й співаки ромського походження. Вони були невід'ємними супровідниками обрядових свят, цінними зберігачами етнічного фольклору, традиційної народної виконавської манери, творцями жанрів музики, посередниками між етносами, збагачуючи їх музику новим інструментарієм, розширюючи інтонаційну та ладо-гармонічну мову «сторонніми» внесками. Тож цілком закономірно, що професійні митці, творчість

яких припадає на зародження румунської композиторської школи, створюючи академічні зразки, покладали в основу власних передовсім інструментальних та симфонічних полотен фундаментальні ознаки мистецтва лаутарів, що вкоренились у світовідчуття авторів. В їх числі вагоме місце належить Дж. Енеску.

Символічним можна назвати той факт, що народився митець у рік створення Румунського королівства, омріяної народом країни, що виникла на ґрунті попередніх об'єднаних князівств Молдови та Волощини та згодом, отримавши автономію від Османської імперії, проіснувала як незалежна держава до 1947 р. На цей період відродження нації і припала діяльність Дж. Енеску – геніального скрипаля-віртуоза, піаніста, видатного диригента, громадського діяча, педагога та вагомого як для рідної культури, так і для загальноєвропейського контексту композитора. Його життєвим кредо було формування професійної румунської національної композиторської та виконавської шкіл, які б репрезентували самобутність культури Румунії у світі. Здобутки й значимість цієї персоналії без перебільшення гідні світового масштабу, він посів чільне місце як один з передових митців свого часу.

Народившись у провінційному селі Молдовії Лівені (пізніше перейменованому на його честь), Енеску завдяки неординарному обдаруванню швидко інтегрувався у європейський мистецький контекст, здобувши блискучу професійну освіту у Відні (як скрипаль), а згодом у Парижі (як композитор, навчаючись у Ж. Массне, Г. Форе). Засвоєння традицій провідних європейських виконавських та композиторських шкіл природно синтезувались із його власними інтуїтивними знахідками, неабияким хистом, вродженою віртуозністю, почерпнутою з румунської народної музики виразовістю та етнохарактерністю. Швидко перейшовши період пошуків і засвоєння досвіду попередніх епох, зрештою митець кристалізує власний стиль, в котрому важко визначити будь-які стилістичні пріоритети, проте цілком очевидно відчутно румунську природу, вкорінену в саму сутність її висловлювання, художнього змісту, темпераментності, емоційної насиченості. Звучання народних оркестрів та співів лаутарів відбилися у свідомість митця з перших років життя, вони були невід'ємним атрибутом побуту молдовської та румунської глибинки, супроводжували важливі буттєві колізії простих людей, своєю творчістю свідчили про ментальність та світосприйняття народу, а

відтак визначили своєрідну національну музичну айдентичку румунської професійної культури.

Провідна румунська тематика відображена як у художньо-образних пріоритетах творів Дж. Енеску (тема батьківщини крізь призму картин природи, ландшафтів, сільського побуту, обрядових дійств, філософського осмислення буття), мовній специфіці (використання типових для румунської народної музики засобів виразності), так і в програмних назвах творів: «Румунська поема» (1897), дві Румунські рапсодії (1901, 1902), Скрипкова соната № 3 (1926) «в румунському народному характері», «Сільська сюїта» для оркестру (1938), Сюїта для скрипки і фортепіано «Враження дитинства» (1940) й ін.

Про значення скрипкового виконавства в біографії Дж. Енеску яскраво свідчить звернення до жанрів скрипкової музики, що посіли важливе місце в спадку митця, вишліфували композиторський почерк, стали відображенням власної фахової майстерності. Геніальний скрипаль зі світовою славою сформував оригінальний стиль, у котрому поєднав здобутки професійної скрипкової школи (особливо французької) з фольклорними інструментальними прийомами. Відтак скрипкові Сонати відомі серед виконавців своєю складністю мистецького прочитання та відтворення. Адже поруч з правдивою віртуозністю, пов'язаною з імпровізаційною природою гри народних інструменталістів, вони потребують і глибокого розуміння природи музики, її етнічного духу, демонстрації самотності самої музики, її тематичного та образного змісту. Інтерпретатор постає у творах Дж. Енеску як голос народу, її співець, оповідач, душа нації, як самого автора часто називали сучасники.

Сонати для скрипки та фортепіано створені в різні періоди творчості: перша (1897) належить до ранніх зразків письма, у ній прослідковуються зв'язки з неоромантичними (Й. Брамс, Ф. Ліст, С. Франк), імпресіоністичними тенденціями (Ж. Массне, Г. Форє, К. Дебюссі); друга (1899) свідчить про певний прорив у напрямі створення власного почерку митця; третя (1926) – вже яскравий приклад сформованого стилю. Також перу автора належить і незавершена одночастинна Соната, відома під назвою *Torso* (1911), написана в пізньоромантичному стилі та, як і решта зразків жанру, з відчутною опорою на народно-національний стрижень. Проте об'єднує Сонати єдиний провідний вектор

творчості – імплементація національного архетипу мислення крізь призму високохудожнього втілення образного, мистецького світу лаутарів.

Відтак філософську концепцію Сонат слід розуміти у вимірі музичних символів цих аматорів, жанрів їх музикування, тематики їх творчості. Розповідний характер музики, оповідальність як певний виконавський стиль, медитативність і мрійливість, таємничість та метафізичність, азарт і неймовірний заряд енергетики, емоційна насиченість та швидкий перехід між інколи крайніми емоційними станами, провідні теми фатуму, неминучої долі, палкого й часто нереалізованого кохання, вибуховий темперамент, поєднання скорботи, болючої туги, солодкої ніжності почуттів та свободи, широти духу –цей величезний спектр образів, котрі притаманні циганській природі та закладені в їх виконавстві, прочитуємо і в музиці Дж. Енеску.

Драматургія Сонат вибудована завдяки протиставленню інколи полярно крайніх сфер. Перша група образів пов'язана із традиційним жанром народної музики – дойною, інша формується через прототип танцю в численних його варіантах (хора, сирба, батута та ін.). Темі трансформуються протягом творів, «переростають» одна в одну, єднуються в апофеозі емоцій і почуттів заключних епізодів. Відтак наспівна, меланхолійна дойна, зберігаючи свої інтонаційні обриси, може цілковито перетворитись на енергійну й запальну хору, як це, зокрема, відбувається в Сонаті № 3 для скрипки і фортепіано. Водночас у сонатних *allegro* прослідковуються риси рапсодії, для котрої характерним є зіставлення повільної частини (заспіву) і танцювальної з поступовим нагнітанням енергії, прискоренням, емоційним та динамічним наростанням тощо. Звернення до прототипу рапсодії, а також до самого жанру (у симфонічній музиці) свідчить про великий вплив творчості Ф. Ліста.

Дойна (рум. *doină*) –жанр ліричної пісні, що зародилась у творчості місцевих пастухів та згодом стала традиційною селянською піснею. Характерною ознакою дойни і її інструментального інваріанта є змістове наповнення: сумна, меланхолійна мелодія відображає смуток, жаль, скорботу, самотність людини, усвідомлення неминучості долі, розлуки, страждання від поневолення, нарікання на тяжке життя або ж благаання, молитву до Бога про полегшення страждань тощо. Тобто основна тематика цього жанру пов'язана з трагічним світосприйняттям. Цей

образний контекст визначив характер дойн як у виконавському мистецтві лаутарів, так і в спадщині Дж. Енеску. Інструментальна природа жанру спричинила їх імпровізаційний характер, адже традиційно дойни виконували на флуері, чимпої, наї, скрипці та інших інструментах. Для їхньої гри було характерним повільне розгортання мелодики, ритмічна різноманітність, метрична свобода, мелізматика, численні орнаmentaції, що спричиняли вільну манеру виконання. Своєрідне *rubato* та *parlando-rubato* відображали глибокі почуття виконавця, складні переживання, перепади настроїв, гіперболізацію емоційних станів.

Переосмислюючи естетику дойни, Дж. Енеску у власних творах поступово формує своєрідний *концепт дойни*, беручи за основу не тільки музичні характеристики жанру, але й власне *ідейність*. Розвиваючи основну образно-тематичну складову цього явища, у зрілий період творчості митець виходить на більш узагальнений рівень драматургії творів, акцентуючи на філософському контексті, відображаючи специфічний менталітет, пов'язаний з усвідомленням вироку долі, фатальності, неминучості того, що має статись у житті людини, народу, нації. У третій скрипковій Сонаті цей концепт кристалізується остаточно, він і визначив своєрідність авторського письма.

Глибина свідомого вибору засобів висловлювання відображена в програмній назві твору: «в румунському народному характері» ("*sur le caractère populaire Roumain*"). Зауважимо, що позначка вказує саме на характер, а не на стилістику, що свідчить про глибинність її підтексту, відображення типових характерних рис як через певні зовнішні ознаки (інтонаційна, ладо-гармонічна, ритмічна та жанрова основи тощо), так і внутрішнього, психологічного, емоційного портрета народу. Важливі завдання ставлять складні, високомистецькі вимоги до виконавців. Це й розуміння самої естетики звуку, що вимагає майстерного поєднання народної манери, зокрема використання прийомів *glissando*, *portamento*, широкого *vibrato*, пів- та чверть тонів, імітування звучання народних інструментів (налаштування відкритих струн на різні висоти, арпеджовані пасажі), *ricochet* та *saltando* («підстрибування» смичка на струнах), *flautato*, *sul tastiera* та *sul ponticello* для створення таємничих звучань (у скрипки), *tenuto* для мовної виразності мотивів, найтонших динамічних градацій, виразної агогіки, котрі асоціюються з промовою

оповідача з народу, з імпресіоністичною колористикою та вишуканістю звукобарв, романтичною манерою широкого фразування, випуклих кульмінацій, легкістю та невимушеністю виконання віртуозних пасажів, численних розгорнутих, складних орнаmentaцій-прикрас, якими рясніє партитура Сонати. Попри безсумнівну питому роль скрипки, котра несе вагоме змістовне навантаження (скрипка була найчастіше лідером ансамблю лаутарів), фортепіанна партія є повноцінним партнером, вирізняється не менш бравурною віртуозністю, виконує важливу колористичну функцію, часто імітує гру цимбал чи кобзи через прийоми *tremolo*, барвисту демпферну педаль, поєднання різних регістрів, ефектів просторовості тощо. Інструменти утворюють багатопланову фактуру, адже кожна з них має власну складну ритмічну й інтонаційну лінію. Не вдаючись до цитувань, автор творить неповторні *quasi* автентичні, метафольклорні мелодії. За словами дослідника творчості П. Бентуої, митець «створив народну мову, котра, по суті, є справжнім власним винаходом» [1]. Композитор зумів представити румунську музику через особисту, самостійно створену ідіому, котру науковець визначає як надфольклор.

Наукова новизна. Праця є першою спробою на теренах української науки дослідити проблему національної ідентичності крізь призму індивідуального стилю Дж. Енеску – яскравого і показового автора, творчість якого стояла сприяла зародженню румунської композиторської школи на перетині XIX та XX ст.

Висновки. Національна ідейність у скрипковій творчості Дж. Енеску проявилась не тільки на рівні композиторського стилю, комплексу засобів виразності, притаманних румунській музиці, але й виконавської манери інтерпретації цих творів, що максимально наближена до народної, створює відчуття імпровізаційності, передбачає розуміння інтерпретатором глибинної природи музики, потребує свободи при виконанні, носить характер оповідальності й транслює інформативність самої музики. Митець знаходить власний шлях імплементації румунської ідентичності через створення оригінального концепту дойни. Національна ідейність митця знайшла своє продовження і в його соціокультурній діяльності. Як талановитий виконавець, скрипаль, піаніст і диригент, він доклав чимало зусиль у справі пропаганди творів своїх співвітчизників

(К. Сільвестрі, М. Йори, І. Перлеа, М. Негреа та ін.). Окрім того, у різні роки свого життя він співпрацює в камерних ансамблях з такими видатними музикантами епохи: А. Корто, Ж. Тібо, П. Казальс, А. Казелла, Л. Фурньє, Ф. Шнейдер, Р. Штраус, Б. Барток, М. Равель, І. Менухін та ін., а в роки війни в Румунії організовує квартет, к якому співпрацює з К. Бобеску, А. Рядулеску, Т. Лупу. Така творча колаборація з музикантами надзвичайного обдарування дала можливість Дж. Енеску створювати та апробувати власні камерно-інструментальні композиції, що й переконливо засвідчує наявність досить великої кількості творів зазначеного жанру. Подальші перспективи дослідження могли б розширити саме цю сферу пізнання.

Література

1. Bentoiu P. Masterworks of George Enescu: a Detailed Analysis. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010. URL: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uvic/detail.action?docID=662185> (дата звернення: жовтень 2024).
2. Lupu O. About the "Inner Beauty" in the life and creation of George Enescu. *Musicology today*. 2012. P. 65–87. URL: https://www.researchgate.net/publication/321713756_About_the_Inner_Beauty_in_the_life_and_creation_of_George_Enescu/references (дата звернення: жовтень 2024).
3. Malcolm N. George Enescu: his life and music. London: Toccata Press, 1990. 320 p. URL: <https://archive.org/details/georgeenescuhisl0000malc/page/n3/mode/2up> (дата звернення: жовтень 2024).
4. Noh Y. A Performance Guide to George Enescu's Violin Sonata No. 3 in A Minor, Op. 25, Emphasizing Its Use of Romanian Lăutari Violin Techniques and Style. Doctor of Musical Arts thesis, University of North Texas. 2020. 73 p. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1703383/m1/1/> (дата звернення: жовтень 2024).
5. Ritz L. The three violin sonatas of George Enesco: Thesis of Dissertation / University of Kentucky, 1991. 231 p.
6. Șoitu C.-N. Stylistic Confluences: the National Ethos and the Universal in the Artistic Development of Chopin, Enescu and Silvestrov. *Artes : Journal of Musicology*, 2023, 27. P. 70–84. DOI: <https://doi.org/10.35218/ajm-2023-0004>.
7. Taylor B. Landscape – Rhythm – Memory: Contexts for mapping the music of George Enescu. *Music and Letters*. 2017. № 98(3). P. 394–437. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcx054>.
8. Văidean V. George Enescu Recitiri, reascultări, repoziționări. Noi Istorii Ale Muzicii Românești, Vol. I. Editura muzicala Bucuresti. 2020. P. 291–352. URL: https://www.academia.edu/47785783/George_Enescu_Recitiri_reascult%C4%83ri_repozi%C8%9Bion%C4%83ri_V_V%C4%83idean_2020_ (дата звернення: жовтень 2024).

References

1. Bentoiu, P. (2010). Masterworks of George Enescu: A Detailed Analysis. Scarecrow Press. Retrieved from: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uvic/detail.action?docID=662185> [in English].
2. Lupu, O. (2012). About the "Inner Beauty" in the Life and Creation of George Enescu. *Musicology Today*. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/321713756_About_the_Inner_Beauty_in_the_life_and_creation_of_George_Enescu/references [in English].
3. Malcolm, N. (1990). George Enescu: His Life and Music. London: Toccata Press. Retrieved from: <https://archive.org/details/georgeenescuhisl0000malc/page/n3/mode/2up> [in English].
4. Noh, Y. (2020). A Performance Guide to George Enescu's Violin Sonata No. 3 in A Minor, Op. 25, Emphasizing Its Use of Romanian Lăutari Violin Techniques and Style. Doctor of Musical Arts Thesis, University of North Texas. Retrieved from: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1703383/m1/1/> [in English].
5. Ritz, L. C. (1991). The Three Violin Sonatas of George Enesco. Doctor of Musical Arts Thesis, University of Kentucky [in English].
6. Șoitu, C.-N. (2023). Stylistic Confluences: The National Ethos and the Universal in the Artistic Development of Chopin, Enescu and Silvestrov. *Artes. Journal of Musicology*, 27, 70–84. DOI: <https://doi.org/10.35218/ajm-2023-0004> [in English].
7. Taylor, B. (2017). Landscape – Rhythm – Memory: Contexts for Mapping the Music of George Enescu. *Music and Letters*, 98 (3), 394–437. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcx054> [in English].
8. Văidean, V. (2020). George Enescu: Recitiri, reascultări, repoziționări. Noi Istorii Ale Muzicii Românești. Editura muzicala Bucuresti, I, 291–35. Retrieved from: https://www.academia.edu/47785783/George_Enescu_Recitiri_reascult%C4%83ri_repozi%C8%9Bion%C4%83ri_V_V%C4%83idean_2020_ [in Romanian].

*Стаття надійшла до редакції 04.10.2024
Отримано після доопрацювання 08.11.2024
Прийнято до друку 15.11.2024*

УДК 782.3: 27.15

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322899

Цитування:

Булах Т. Б. Ціннісні аспекти музичного прославлення в сучасних євангельських громадах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 314–319.

Bulakh T. (2024). Value Aspects of Musical Worship in Contemporary Evangelical Communities. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 314–319 [in Ukrainian].

Булах Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
учений секретар ректорату
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0954-8422>
tetianakablova@gmail.com

ЦІННІСНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОГО ПРОСЛАВЛЕННЯ В СУЧАСНИХ ЄВАНГЕЛЬСЬКИХ ГРОМАДАХ

Метою дослідження є визначити ціннісні аспекти сучасних євангельських прославлень та їх вплив на формування духовного досвіду вірян, виявити інтеграцію музичного елемента в релігійну практику та розвиток ціннісних орієнтирів громади. Прославлення розглянуто як інструмент формування особистісних цінностей і цінностей спільноти та його адаптації до сучасного соціокультурного контексту. **Методологічна база** дослідження ґрунтується на застосуванні культурологічного аналізу, структурного та контент-аналізу музичних практик у євангельських богослужіннях, а також соціокультурного підходу для розуміння інтеграційних процесів у релігійній спільноті. Використання цих методів дає змогу глибше зрозуміти функції прославлення як форми релігійного вираження і виявити його вплив на морально-етичні норми служіння. **Наукова новизна** статті полягає в наведенні інформації про становлення сучасних релігійних рухів в Україні та визначенні сучасного музичного прославлення не лише як ритуальної складової релігійної практики, але і як засобу формування нових духовних і культурних парадигм. Дослідження виявляє динамічний характер євангельських рухів та їх здатність адаптуватися до сучасних умов шляхом використання нових музичних стилів і технологій. **Висновки.** Акт музичного прославлення в сучасних євангельських церквах здійснюється у форматі живої взаємодії музикантів зі служіння прославлення, присутніх та зануренням у ціннісні фрейми біблійних складових, що сприяє розвитку моральних та етичних норм, які впливають на соціальні зв'язки. Крім того, міжденомінаційна співпраця, яка посилюється через спільні музичні служіння, стимулює створення нових форм релігійного вираження, які відповідають сучасним суспільним запитам. Це підкреслює значення музики як засобу комунікації та духовної інтеграції, що відкриває нові можливості для релігійної та соціальної взаємодії в сучасному світі.

Ключові слова: музичне прославлення, релігійна музика, духовний досвід, музична комунікація, музична інтеграція.

Bulakh Tetiana, PhD in Arts, Associate Professor, Academic Secretary of the Rectorate, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts

Value Aspects of Musical Worship in Contemporary Evangelical Communities

The purpose of this study is to determine the value aspects of contemporary evangelical worship and its impact on the formation of believers' spiritual experiences, the integration of musical elements into religious practices, and the development of community value orientations. Worship is considered as a tool for shaping both personal and communal values and its adaptation to the modern socio-cultural context. **Research methodology** is based on the application of cultural analysis, structural analysis, and content analysis of musical practices in evangelical worship services, as well as a socio-cultural approach to understanding the integration processes within religious communities. The use of these methods allows for a deeper understanding of worship's functions as a form of religious expression and its influence on the moral and ethical norms of worship practices. **The scientific novelty** of the research lies in the provision of insights regarding the establishment of contemporary religious movements in Ukraine, as well as defining contemporary musical worship not only as a ritual component of religious practice but also as a means of forming new spiritual and cultural paradigms. The study reveals the dynamic nature of evangelical movements and their ability to adapt to contemporary conditions through the use of new musical styles and technologies. **Conclusions.** The study concludes that the act of musical worship in contemporary evangelical churches takes place in a format of live interaction between musicians, the worship service, and attendees, fostering immersion into value frameworks based on biblical principles. This interaction facilitates the development of moral and ethical norms that influence social connections. Furthermore, interdenominational cooperation, which is enhanced through joint musical worship services, stimulates the creation of

new forms of religious expression that align with modern societal demands. This highlights the significance of music as a means of communication and spiritual integration, opening up new opportunities for religious and social interaction in the modern world.

Keywords: musical worship, religious music, spiritual experience, musical communication, musical integration.

Актуальність теми дослідження. В сучасній Україні конфесійний ландшафт охоплює не лише традиційні церкви, але й зростаючу кількість євангельських, переважно протестантських громад. Вивчення специфіки євангельських піснеспівів, що посідають центральне місце в богослужіннях цих церков, є надзвичайно важливим для розуміння музично-релігійних процесів, які формують духовну свідомість сучасного суспільства.

У цьому контексті дослідження євангельських прославлень, а саме пісень, що є невід'ємною частиною богослужінь неоп'ятдесятницьких громад, набуває значення як ключовий аспект розуміння музичної складової релігійного життя, а також формування ціннісних фреймів, що визначають світогляд і духовний досвід послідовників. Музичне служіння, яке поєднує елементи прославлення та індивідуального звернення до Божої присутності, створює унікальні умови для вираження віри та відображення ціннісних установок спільноти. Вивчення цих музично-релігійних форм дає змогу розкрити механізми, через які неоп'ятдесятництво впливає на формування релігійних уявлень і ціннісних орієнтирів, поширюючи релігійну свідомість у сучасному суспільстві.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному релігієзнавстві та музикознавстві аналіз духовної пісенної спадщини та її впливу на формування конфесійної ідентичності став актуальним напрямом дослідження, особливо з огляду на багатонаціональні та багатоконфесійні музичні традиції. Для вивчення зв'язків між європейською та українською (східнослов'янською) духовно-пісенною культурою дослідники зосереджуються на особливостях текстової та мелодичної складових піснеспівів, репрезентуючи національне та конфесійне розмаїття музичних практик, зокрема О. Зосім та А. Васюріна. Дослідження Алли Васюріної «Музика у світових релігіях: особливості вияву» є важливим внеском у розуміння ролі музики в релігійних традиціях. У цій праці авторка розглядає музичні традиції провідних світових конфесій, наголошуючи на значущості музики як інструменту реалізації світоглядної та культурологічної функцій релігії. А. Васюріна виділяє важливі аспекти релігійних музичних форм, таких як хорали, меси, реквієми та григоріанські співи,

зазначаючи, що музика традиційно відігравала істотну роль у формуванні колективної релігійної свідомості [1]. Інші дослідження, присвячені протестантській музичній спадщині, аналізують особливості репертуару різних протестантських церков (М. Ingalls). Детальний огляд протестантських музичних збірників з виявленням специфіки музичних форм і репертуару, притаманних цим громадам, представлено в дослідженнях [5], що відображають еволюцію піснеспівів і вплив західноєвропейських музичних традицій на духовно-музичну культуру протестантизму в Україні.

Заслужують уваги роботи світських дослідників християнської музики, таких як М. Бражніков, Н. Герасимова, які зосереджуються на стилістичній і теологічній специфіці церковної музики. Вивчення творчості таких авторів дає змогу оцінити значення музичних елементів у межах християнських обрядів і розкриває шляхи взаємовпливів між різними музичними традиціями.

Незважаючи на значний обсяг літератури з християнської музикознавчої тематики, залишається помітний дефіцит досліджень, які зосереджуються на ролі музики в практиці богослужінь неоп'ятдесятників, використанні сучасних музичних форм та їх соціокультурному контексті українського культуропростору. Тому метою дослідження є визначити ціннісні аспекти сучасних євангельських прославлень та їх вплив на формування духовного досвіду вірян, виявити інтеграцію музичного елемента в релігійну практику та розвиток ціннісних орієнтирів громади.

Виклад основного матеріалу. У 90-х роках ХХ століття остаточно розпадається Радянський Союз, що призводить до руйнування основної ідеології соціалістичного устрою. На фоні цієї ситуації, що спричинила так званий духовний вакуум, у новій українській реальності відроджуються традиційні релігії, такі як православ'я та іслам. Водночас відновлюють та зводять нові храми й мечеті. В Україні починають проявляти духовний інтерес до східних релігій та нових релігійних рухів. У цих умовах спостерігається масовий потік місій, проповідників і служителів з країн Європи та Сполучених Штатів Америки, які представляють різні

християнські деномінації, зокрема харизматичного спрямування. По всій території України західні християнські місії проводять масові заходи з метою євангелізації, проповіді Євангелія та створення нових християнських громад і церков.

У цей період в Україні виникає велика кількість нових християнських громад, заснованих на західній християнській теології і перейнятих формах богослужіння західних церков. Незалежно від первісної конфесійної приналежності, всі ці церкви починають називатися харизматичними або неоп'ятдесятницькими на протигагу традиційним п'ятдесятникам, які існували на території України з 1920-х років. Ці церкви об'єднуються в різні громади, такі як «Нове Покоління», «Слово Життя», «Благодать», «Спасіння» – ідеться лише про м. Київ і фактично є продовженням західного п'ятдесятництва, корені якого простежуються в релігійних течіях протестантизму XIX і XVIII століть, включно з Реформацією. Щодо п'ятдесятництва, яке виникло на початку XX століття, відповідно до тверджень Wilson-Dikson, прийнято виділяти три хвилі цього руху: перша – це класичне п'ятдесятництво, яке з'явилося в 1906 році на основі «руху святості» після так званого «пробудження на Азузастріт»; друга хвиля виникла в кінці 1950-х років і пов'язана зі священником єпископальної церкви Д. Беннетом, який отримав «хрещення Святим Духом»; а третя хвиля – харизматична, що з'явилася в 1970-х роках у результаті виходу низки громад із п'ятдесятницьких деномінацій [7, 67–69].

У контексті сучасного релігійного життя неоп'ятдесятництво відіграє важливу роль, постаючи як один з новітніх напрямів протестантизму. Воно виникло у XX столітті на тлі харизматичних «пробуджень» і вирізняється прагненням до особистісного зв'язку з Богом та активної участі в соціальному служінні. Неоп'ятдесятницькі громади відмовляються від традиційної обрядовості, що характерна для багатьох релігійних практик, зосереджуючи свою увагу на практиках милосердя, допомоги людям у складних життєвих обставинах та молитві. Неоп'ятдесятники сприймають богослужіння не лише як ритуал, але як активну взаємодію з Богом, що включає сучасну музику, інтерактивні елементи та різноманітні форми поклоніння. Це створює унікальну атмосферу, у якій кожен вірянин може глибше пізнати свою віру та набуту духовний досвід.

Воскресне прославлення в таких громадах стає основною платформою для глибоких релігійних переживань, де віряни можуть вільно виражати свої емоції щодо віри. Ця практика відзначається експресивністю та динамічністю, що дає можливість кожному учаснику відчувати себе частиною спільноти, що прагне до спільного поклоніння. Часто це виявляється в гнучкості релігійних норм під час прославлення, що створює простір для індивідуального та колективного вираження духовності.

Зі зростанням культурних, зокрема музичних, традицій у суспільстві, у протестантській церкві почали активніше впроваджувати музику. Особливий внесок у її використання в богослужіннях зробили «чорні церкви» в південних штатах США, на території яких проживали переважно афроамериканці. Їхня самобутня культура, що черпала корені з традицій предків, привнесла нові елементи в церковну музику, зокрема екстатичні переживання, емоційну виразність та динамізм [4].

У результаті цього формувалися жанри афроамериканських релігійних пісень – спиричуелси (духовні пісні) та госпел (євангельська музика). Спиричуелси стали важливою частиною музичної спадщини афроамериканців, а госпел-гімни відрізнялися використанням повторів слів і фраз. Це було зумовлено тим, що більшість афроамериканців, які виконували цю музику під час зібрань, не мали можливості читати написані тексти. Від цих церков ці пісні, починаючи з XVIII століття, поширилися по всій Америці та закріпилися в традиції церковного богослужіння.

Із середини XX століття музична культура охоплює континенти та країни, набуваючи глобального масштабу й формуючи небачений калейдоскоп різноманітності. Найяскравішим культурним явищем цього періоду стає рок-музика. Вважається, що рок виникає в 1950-х роках з появою нового музичного жанру – рок-н-ролу. Він зародився в південних штатах Америки, де домінували протестантські церкви євангельського та фундаменталістського спрямування, серед яких були й п'ятдесятницькі, які переживали другу хвилю розвитку.

У цьому контексті видатні музиканти та співаки, такі як Елвіс Преслі, Джеррі Лі Льюїс, Чак Беррі, Бадді Голлі, Літл Річард та ін., яких вважають батьками рок-н-ролу, у молодому віці регулярно відвідували церкви разом з батьками. Цей духовний досвід став важливою частиною їхнього життя, що, безумовно,

вплинуло на їхню творчість і розвиток нових музичних стилів.

Поява та поширення рок-музики також справили значний вплив на західне харизматичне рухання, яке почало формуватися в 70-х роках минулого століття. Цей рух взяв на озброєння досягнення сучасної рок-музики, що відбилося в масштабних богослужіннях, які іноді збирали кілька тисяч учасників. Ці служіння проводили у великих палатках, на стадіонах та на відкритих майданчиках. Для привернення уваги «невірян», а також створення атмосфери святковості та підвищення привабливості таких заходів використовували музично-інструментальні гурти, які виконували церковні пісні в сучасних музичних стилях, таких як соул, ритм-н-блюз, госпел та рок-н-рол. У своєму виконанні вони активно використовували сучасні інструменти, зокрема інструменти ударної групи, електрогітару та електрооргани, а також сучасні технології для підсилення звуку. Харизматичні громади вважали, що музика, як і сучасні жанри, створена Богом для Його прославлення. Вони вбачали в ній надприродну силу, здатну впливати на людей і навертати їх до Бога, що підкреслювало важливість музики в їхньому духовному житті [5, 101–104].

У 1990-х роках хвиля харизматичного руху, насамперед у музичному втіленні, поширилася на пострадянський простір. Нова утворена українська неоп'ятдесятницька громада, перейнявши західну християнську теологію та форми богослужінь, також адаптувала весь музичний «прославицький» арсенал відповідно до українських умов. Це включало використання тих самих пісень, аранжувань та звучання, при цьому тексти пісень перекладали мовою регіону. Лідери нових церков, що переважно були молодими людьми, прагнули «осучаснити» богослужіння, застосовували елементи масової культури, щоб залучити людей до своїх спільнот [7, 98–101]. Тому українські неоп'ятдесятники в 1990-х роках досить легко сприйняли зразки як західної, так і вітчизняної сучасної поп- та рок-музики, а також досягнення технічного прогресу, почавши використовувати їх у своїх богослужіннях.

Суттєво, що в сучасному часі західні християнські місії та деномінації активно записують і випускають музичні альбоми з піснями прославлення українською мовою. Шведська християнська асоціація «Слово життя» випускає збірники «Нове покоління» та «Йдемо до народів», записані під час

місіонерських конференцій. Дон Моєн, продюсер і композитор, президент найбільшої християнської студії звукозапису в США Integrity, випускає альбом «Зціли нашу землю», який став популярним серед українських вірян. Ця сама компанія Integrity випускає альбом із дитячим прославленням «Дивно я сотворений» [4].

Увесь цей музичний матеріал, призначений для неоп'ятдесятницьких громад, музиканти не лише програвали на релігійних підкастах, але й активно використовували під час служінь прославлення. Варто відзначити, що з часом до християнства почали звертатися професійні музиканти, що значно підвищило якість виконуваної в церкві музики. Цікаво, що деякі церкви беруть за основу саме музику для впровадження цінностей, що закладені в Біблії, і музична складова набуває професіоналізації у використанні як з позиції виконання, так й релігійних фреймів. Прикладом такого може бути Церква «Хілсонг», яку заснували в Києві кілька груп місіонерів із США та Австралії 4 жовтня 1992 року і яка до 2000 року носила назву «Київський Центр Християнського Життя». Значну роль у відкритті церкви відіграла християнська організація CBN та її керівник у країнах СНД Стів Вебер.

Основу практики прославлення становить принцип любові, який є центральним у християнському навчанні (Євангеліє від Матвія 22:37–39). Прагнення любити те, що любить Бог, постає як етичний імператив, що спонукає вірян діяти відповідно до божественних цінностей у всіх аспектах їхнього життя. Аскетичний аспект прославлення акцентує на жертві та самовідданості, пропонуючи глибше розуміння практики поклоніння. Як зазначають дослідники, акт прославлення, який «не буде жертвою, поки не стане нам чимось цінним», підкреслює цінність особистої жертви заради вищого блага (Книга Євреїв 13:15). Це сприяє розвитку внутрішньої дисципліни та самопожертви, що є важливими складовими духовного зростання [5, 64–67].

Лідер молодіжного прославлення церкви «Сіон» (відомої своїм яскравим, харизматичним прославленням) зазначає, що «суть прославлення не в тому, як грає гітара, і не в тому, чи є барабани. Прославлення – це не спалахи світла і не те, що відбувається на сцені» [2]. Багато учасників місій прославлення в неоп'ятдесятницьких церквах стверджують, що прославлення – це містичний досвід, де вони співтворять з Духом Святим, і де Дух діє через них. Часто трапляються свідчення про присутність ангелів на прославленні, які

благословляють церкву. Аналіз інтерв'ю дає змогу зробити висновок, що це не просто музика або сценічне діяння – для «прославленців» це «таїнство», у якому вони беруть участь, яке формує їхнє розуміння релігійності та цінностей.

Практика прославлення також формує ціннісні взаємини в громаді, сприяючи єдності та солідарності між членами церкви. Соціологічні дослідження свідчать про те, що спільне поклоніння зміцнює міжособистісні зв'язки та підвищує рівень участі в соціально значущих проєктах, що відображає етичну відповідальність вірян [5, 85–89].

Сакральний простір прославлення зменшує «соціальну нерівність» у певних межах. Звичайний парафіянин не може виголосити проповідь або зупинити прославленців для проголошення свідчення, але практика прославлення надає можливість транслювати свої релігійні почуття в малих домашніх групах. У залах для прославлення можна спостерігати, як парафіяни неформально розподіляються на зони: хтось сидить і молиться, хтось танцює, а в дальньому кутку люди можуть просто лежати. У таких умовах практика прославлення стає місцем для можливого релігійного новаторства, де формуються нові ціннісні фрейми, що сприяють розвитку громади та її членів.

Ціннісні аспекти поклоніння в неоп'ятдесятницьких громадах не лише визначають індивідуальну духовність, але й формують соціальні та моральні норми, що впливають на життя громади загалом. Цей взаємозв'язок між прославленням і цінностями підкреслює його значення не лише як релігійної практики, але і як важливого елемента соціального життя в сучасному контексті. В харизматичних церквах України музичній частині богослужіння може бути відведено половину, а то й більшу частину часу на церковному зібранні. Музичне прославлення може виступати як автономний елемент або виконувати допоміжні функції, наприклад: музичний супровід під час проповіді (музика посилює сприйняття слів), причастя, молитви, а також різних дій, які називаються «діями Святого Духа», збору пожертвувань тощо.

Дослідження, проведені в п'ятдесятницьких церквах Києва, показали, що практика прославлення виходить за межі однієї деномінації. Творіння лідерів груп прославлення – пісні, гімни, музика – активно інтегрується в міжденомінаційні контексти. Відбуваються конференції та молитвенні зустрічі, присвячені місіям прославлення, де

обговорюють теми Божественного провидіння («свідчення») у створенні християнських пісень, а учасники моляться про видіння волі Бога в їх служіннях. Церкви обирають музичне супроводження дуже вибірково, оскільки, за словами музикантів, що задіяні в служінні прославлення, «музика повинна торкатися духу людини, підносячи її до Бога». Для учасників місії прославлення – це не просто музика, а молитва, що виражається в нотах і створює ціннісні фрейми в їхньому сприйнятті поклоніння [5, 71–72].

Такі наративи підтверджують, що однією з особливостей релігійної практики є чітка структура, яка не лише допускає, а й функціонує завдяки імпровізації. Вільне вираження релігійних почуттів відбувається не в основних ритуальних елементах, а часто проявляється на периферії цих елементів. П'ятдесятницька громада, як і будь-який соціальний феномен, має ясну соціальну структуру. Незважаючи на демократичність неоп'ятдесятників, в громаді можна виділити лідерів (прославленців, пасторів, пресвітерів, служителів) та основну частину (прихожан), і не всім з них однаково доступно вільно висловлювати свої наміри.

Наукова новизна статті полягає в наведенні інформації про становлення сучасних релігійних рухів в Україні та визначенні сучасного музичного прославлення не лише як ритуальної складової релігійної практики, але і як засобу формування нових духовних і культурних парадигм. Дослідження виявляє динамічний характер євангельських рухів та їх здатність адаптуватися до сучасних умов шляхом використання нових музичних стилів і технологій.

Висновки. У сучасних євангельських прославленнях ціннісні прояви мають вирішальне значення для формування духовного досвіду вірян та інтеграції музичного елемента в релігійну практику. Акт прославлення, що втілюється в музичному виконанні, набуває функції не лише ритуалу, але й емоційного та духовного збагачення громади, що підтверджує його роль як важливого інструмента у формуванні особистісних і спільнотних цінностей.

По-перше, прославлення, яке відбувається у форматі живої взаємодії з Духом Святим, формує ціннісні фрейми, що впливають на повсякденне життя вірян. Концепція прославлення як способу життя, де віряни прагнуть «любити те, що любить Бог», сприяє розвитку моральних та етичних норм,

які впливають на їхні стосунки з іншими людьми та суспільством загалом.

По-друге, використання сучасних музичних стилів і технологій у прославленні демонструє адаптацію традиційних релігійних практик до сучасного контексту, що підтверджує динамічний характер євангельських рухів. Це відображає прагнення громади до залучення молоді та створення інклюзивного простору, де кожен може знайти своє місце в спільноті. Така інклюзивність є важливим аспектом формування цінностей спільноти, оскільки вона сприяє відчуттю приналежності й духовному зростанню.

По-третє, спільні зусилля музикантів та учасників служінь під час конференцій і молитов посилюють міжденомінаційне співробітництво, що веде до поширення ідей та цінностей прославлення. Це формує нові духовні й культурні парадигми, що стають основою для нових форм релігійного вираження, які співвідносяться із сучасними суспільними запитами.

Отже, прославлення в сучасних євангельських церквах не лише виконує функцію музичного супроводу, але й стає основою для формування ціннісних орієнтирів, які впливають на духовний і соціальний розвиток громади. Це явище підкреслює значення музики як засобу комунікації і вираження релігійності, що відкриває нові горизонти для духовного досвіду й соціальної інтеграції в сучасному світі.

Література

1. Васюріна А. Музика у світових релігіях: особливості вияву. *Культурологічний альманах*. 2012. № 2. С. 104–110. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39541/16-Vasyurina.pdf?sequence=1> (дата звернення: 05.10.2024).
2. Євангельські церкви Києва. URL: https://cerkvi.com/?d=20ic=1&ir=1&it=21&sb=by_da_yofentry&d=20 (дата звернення: 05.10.2024).
3. Зосім О. Л. Сакральна музика в музикознавчому дискурсі: питання термінологічної

дефініції. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2015. Вип. 34. С. 261–271.

4. Balkwill L.-L., Thompson W. B. A crosscultural investigation of emotion in music: psychophysical and cultural cues. *Music Percept*, 1999. № 17. P. 43–64.

5. Monique M. Ingalls, *Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community*. Oxford University Press, 2018. 315 p.

6. Paul de Man. *Genesis and Genealogy. Allegories of Reading* / Yale University Press, 1979. 340 p.

7. Wilson-Dikson A. A brief history of Christian music. By Lion Publishing plc, Oxford, England, 1997. 428 p.

References

1. Vasiurina, A. (2012). Music in World Religions: Features of Expression. *Cultural Studies Almanac*, 2, 104–110. Retrieved from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39541/16-Vasyurina.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
2. Evangelical Churches of Kyiv. (n.d.). Retrieved from: https://cerkvi.com/?d=20ic=1&ir=1&it=21&sb=by_da_yofentry&d=20 [in Ukrainian].
3. Zosim, O. L. (2015). Sacred Music in Musicological Discourse. *Issues of Terminological Definition. Current Issues in the History, Theory, and Practice of Artistic Culture*, 34, 261–271 [in Ukrainian].
4. Balkwill, L.-L., Thompson, W. B. (1999). A Cross-Cultural Investigation of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues. *Music Perception*, 17, 43–64 [in English].
5. Ingalls, M. M. (2018). *Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community*. Oxford [in English].
6. Man, P. (1979). *Genesis and Genealogy. Allegories of Reading*. Yale [in English].
7. Wilson-Dikson, A. (1997). *A Brief History of Christian Music*. Oxford [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 22.11.2024*

УДК 78.02:784.6:792.7

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322900

Цитування:

Гусар Д. О. Особливості втілення хуків у композиціях сучасних українських естрадних виконавців. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 320–325.

Гусар Дзвіна Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадно-вокального
мистецтва
Університету Короля Данила
<https://orcid.org/0000-0002-4237-3687>

Husar D. (2024). Characteristics of the Implementation of Hooks in the Compositions of Modern Ukrainian Entertainers. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 320–325 [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ХУКІВ У КОМПОЗИЦІЯХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ ВИКОНАВЦІВ

Мета статті – розкрити специфіку втілення хукових принципів творення композиції на прикладі яскравих пісенних зразків сучасної української естради. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні музично-аналітичного, компаративного, описового слухового методів, які дали змогу виявити способи реалізації хуків у композиціях сучасних українських виконавців. **Наукова новизна.** Узагальнено трактування поняття та типізацію хуків в наукових дослідженнях. Вперше зроблено спробу виділення хукових елементів як одного з інструментів творення вокально-естрадної композиції в піснях українських фіналістів конкурсу Євробачення різних років. **Висновки.** На основі аналізу пісень відзначається, що у композиціях, створених за методом «трек-і-хук» авторами було залучено чимало хуків різного роду. Найчастіше зустрічаються оригінальні ритмічні, технічно-редакторські та індивідуально-виконавські хуки. Крім того, слід відзначити яскраві інструментальні хуки-алюзії – звучання гуцульських (трембіта, імітація цибал) чи кримсько-татарського (зурна) інструментів, а також мелодичні хуки (архаїчні фольклорні інтонації), що надають композиціям особливої самобутності. Здійснений аналіз підтверджує, що застосування методу «трек-і-хук» відкриває можливості різностороннього, зокрема, психологічного впливу на аудиторію, коли ретельно розставлені хуки вносять дозу задоволення і сприяють тому, щоб мозок насолоджувався у композиції щоразу новими «смаколикami».

Ключові слова: сучасна естрадна музика, шлягер, метод «трек і хук», хук.

Husar Dzvin, Doctor (Candidate) of Art Criticism (Ph.D.), Associate Professor, Department of Pop and Vocal Art, King Danylo University

Characteristics of the Implementation of Hooks in the Compositions of Modern Ukrainian Entertainers

The purpose of the study is to reveal the specifics of the implementation of hook principles of composition creation on the example of bright song samples of modern Ukrainian pop music. **The research methodology** consists in the application of musical-analytical, comparative, descriptive listening methods, which made it possible to identify ways of implementing hooks in the compositions of modern Ukrainian performers. **Scientific novelty.** The interpretation of the concept and typification of hooks in scientific research is generalised. For the first time, an attempt was made to highlight hook elements as one of the tools for creating a vocal pop composition in the songs of the Ukrainian finalists of the Eurovision Song Contest of different years. **Conclusions.** Based on the analysis of the songs, it is noted that in the compositions created by the ‘track-and-hook’ method, the authors involved a lot of hooks of various kinds. The most common are original rhythmic, technical-editing and individual-performing hooks. In addition, it should be noted bright instrumental hooks-allusions – the sound of Hutsul (trumpet, imitation of cymbals) or Crimean Tatar (zurna) instruments, as well as melodic hooks (archaic folk intonations), which give the compositions a special identity. The performed analysis confirms that the use of the ‘track-and-hook’ method opens up the possibilities of a versatile, in particular, psychological impact on the audience, when carefully placed hooks bring a dose of pleasure and contribute to the brain enjoying new ‘goodies’ in the composition every time.

Keywords: modern pop music, hit song, ‘track and hook’ method, hook.

Актуальність теми дослідження. Починаючи з кінця XX століття, коли успіх естрадного виконавця став визначатися не

лише кількістю виступів у концертних залах, але і активністю прослуховувань на різноманітних медіа- та інтернетресурсах

(фонове прослуховування музики), у творців естрадних композицій все більше виникала потреба підтримання привабливості звучання пісні з будь-якої частини, тобто наповнення «цукерочками», які б щоразу привертали увагу. Тож для створення пісенної композиції шлягерного типу все більш активно залучається принцип «трек і хук», де «хук» (з англ. hook – упіймати, зачепити) – несподіваний поворот, зміна якогось компонента музичної композиції, елемент, здатний заново привернути увагу слухача. Способи втілення хуків у творчості американських та європейських виконавців висвітлено у численних закордонних публікаціях, сучасне українське естрадознавство представлене виявленням та типізацією хуків у радянській та пострадянській естраді (І. Шнур). Однак динаміка залучення хуків у твори сучасної української естради з цієї точки зору не аналізувалася, тому дослідження способів втілення хуків в піснях, які здобули значну популярність і стали візитівками України на естрадно-пісенному конкурсі Євробачення різних років видається актуальним завданням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останні наукові розвідки в сфері музичної естради розглядають особливі аспекти естрадного виконавства. Так дисертація С. Муравіцької (2023) [2] досліджує класичний кросовер як відображення активізації процесу взаємодії надбань музичної класики та актуальних трендів естрадної музики у другій половині XX століття, в дисертації С. Гіги (2023) [1] розглядається вплив та значення мистецтва аранжування як чинника еволюції стилю української естради, а Я. Подунай (2024) [3] досліджує стильові особливості української пісенної естради на межі тисячоліття. Ці дослідження звертають увагу на значну роль невокальних складових музичного твору пісенної естради. При розгляді сутності музичного шлягеру в дисертаційній роботі І. Шнур (2018) до українського музикознавчого обігу як одне з наріжних понять дослідницею введене поняття «хук» – «перманентна інтонаційна складова пісенного шлягеру, виразність якої зумовлює зачеплення уваги та укорінення в пам'яті» [4, 3]. В дисертації апробується музикознавчий інструментарій аналізу пісенного шлягеру, зокрема, здійснено виявлення хукових елементів в творах радянської та пострадянської естради. Останні роки демонструють незгасаючу активність у використанні інструменту хуків серед творців української пісенної естради.

Мета статті – розкрити специфіку втілення хукових принципів творення композиції на прикладі яскравих пісенних зразків українських співаків-фіналістів конкурсу Євробачення.

Виклад основного матеріалу. Починаючи кінця XX століття виробництво нового музичного продукту естрадного жанру все частіше являє собою результат співпраці композитора, виконавця, аранжувальника, звукорежисера, саунд-продюсера та інших спеціалістів. Як зазначає американський культуролог і журналіст Дж. Сібрук, створення естрадної композиції змінюється з методу «мелодія-і-текст», коли композитор та поет-пісняр «створювали мелодію й слова до неї та доводили пісню до проміжного результату ще до роботи продюсера», на метод «трек-і-хук», за яким «саунд-продюсер, відповідальний за біт, акорди і підбір інструментів, співпрацює з топ-лайнром – автором мелодії та хуків» [7]. Такий метод написання пісні поряд із традиційними складовими популярної пісні (вокальна мелодія і «трек») все більше звертається до залучення хуку – елементу композиції, який захоплює та втримує увагу.

На північно-американському континенті та в Європі це поняття широко вживається в професійному середовищі попвиконавців та продюсерів, а також і в музикознавчих працях. З одного боку, під хуком розуміється незабутній, такий, що вривається в пам'ять, повторюваний елемент фактури. У 1982 році дослідник американського поппроку А. Шоу характеризував хук так: «приваблива музична послідовність або гармонія, або звук, або ритмічна фігура, яка захоплює чи зачіпає, перелік, без якого не обходиться жоден хіт, без музики чи слів, настільки переконливих, що засідають в пам'ять і нікуди не діваються» [8, 177]. З іншого боку, як зазначає американський дослідник Г. Бенс, «повторення є безглуздом без своєї протилежності – зміни» [6, с. 1], тому хук, на його думку, – новий, яскравий, несподіваний, такий, що привертає увагу, елемент фактури, адже власне зміна здатна вносити новизну і свіжість у сприйняття пісні.

У своїй статті Г. Бернс здійснює систематизацію трактувань феномену «хук» і створює типологію цього явища. Він виділяє типи хуку: ритмічний, динамічний, мелодичний, гармонічний, вербальний, темповий, інструментальний, виконавський, технічно-редакторський.

Ритмічний хук, на думку дослідника, спрацьовує в таких випадках: при встановленні основного ритму з притаманною йому

активною енергетикою, при зміні ритму та поверненні до початкового варіанта, при використанні цитати-алюзії [6, 8–9]. Г. Бернс зазначає, що для подолання сталості ритмічного біту, притаманної попмузиці, визначальним «принципом виникнення ритмічного хуку є зміна, а не повторення» [6, 7].

Динамічний хук «сприймається як хук завдяки таким методам як *crescendo*, *diminuendo* і *sforzando*. <...> Тихий початок сприяє виникненню у слухача бажання збільшити гучність, а *sforzando* має дещо приголомшливий ефект» [6, 16]. На думку української дослідниці І. Шнур, динамічний хук досягається шляхом «вимикання» всіх інструментів, коли «початковий такт приспіву вокаліст виконує *a capella*, далі ж туттійно включається весь склад. <...> такий прийом – завдяки введенню контрасту-зіставлення – має сильний хуковий ефект: через відсутність супроводу сольне виконання активує увагу та спонукає дослухатися до найбільш значущих слів пісні» [4, 165].

Мелодичний хук, вважає Г. Бернс, виникає при: багаторазовому повторенні мелодії із незначними змінами (окремі повороти інтонації, мелізми), застосуванні неординарного вокального прийому або теситури, використанні цитати-посилання на інші композиції.

Гармонічний хук дослідник виділяє в композиціях, що «містять модуляцію в іншу тональність або засновані на гранично простій чи «мудрованій» послідовності, містять незвичний акорд <...> або ж базуються на гармонічній цитаті» [6, 12]. І Шнур зазначає, що найбільший хуковий потенціал в царині гармонії «має так звана золота секвенція, у якій націленість на «чіпляння» пояснюється її рідкістю природним і невимушеним звучанням, що апробоване в значній кількості як академічних, так і масових композицій» [4, 170].

До проявів вербального хуку, вслід за Г. Бернсом, І. Шнур зачисляє такі «сюжетно-мовні компоненти»: любовна тематика, актуальні соціально-життєві події, іншомовні слова або безглузді слова, діалектизми і жаргонізми, посилання до музичної сфери і музикантів [4, 170].

Темповий хук, за Г. Бернсом, – це хук, в якому привернення уваги «виникає за рахунок несподіваної темпової зміни – найчастіше це римейк» [6, 15], адже як правило, саме для римейків характерна зміна темпу.

Індивідуально-виконавський тип хуку народжується з унікальних вокальних та сценічно-акторських якостей співака, наявності

у вокальній партії «незвичних прийомів звуковидобування (крик, глісандо, декламація, прискорений темп співу, шепіт, звуки оргазму і звуконаслідування тварин), які демонструють потужність технічних навичок та емоційної виразності вокаліста» [6, 14–15].

Інструментальний тип хуку ґрунтується на тому, «яку алюзію можна викликати за його допомогою (наприклад, звучання волинки навіює думки про Шотландію)» [6, 4]. Інструментальні алюзії є справді доволі глибоко закоріненими в слухачькі звички: акордеон – Париж, банджо – Америка, цимбали чи трембіта – українські Карпати.

Технічно-редакторський хук: Г. Бернс зазначає, що «практично всі сучасні записи попмузики містять різноманітні звукові ефекти, які мають сильну хукову якість» [6, 17–18]. Дослідник диференціює хуки цього типу за природою походження ефекту: хуки, що базуються на звуконаслідуванні («*true sound effect*»), та хуки, що засновані на спотворенні-трансформації природного звуку («*signal distortion*»). Повний перелік даних хуків «є неможливим через значну кількість цих ефектів, які, до того ж, регулярно збільшуються» [6, 6].

Узагальнюючи типологію Г. Бернса, І Шнур виділяє три основні способи втілення хуку у пісенному шлягері: введення хуку як несподіваного прийому, впровадження хуку як повтору на відстані, введення цитати-алюзії. Авторка зазначає, що хук може бути реалізований «на будь-якому рівні композиції: від мелодико-ритмічного до технічно-редакторського, а найчастіше – як поєднання складових кількох рівнів при домінуванні одного з них» [4, 124]. Ці прийоми спрямовані на створення контрасту, який активує увагу аудиторії та призводить до оновлення сприйняття слухача, а відтак, забезпечує впізнаваність композиції, інтерес до неї, і як результат – виконавський успіх.

Практика максимального насичення пісенного твору хуками є актуальним прийомом сучасного «виробництва» хітів. Здатний привернути увагу елемент «зазвичай звучить якомога раніше; <...> у вступі, куплеті, переході до приспіву, приспіві та завершенні» [7], адже написана за методом «трек-і-хук» пісня має на меті стале втримання цікавості слухача.

Розвиток української естради ХХІ століття так само позначений використанням спрямованих на інтенсифікацію впливу на слухача технологій, до яких в тому числі належить і цілеспрямоване залучення

хукових прийомів. Розглянемо в цьому ракурсі три композиції українських виконавців, які здобули значну популярність і стали візитівками України на естрадно-пісенному конкурсі Євробачення різних років: Руслана «Дикі танці» (2004), Джамала «1944» (2016) та Alyona Alyona & Jerry Heil «Teresa & Maria».

Композиція Руслани «Wild Dances», що принесла Україні першу перемогу в конкурсі Євробачення-2004, написана Русланою Лижичко та музичним продюсером Олександром Ксенофоновим. Пісня вперше передала світові естради образ України – оригінальної, драйвової, енергійної, екзотичної, по-своєму унікальної країни. В основі музики – сучасна компіляція етнічних гуцульських мотивів (ритмів і танців) та нових течій поп- і рок-музики. Вже перша фраза соло трембіти являє собою яскравий інструментальний хук, створюючи алюзію на гірський ландшафт Карпат. Перервана швидко наростаючим, наче гірський потік, шумом та енергійним синкопованим ритмом барабанів (ритмічний хук) музика вступу стрімко розвивається, додаючи кожні чотири такти нового запального драйву завдяки появі яскравих елементів: мелодії, що імітує звучання цимбал (технічно-редакторський хук), нового ритму (ритмічний хук), енергійних вигуків солістки та бек-вокалістів (індивідуально-виконавський хук). На такому емоційно «розігрітому» тлі вступає солістка, напористий голос якої лунає на інструментальній паузі, яку переривають тільки потужні удари барабанів (динамічний хук), подальший перехід на коломийковий ритм «Гей, шіді-ріді-да, шіді-ріді-да-на» (вербальний хук з алюзією на фольклор) додає композиції танцювальності та ще більше енергії «диких танців», які продовжуються в інструментальних програшах. Захоплюючі вокалізи солістки після другого куплету (мелодичні хуки), та раптовий динамічний хук – соло «Дайна-дана...» на паузі супроводу, який переривається барабаном, наче ударом батога і подальший запальний танцювальний ритм з вигуками «Гей, гей, гей-гей, гей-гей!» закручують емоційну напругу аж до останнього фінального вигуку. Крім зазначених хуків, екзотично і драйвово сприймається танцювальне дійство, що відбувається на сцені, додаючи композиції алюзій на первісні енергії пращурів. Перемога пісні на Євробаченні-2004 та її подальший успіх (близько 20 золотих та платинових дисків у різних країнах світу) засвідчила майстерність української авторки-

солістки та всієї команди творців сценічного шоу.

Пісня Джамали «1944», з якою вона здобула перемогу на Євробаченні-2016, позначена темою війни та втрати кримськими татарами можливості вільно жити на своїй землі. Пісня написана Джамалою (Сусанною Джамаладиною), у створенні пісні взяли участь музичний продюсер Євген Філатов та мультиінструменталіст Армен Костандян. Вже перші звуки зурни (інструментальний хук-алюзія) у короткому восьмитактному вступі налаштовують на зв'язок із кримсько-татарським фольклором. Соло співачки розгортається на тлі протяжних звуків в низькому регістрі, що немов удари гонга (технічно-редакторський хук) з'являються кожні два такти і, опускаючись терцовими ходами вниз, створюють ілюзію занурення в темряву (мелодичний хук). Накладений на них збивчастий синкопований ритм, повторюючись, наводить на аналогію із стуком коліс потяга (технічно-редакторський хук), який везе у невідомість і примушує серце тривожно битися (імітація серцевого ритму – технічно-редакторський хук). Вокальна партія розгортається в напівречитативній манері з елементами шепоту, зітхання, завивання, схлипування (індивідуально-виконавський хук). В приспіві «ритм коліс» стає частішим і ритмічнішим, подекуди із ритмічними збоями (ритмічний хук), вокальна партія будується на повторенні однієї фрази із додаванням варіантів мелодії і мелізмів (мелодичний хук). Другий куплет звучить на тлі тих самих басових ходів і активного ритму ударної установки, що імітує шалений рух потяга (ритмічний хук). Солістка починає другий куплет у вокальній манері «twang» (різкий звук із застосуванням носових та головних резонаторів), що дозволяє додати звучанню сили і експресії (мелодичний хук), перейти майже на крик. Тужливої нотки додають у другому куплеті протяжні звук жіночого бек-вокалу, що в приспіві звучать іноді на секунду від основного тону (гармонічний хук). Несподівана повна зупинка біту і виконання соло асаpella (динамічний хук), в якому солістка демонструє надзвичайну експресію через філігранну точність глісандового інтонування чвертьтонових ходів, що походять із кримсько-татарського інтонаційного поля, а згодом – раптовий перехід на високий пронизливий звук октавою вище (індивідуально-виконавський хук), – ці хукові елементи довершують композицію, утримуючи увагу слухача до останньої миті звучання. Крім

зазначених хуків, виразний сценічний ефект створює поява на екрані зображення палаючого дерева, яке можна інтерпретувати як дерево роду. У 2023 році британське видання The Guardian помістило хіт української співачки Джамали «1944» на третє місце у списку найкращих переможних пісень в історії Євробачення [5].

Композиція Alyona Alyona & Jerry Heil «Teresa & Maria», що здобула в почесне третє місце на конкурсі Євробачення-2024, є колаборацією двох українських співачок Альони Савраненко та Яни Шемаєвої у співпраці із саундпродюсерами Іваном Клименком та Антоном Чілібі. Ліричний восьмитактовий вокаліз вступу пісні переривається ритмічною акцентованою мелодією на біті бубна четвертними (ритмічний хук) «Джере-, джере-, джерело...» – топтання на одній ноті восьмими тривалостями з «второю» бек-вокалу на сексту вгору в повторюваній 4 рази фразі створює алюзію на архаїчну обрядову пісенність (мелодичний хук). На роковому біті восьмими із акцентами четвертними поперемінно на бас та хети ударних (ритмічний хук) з'являється наступний вокаліз «У-у-у, давай, мила, палай», він вже не ліричний, а закличний, експресивний, але після другого проведення порив раптово спадає і майже на фальцеті солістка Яна Шамаєва (Jerry Heil) промовляє: «I'm not holy, I'm alive» («Я не святий, я живий») (індивідуально-виконавський хук). Приспів «З нами Діва Марія...» повертає біт бубна, на тлі якого звучить мелодія, ритм мелодії з простого (дві четвертні, чотири вісімки) зміщується на міжтактові синкопи (ритмічний хук); а другий восьмитакт «With us Mama Teresa, Diva Maria ...», що виконується солісткою октавою вище (виконавський хук) звучить на повному роковому біті. Раптовий спад динаміки з переходом на вокаліз «Гей-я гей-я...» із неголосним чотиритактним бек-вокалом з плесканням долонями на 2 та 4 долі (динамічний хук) повертає до аналогії з фольклором, створюючи ще один мелодичний хук. Потужним вербально-інтонаційним хуком є текст приспіву «З нами Діва Марія...» (перекладений також англійською), що апелює до християнських цінностей та вказує на справедливість і святість битви українців.

Цілком відмінна репова частина композиції (індивідуально-виконавський хук) поєднує в собі роковий біт та ходи басів з міжтактовою синкопою, на тлі яких Альона

Савраненко (Alyona Alyona) читає експресивний вокалізований реп – чіткі шістнадцятки та восьмі «Навіть ще змала ми шукали шлях...» щоразу з другої долі. У другому восьмитакті «І хай хтось хоче, аби ми зламались...» накладаються роковий біт, постійні повтори бек-вокалу «Гей-я гей-я...», які творять немовби масову підтримку (мелодичний хук), та соло, в якому після тривалого читання репу на V ступені мінорного ладу співачка, майже глісандуючи, піднімає висоту тону на октаву вгору (індивідуально-виконавський хук), поступово переходить на суцільні шістнадцятки і на крик «...з неба слідувати предки!» (динамічний хук) на повній паузі супроводу, що створює подвійний динамічний хук. Другий приспів «З нами Діва Марія...» виконавиці виконують удвох, у другому проведенні Яна Шамаєва (Jerry Heil) співає вокаліз, який доходить до піку динаміки в кінці приспіву, а тоді раптово спадає (динамічний хук), без біту на педальних звуках ударних, набираючи деякого характеру колискової. Значно приваблюють увагу також сценічні ефекти: імітація потоку, що ллється з-під ніг виконавиці, немов із джерела, важкий підйом на палаючу гору, войовничий жест артистки, що виймає мікрофон, неначе меч з-за плечей, фігури дівчат в останньому кадрі, що неначе сплять (останній вокаліз-колискова), а може й не дихають... Композиція «Teresa & Maria» здобула 3 місце на Євробаченні 2024 та посіла в травні 2023 року 23 сходинку у світовому чарті Tunes Worldwide серед 200 найбільш прослухуваних пісень.

Як бачимо із аналізу композицій, для привернення уваги та зацікавлення глядача було залучено чимало хуків різного роду, що, очевидно, посприяло досягненню успіху виконавців на конкурсах Євробачення 2004, 2016, 2024 років та забезпечило їм значну популярність.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що було узагальнено трактування поняття та типізацію хуків в наукових дослідженнях, визначено основні характеристики ритмічного, динамічного, мелодичного, гармонічного, вербального, темпового, інструментального, індивідуально-виконавського, технічно-редакторського хуків. Вперше зроблено спробу виділення хукових елементів як одного з інструментів творення пісенної композиції в піснях фіналістів конкурсу Євробачення різних років Руслани «Дикі танці» (2004), Джамали

«1944» (2016) та Alyona Alyona & Jerry Heil «Teresa & Maria» (2024).

Висновки. На основі аналізу пісень, які здобули визнання як на конкурсах Євробачення різних років, так і на інших світових платформах, відзначається, що авторами було залучено чимало хуків різного роду, так як створення композицій здійснено за методом «трек-і-хук». Найчастіше зустрічаються оригінальні ритмічні (що є типовим для світової естради), технічно-редакторські (активне використання електронних ефектів) та індивідуально-виконавські хуки (всі виконавиці демонструють унікальні вокальні та сценічно-акторські якості). Крім того, слід відзначити яскраві інструментальні хуки-алюзії – звучання гуцульських (трембіта, імітація цибала) чи кримсько-татарських (зурна) інструментів, а також мелодичні хуки (архаїчні фольклорні інтонації, орнаментальна варіативність інтонування, вокалізований реп), що надають композиціям особливої самобутності. Зазначимо, що застосування методу «трек-і-хук» відкриває можливості різностороннього, зокрема, психологічного впливу на аудиторію, коли ретельно розставлені хуки вносять дозу задоволення і сприяють тому, щоб мозок насолоджувався у композиції щоразу новими «смаколикми».

Література

1. Гіга С. С. Мистецтво аранжування в аспекті стильової еволюції української естрадно-вокальної творчості: дис. ... доктора філософії: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Івано-Франківськ, 2023. 213 с.
2. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера: дис. ... д-ра філософії: 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2023. 193 с.
3. Подунай Я. А. Стильові виміри української пісенної естради кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... д-ра філософії: 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2024. 216 с.
4. Шнур І. В. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради): дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2018. 298 с.

5. All 69 Eurovision song contest winners – ranked! *The Guardian*. 18.05.2023. URL: <https://www.theguardian.com/music/2023/may/11/all-69-eurovision-song-contest-winners-ranked> (дата звернення: 05.10.2024).

6. Burns G. A Typology of «Hooks» in Popular Records. *Popular mu-sic*. Vol. 6. No. 1. Jan. 1987. Cambridge : Cambridge University Press, 1987. P. 1–20.

7. «The Song Machine: Inside the Hit Factory» with John Seabrook - Renman Live #123 Steve Rennie URL: <https://www.youtube.com/watch?v=02kn0QAkfrs> (дата звернення: 05.10.2024).

8. Shaw A. Dictionary of American Pop/Rock. New York. London: Schirmer Books; Collier Macmillan, 1982. 440 с.

References

1. Hiha, S. S. (2023). Art of Arranging in the Aspect of Stylistic Evolution of Ukrainian Pop and Vocal Creativity. PhD Thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
2. Muravitska, S. S. (2023). Synthesis of Musical Academic and Non-Academic Traditions in the Genre of Classical Crossover. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Podunai, Ya. A. (2024). Stylistic Dimensions of the Ukrainian Song Pop of the late 20th – early 21st century. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Shnur, I. V. (2018). Hit Song as a Phenomenon of Popular Music of the Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st Centuries (based on the material of the Soviet and post-Soviet pop music). Candidate's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. All 69 Eurovision Song Contest Winners – Ranked! (2023). *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/music/2023/may/11/all-69-eurovision-song-contest-winners-ranked> [in English].
6. Burns, G. A. (1987). Typology of 'Hooks' in Popular Records. *Popular mu-sic*, 6 (1), 1–20 [in English].
7. 'The Song Machine: Inside the Hit Factory' with John Seabrook – Renman Live #123 Steve Rennie. (n.d.). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=02kn0QAkfrs>
8. Shaw, A. (1982). Dictionary of American Pop/Rock. New York. London [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 18.11.2024*

УДК 782+792

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322901

Цитування:

Кирея М. В., Лацік Є. М. Жанрово-стильові доміанти театральної музики Богдана Антківа. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 326–330.

Kyreia M., Latsik Ye. (2024). Genre and Style Dominants Theatre Music by Bohdan Antkiv. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 326–330 [in Ukrainian].

Кирея Марія Вікторівна,
докторка філософії,
асистентка кафедри театального
мистецтва Тернопільського
національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0000-0001-5872-9839>
mariaganych@gmail.com

Лацік Євген Мирославович,
доцент кафедри театального
мистецтва Тернопільського
національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
заслужений артист України
<https://orcid.org/0000-0001-6439-4502>
lacius1987lacius@gmail.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ТЕАТРАЛЬНОЇ МУЗИКИ БОГДАНА АНТКІВА

Мета роботи. У статті охарактеризовано жанрові орієнтири музики Богдана Антківа – увертюру, інструментальну п'єсу, хорову мініатюру. Визначено стильові ознаки творів, написаних автором, – український та європейський музичний академізм, фольклоризм, сучасна масова музика. Проаналізовано музичну та театральну творчість, що є невід'ємними й неподільними складовими мистецьких проєктів Богдана Антківа. Також окреслено значення його діяльності в системі української національної музичної культури. **Методологія дослідження** містить музикознавчий, аналітичний та теоретичний методи, які надають можливість з'ясувати жанрові пріоритети музично-театральної творчості Богдана Антківа. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в ній вперше прослідковано риси індивідуального композиторського стилю та їх вияв у жанровому спектрі творчої спадщини митця. Здійснено аналіз музики до вистав у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка (1948–1963), висвітлено його найвагоміші твори. **Висновки.** Композиторська творчість Б. Антківа найяскравіше розкрилася в площині театральної музики, де митцеві вдалося розширити стильову палітру, передати оригінальну авторську естетику в контексті масової та естрадної музики. Богдан Антків увійшов у музично-театральне мистецтво Галичини як людина надзвичайного творчого потенціалу, життя якої було подвижництвом у багатьох сферах мистецької діяльності. Його композиторські твори стали частиною сценічного оформлення, які вдало підкреслювали емоційний вплив, драматургію твору та атмосферу вистави.

Ключові слова: Богдан Антків, жанр, стиль, театральна музика, театр, вистава, Галичина.

Kyreia Mariia, Doctor of Philosophy, Ph.D., Assistant of the Department of Theatre Arts, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University; Latsik Yevhen, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Theatre Arts, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Genre and Style Dominants Theatre Music by Bohdan Antkiv

The purpose of the work is to describe the genre landmarks of Bohdan Antkiv's music – overture, instrumental piece, choral miniature. The stylistic features of the compositions written by the author are identified – Ukrainian and European musical academicism, folklore, and contemporary mass music. The author analyses the musical and theatrical works that are integral and indivisible components of Bohdan Antkiv's artistic projects. The article also outlines the significance of his work in the system of Ukrainian national musical culture. **The research methodology** includes musicological, analytical and theoretical methods that make it possible to clarify the genre priorities of Bohdan Antkiv's musical and theatrical works. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that it is the first to trace the features of an individual composer's style and their manifestation in the genre spectrum of the artist's creative heritage. The music for performances at the Ternopil Taras Shevchenko Music and Drama Theatre (1948–1963) is analysed, and his most important works are highlighted. **Conclusions.** Bohdan Antkiv's compositional creativity was most vividly revealed in the field of theatre music, where the artist managed to expand his stylistic palette and convey his original author's aesthetics in the context of mass and pop music. Bohdan Antkiv entered the musical and theatrical art of Galicia as a

person of extraordinary creative potential, whose life was a feat of asceticism in many areas of artistic activity. His compositions became part of the stage design, which successfully emphasised the emotional impact, drama and atmosphere of the performance.

Keywords: Bohdan Antkiv, genre, style, theatre music, theatre, performance, Galicia.

Актуальність теми дослідження. Музична творчість Б. Антківа не була предметом дослідження науковців, здебільшого приділяли увагу його театральній життєтворчості, аналізуючи його як талановитого актора. Проте професійна діяльність Богдана Антківа в царині музичного мистецтва є органічною і невід'ємною складовою української культури Галичини. Музичні твори, які написав Б. Антків, використовували тільки в конкретних виставах Тернопільського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, і вони були в рукописному варіанті, що ускладнювало популяризацію його творчості серед широких мас населення.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед українських дослідників, які розглядали театральну музику в площині розвитку музично-театрального мистецтва Галичини ХХ ст., слід відзначити наукові розвідки О. Білас [1], І. Мамчура [5], О. Мацепури [6], Х. Новосад-Лесюк [7], М. Ужинського [9], Г. Фількевич [10], у яких автори розглядали функції музики в постановці художньої вистави. Відтак О. Білас відзначає, що «театр наділяв музику такими властивостями, як риторична виразність, рельєфність виразу образного змісту, конкретність інтонаційних (мовно-декламаційних) асоціацій, що посилювало виразність емоційних реакцій. Своєю чергою музика виявилась надто важливою у створенні цілісного театрального артефакту, оскільки звуковий ряд створював звукові декорації, ілюстрував поведінку героїв на сцені, виявляв своєрідність національного характеру та історичної епохи, у яку відбуваються події, розкривав підтексти словесного тексту, спрямовував увагу глядача на певні кульмінаційні моменти дії. Серед спільних рис театрального та музичного мистецтва є рух, темп, ритм, динамізм, емоційна чуттєвість, тому музику й театр споріднює їх часова природа: вони співіснують у єдиному хронотопі» [1, 46–47]. «Важливою функцією музики в театрі є зображення місця, часу, дії, конкретного середовища, характеристики дійових осіб. Музичні образи є поліфункціональними і виконують одночасно різні функції» – стверджує інша дослідниця Г. Фількевич [10, 587–588].

Серед праць, що розглядають постать Б. Антківа як музиканта, виділимо розвідки О. Бойчук [2] та О. Смоляка [8], проте ці роботи

неповно розкривають його діяльність і містять лише регіональні дослідження митців Тернопілля.

Метою статті є на основі збережених у рукописах матеріалів охарактеризувати музичні твори до вистав, визначити жанрово-стильові домінанти, прослідкувати проєктність мислення Богдана Антківа, яка відображена цілісною музично-театральною композицією.

Виклад основного матеріалу. Особливою сферою зацікавлень і винятковою стихією композиторської творчості Богдана Антківа була театральна музика. На перехресті музичного та театрального компонентів в оформленні вистав, їх поєднання між собою свідчить про синтетичність мислення Б. Антківа, де музика тяжіє до театральності, а вистава залежить від принципів музичного розгортання. Синтетичність мислення найяскравіше позначилася під час роботи в Тернопільському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка (1948–1963), де працював актором та писав музику до вистав. У музичних працях ми можемо спостерігати певний консерватизм, але не варто порівнювати музику Богдана Антківа із музикою авангарду, яка характеризується експериментальними підходами через упереджене ставлення до авангардних течій тогочасної радянської влади, та через невідповідність її завдань та функцій для театрального мистецтва та театральної музики зокрема.

Традиціоналізм є близьким до творчості митця загалом, проте стильові орієнтири є відмінними. Дослідниця Л. Іванова стверджує: «Традиціоналістський принцип становить логічну підоснову існування модерну-авангарду, оскільки усвідомлення стильового радикалізму тією чи іншою мірою інтенсивності вираження можливе при наявній точці відліку від нормативності традиції, яка є основою академічної професійної освіти; відповідно в масі підготовки фахівців і творчого виявлення відхилення в модерн-авангард у ХХ столітті явно скромні поряд з академічним тлом професійних розробок традицій і стимулів її» [4, 43–44].

Неабиякий вплив на розвиток і формування радянського мистецтва, культури, і зокрема театру, мала масова пісня. Також у виставах митець нерідко використовував пісенні шлягери. Тому музику Богдана Анківа

доцільно розглядати в контексті масової та естрадної музики.

Стильові орієнтири театральної музики Богдана Михайловича Антківа відповідають характеристиці фольклору, що в академічній музиці називають фольклоризмом або неофольклоризмом. За О. Дерев'янченко, фольклоризм – «це тип музичного мислення, сутністю якого є використання фольклору в контексті “артифікаційного” типу інтонацій-одиниці, властивого професійно-академічній творчості європейської традиції» [3, 9]. Неофольклоризм є типом «музичного мислення, сутністю якого є відтворення (моделювання) засобами професійно-академічної творчості “натургенетичного” типу інтонацій-одиниці, властивого фольклорному мисленню» [3, 9]. Продовжувач музичних традицій М. Колесси – учня В. Новака, представника празької школи композиції, Богдан Антків у своїй творчості, що є традиціоналістсько-академічною, відтворює фольклор згідно з нормами європейської академічної музики.

Слід проаналізувати музику Б. Антківа в жанровій системі театральної музики, яка має чимало функцій, відповідно до самого жанру. До неї відносять фонову музику, яка звучить під час сцени у виставі, увертюру, тобто вступну оркестрову п'єсу, інтерлюдії – невеликі інструментальні п'єси, які відкривають усі дії, окрім першої, а також вокальні або хорові мініатюри, фрагменти більш розлогих композицій. У своїх роботах Богдан Антків здебільшого використовував невеликі форми – музичні мініатюри. У творчому доробку налічують хорові та пісенні твори, які відносяться до жанру мініатюри та в яких прослідковується театральність мислення. Хоч жанрова система музичних творів Богдана Антківа є не надто широкою, проте повністю відповідала поставленим завданням, які намагався втілити композитор.

Богдан Антків, будучи актором в театрі, із режисерським задумом проектував музику в театрі. Варто відмітити проєктний тип мислення митця, який сприймав і розумів свою музику як частину композиційного цілого, тобто мистецького проєкту. Тому при аналізі музики Богдана Антківа потрібно враховувати такий чинник, як театралізація.

Музичні твори Богдана Антківа, написані до вистав Тернопільського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, знаходяться в ДАТО (ф. Р-3442, спр. 1, оп. 17). У справі представлені матеріали з різною кількістю фрагментів музики, про які часто

немає відомостей, у який саме момент дії їх використовують, окрім увертюри і вступів, які Б. Антків позначає. Інколи допомагає зрозуміти лише назва твору, про якого персонажа йдеться і які сцени у виставі вона супроводжує. Через відсутність усіх музичних матеріалів ми не можемо повноцінно схарактеризувати цілісну драматургію вистави. Найбільша кількість музичного оформлення вистав та їх номерів збереглася на типовий радянський любовно-виробничий сюжет, де любовна лінія розгортається на тлі виробничих відносин.

Коротко розглянемо деякі вистави на радянську тематику, вистави із використанням фольклору та власне авторської музики, щоб зрозуміти діапазон композиторської творчості Богдана Антківа.

У виставі «Весілля з приданим» дія розпочинається з Увертюри. Зауважимо, що для музично-театральної діяльності Богдана Антківа відкриття вистави увертюрою було характерним, про що свідчать збережені матеріали в ДАТО у фонді Богдана Антківа. У цій увертюрі написана партитура для кларнета, труби, тромбона, скрипок, віолончелей. Вона має чотиричастинну будову, де частини поєднуються за сюїтним принципом, а її чотири розділи в той чи інший спосіб анонсують головні події у виставі. Змінюється характер музики, що яскраво виражає танцювальність, яка апелює до народного музикування. Переважає гомофонно-гармонічна фактура, багатоголосся з елементами поліфонії у підголосках. Богдан Антків вдало підкреслив комічного персонажа Курочкіна за допомогою п'єси, де музичний матеріал тричі повторюється в тональності d-moll у розмірі $3/4$. Цікавою є і гармонічна мова: композитор орієнтується на тонально-гармонічну систему, але використовує не лише тоніко-домінантові звороти, а й тоніко-субдомінантові, якими завершує цю композицію. До жанрових п'єс можемо віднести п'єсу «Кадриль», яка представлена музичним фрагментом у 16 тактів із повтором, написана у розмірі $2/4$ у тональності B-dur.

Оскільки в театрі була обмежена кількість інструментарію, Богдан Антків змушений був писати партитуру тільки на певні інструменти, проте його твори завжди вирізнялися за жанром, стилем і прийомами композиторського розвитку. Митець вдається до музики іншого типу, де використовує прийоми поліфонії та мотивного розвитку, звертається до наскрізного типу драматургії і розвиненого тонального плану, розгалуженої жанрової системи. Богдан Антків унікав

ілюстративності, креативно підходив до кожного музичного оформлення тієї чи іншої вистави, хоч і рамки творчості при тогочасній владі були обмеженими.

У творчому доробку Богдана Антківа є не лише авторські композиції, які використовували у виставах, а й аранжування інших відомих народних пісень. Такий прийом використав митець у виставі «Маруся Богуславка», що свідчить про ґрунтовну теоретичну та практичну музичну підготовку, важливість української історії. Музичні частини записані у вигляді партитури. Перша композиція – обробка народної пісні «Ой наступає та чорная хмара» у тональності *g–moll* у розмірі $\frac{3}{8}$. Інший фрагмент – обробка народної пісні «Засвистали козаченьки» в тональності *f–moll* у розмірі $\frac{4}{4}$ в куплетній формі. Усі композиції є інструментальними. У цій виставі представлена авторська п'єса під назвою «Лебеді», обсягом у 14 тактів, написана в розмірі $\frac{4}{4}$ в тональності *g–moll*, в оркестровій версії та клавирі. Музика до вистави «Маруся Богуславка» засвідчила використання як елементів народно-пісенної творчості, так і професійної музики європейської традиції.

Патріотизм Богдана Анківа найяскравіше проявляється в музиці, що пов'язана з українською історією, з українською тематикою, з українськими сюжетами. У фонді також зберігаються музичні твори, які написав митець до вистави «Тарас Шевченко», де наявні елементи хорового співу, церковних хорових концертів.

Б. Антків ретельно працював над музичним матеріалом та вибудовував музичну драматургію як однієї композиції, так й усієї вистави. Усі партитури митця демонструють високу майстерність володіння оркестровою, попри обмеження у використанні інструментів. Також викликає захоплення майстерність Б. Антківа як поліфоніста.

Базовими жанровими орієнтирами для Богдана Анківа слугували увертюра та інструментальна п'єса. Аналізуючи стилі театральної музики, відмітимо, що, з одного боку, його музика тяжіє до масової, особливо у творах, де змальовувалася радянська дійсність, а з іншого – композитор звертається до лінії фольклору, яка найповніше виявилася в музиці до вистав на українську тематику. В українських п'єсах музика Б. Антківа не є зразком чистого фольклоризму, вона спирається на професійний музичний пласт, зокрема на традиції церковної музики. Безумовно, у його музиці ми знаходимо елементи європейської академічної музичної традиції, і не лише в

перекладах музики Л. Бетховена, а й у власних композиціях, де він звертається до жанрів вальсу, полонезу й ін.

Наукова новизна. В українському музикознавстві вперше проаналізовано композиторську спадщину Богдана Антківа різних жанрів і стилів, що представлені в театральній музиці до вистав.

Висновки. Театральна музична творчість Богдана Антківа є невід'ємною складовою музики ХХ ст. не лише для Тернопілля чи Галичини, а й для усієї України. У ній наявні риси європейського музичного академізму, фольклоризму та масової музики. Важко уявити музично-театральне мистецтво без творчих проєктів та музики Богдана Антків, що стала синергійною єдністю театру та музики. З огляду на перелік його творчих робіт не можна не подивуватися універсалізму мистецьких пошуків Богдана Антківа, у кожному з яких він щоразу самостверджується як митець.

Література

1. Білас О. Функції музики та музичні концепти в новітніх театральних системах першої половини ХХ ст. *Музикознавчий Універсум. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. 2016. Вип. 38–39. С. 43–59.
2. Бойчук О. М. Внесок диригентів родини Анткових у розвиток хорового мистецтва Тернопільщини: кінець ХІХ – початок ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 3. С. 150–155.
3. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 «Музичне мистецтво». Київ, 2005. 24 с.
4. Іванова Л. О. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України ХІХ–ХХ століть : дис. ... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 182 с.
5. Мамчур І. Функція музики у виставі. *Український театр*. №4. 1983. С. 4–5.
6. Мацепура О. Архітектоніка музичного компоненту драматичної вистави. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. 2013. Вип.105. С. 143–153.
7. Новосад-Лесюк Х. Н. Композитори в драматичних театрах Львова середини ХХ століття: біографічний аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 198–204.
8. Смоляк О. Музичні традиції родини Антків (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області): монографія. Тернопіль : Вид-во ТНПУ імені В. Гнатюка, 2016. 124 с.
9. Ужинський М. Ю. Мистецькі технології та звукорежисура у драматичному театрі. *Молодий*

чений : наук. журнал. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 3 (67). С. 81–84.

10. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 587–606.

References

1. Bilas, O. (2016). Functions of music and musical concepts in the newest theatre systems of the first half of the twentieth century. *Musicology Universe. Scientific collections of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*, (38-39) 43–59 [in Ukrainian].
2. Boychuk, O. M. (2014). Contribution of Antkov family conductors to the development of choral art in Ternopil region: late XIX-XX centuries. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 3, 150–155 [in Ukrainian].
3. Derevianchenko, O. O. (2005). Neo-folklorism in musical art: statics and dynamics of development in the first half of the twentieth century. PhD thesis, *Musical Art*. Kyiv, 24 [in Ukrainian].
4. Ivanova, L. O. (2021). Traditionalist stylistic direction in the work of composers of Ukraine of the XIX-XX centuries: PhD: 025 Musical Art. Odesa, 182 [in Ukrainian].
5. Mamchur, I. (1983). The function of music in a performance. *Ukrainian theatre*, (4), 4–5 [in Ukrainian].
6. Matsepura, O. (2013). Architectonics of the musical component of a dramatic performance. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (105), 143–153 [in Ukrainian].
7. Novosad-Lesiuk, Kh. N. (2019). Composers in Lviv Drama Theatres of the Mid-Twentieth Century: Biographical Aspect. Publishing House of Ternopil V. Hnatiuk National Pedagogical University, Series Art History, 40, 198–204 [in Ukrainian].
8. Smoliak, Oleh. (2016). Music traditions of the Antkiv's family (village of Ostriv, Ternopil district, Ternopil region). Ternopil: Publishing House of Ternopil V. Hnatiuk National Pedagogical University, 124 [in Ukrainian].
9. Uzhynskyi, M. Yu. (2019). Artistic technologies and sound engineering in drama theatre, *Young scientist, a scientific journal*, Kherson, Helvetica Publishing House LLC, 3 (67), 81–84 124 [in Ukrainian].
10. Filkevych, H. (2006). Music as a component of the figurative synthesis of performances of the Ukrainian drama theatre of the second half of the twentieth century. Essays on the history of theatre in Ukraine in the twentieth century. Kyiv, Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine, 587–606 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 02.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 12.11.2024*

Цитування:

Кулиняк М. А. Музично-пісенний фольклор у сучасній українській культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 331–337.

Kulyniak M. (2024). Music and Song Folklore in Modern Ukrainian Culture. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 331–337 [in Ukrainian].

Кулиняк Михайло Андрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
директор Навчально-наукового інституту
сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3487-7487>
m.kulyniak@gmail.com

МУЗИЧНО-ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Мета статті – дослідити застосування музично-пісенного фольклору в сучасному українському культурному просторі, виявити тенденції адаптації фольклорних джерел, символів, етнокодів в мистецьких проєктах, що репрезентують українську культурну ментальність. **Методологія дослідження.** Для реалізації поставленої мети застосовано методи: мистецтвознавчий – сприяв осмисленню української народної творчості як виду художньої діяльності; культурологічний – дав змогу виявити місце фольклору в сучасній музичній культурі; аналізу, синтезу та узагальнення – дали можливість виявити застосування фольклорних текстів, мотивів, манери виконання в окремих виконавців, гуртів і встановити загальні тенденції їх розвитку в сучасній українській культурі. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній виявлено специфіку інтеграції української народної музично-пісенної творчості в сучасний національний суспільно-культурний контекст. **Висновки.** Українці протягом всього періоду існування створювали музично-пісенні продукти, що відбивали ментальність, історію та прагнення народу, який у різних соціально-політичних умовах постійно змушений був відстоювати свої права та свободи, зокрема й культурні. Вторгнення РФ в Україну активізувало прагнення українців зберегти свої культурні коди, зокрема й шляхом переосмислення, осучаснення народної пам'яті, закодованої у фольклорі. Способами збереження народних музично-пісенних надбань є їх цитування, обробка, стилізація і створення на їх основі нових оригінальних творів. Такі адаптації, перенесення сенсів і символів народної пісні в новий культурний контекст роблять її зрозумілою і цікавою для сучасної аудиторії. Фольклорні тексти, мелодії, манери виконання надихають теперішніх музикантів, піснярів на створення композицій, які зберігають українську музично-пісенну культуру і водночас її розвивають, виводять на новий рівень. Запит українського суспільства на знання своїх коренів артисти підхопили досить активно, тому фольку на теперішній час багато на українській сцені, що посилює вимоги до його якості та врахування сьогоденних реалій.

Ключові слова: український фольклор, народна музично-пісенна творчість, культурна спадщина, творчий експеримент, масова культура, етнорок, фолкрок, фольктроніка.

Kulyniak Mykhailo, D.Sc. in Cultural Studies, Associate Professor, Director of the Contemporary Art Educational and Scientific Institute, National Academy of Culture and Arts Management

Music and Song Folklore in Modern Ukrainian Culture

The purpose of the article is to investigate the use of music and song folklore in the modern Ukrainian cultural space, to identify trends in the adaptation of folklore sources, symbols, and ethnocodes in artistic projects that represent the Ukrainian cultural mentality. **Research methodology.** To achieve the goal, the following methods were used: art history – contributed to the understanding of Ukrainian folk art as a type of artistic activity; culturological – made it possible to identify the place of folklore in modern musical culture; analysis, synthesis, and generalisation – made it possible to identify the use of folklore texts, motifs, and manner of performance by individual performers and groups and to establish general trends in their development in modern Ukrainian culture. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that it reveals the specifics of the integration of Ukrainian folk music and song creativity into the modern national socio-cultural context. **Conclusions.** Throughout their existence, Ukrainians have created music and song products that reflected the mentality, history and aspirations of the people, who in various socio-political conditions were constantly forced to defend their rights and freedoms, including cultural ones. The invasion of the Russian Federation into Ukraine intensified the desire of Ukrainians to preserve their cultural codes, in particular by rethinking and modernising the folk memory encoded in folklore. The ways to preserve folk music and song heritage are their citation, processing, stylisation or creation of new original works based on them. Such adaptations, the transfer of the meanings and symbols of folk songs into a new cultural context make it possible to preserve folk music and song creativity, while making it understandable and interesting for a modern audience. Folklore texts, melodies, and performance styles serve as a source of inspiration for today's musicians, who draw on images, metaphors, and motifs to create modern compositions. By

preserving authentic samples, reconstructing musical instruments, combining the traditional and the modern, and actively participating in festivals and music competitions, these artists help shape national identity and preserve the cultural heritage of Ukraine. The artists have taken up the demand of Ukrainian society for knowledge of their roots quite actively, so folk music is currently abundant on the Ukrainian stage, which increases the requirements for its quality and consideration of today's realities.

Keywords: Ukrainian folklore, folk music and song creation, cultural heritage, creative experiment, mass culture, ethnorock, folkrock, folktronics.

Актуальність теми дослідження. Українська музична культура багата на різноманітні жанри й стилі. З кожним роком вона відкриває нові шляхи для творчості, подальшого розвитку. Одним із таких напрямів є активне використання в сучасній музичній культурі фольклорних мотивів, образів. Виконавці звертаються до народних традицій, переосмислюючи їх крізь призму сьогодення. Ця тенденція відображає повагу до свого коріння, запити українського суспільства на глибоке розуміння своєї історії, культури та сучасності. Прагнення поєднати автентичність із новітніми музичними й суспільними трендами сприяє збереженню української культурної спадщини, яка нині перебуває під прицілом ворожих імперських зазіхань росії. Інтегрування українських народних пісень у сучасну музичну культуру робить її більш національно спрямованою, сприяє розумінню особливостей, що відображають ідентичність українського народу, для якого культура – це те, що завжди надихало на боротьбу за свою свободу, право на національну самоідентифікацію. Це актуалізує потребу дослідити застосування українського фольклору в сучасному культурному просторі, виявити тенденції в поширенні народної творчості в теперішніх умовах.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання місця фольклору в сучасній українській музично-пісенній культурі активно висвітлювали у своїх працях такі дослідники, як: Усеїн Бекіров, який вивчав утілення пісенного фольклору кримських татар в академічну і джазову творчість сучасних авторів і виконавців, наприклад співачки Джамали, Сейрана Османова, Руслана Болатова й ін. [1, 159]; Вікторія Данилець, яка «в контексті ансамблевого та оркестрового народно-інструментального, вокального та вокально-інструментального виконавського мистецтва України» проаналізувала стилізацію гуцульського фольклору як художній прояв самоствердження цінності національної української ідеї в культурі [2, 2]; Наталія Чабаненко, яка «переосмислення та «осучаснення» інтонаційно-жанрових елементів народної творчості з широким використанням техніко-композиційних засобів

музики ХХ ст. та органічне включення фольклорних елементів в індивідуально-авторську стильову систему» охарактеризувала як сучасний музичний неофольклоризм [15, 138]; Іван Сінельников і Юлія Вітранюк, які на прикладі творчості етногурту Zgarda дійшли висновку, що традиційна музика в сучасній інтерпретації, у новому культурному контексті набуває актуальних для сьогодення форм [9, 29]; Микола Бугайов, окреслюючи роль інтернет-ресурсів у популяризації сучасної української пісні, вказує, що вона, «зберігаючи національні риси, водночас, стає явищем полікультурним» [3, 66] та ін. Дослідниця Анна Ткач, вивчаючи роль фольклору в сучасному культурному просторі, стверджує про його значний потенціал у розвитку музичного мистецтва [13; 14]. Ми погоджуємося із цим твердженням, оскільки народна творчість є важливим чинником культурної ідентифікації української нації, яка нині переживає період свого активного самоусвідомлення. Це актуалізує потребу відстежити тенденції у використанні фольклору в сучасних суспільно-політичних реаліях.

Мета дослідження – проаналізувати застосування фольклору в сучасному культурному просторі, виявити тенденції в адаптації фольклорних джерел, символів, етнокодів мистецьких проєктах, що репрезентують українську культурну ментальність.

Виклад основного матеріалу. Народні пісні протягом століть виконували важливу роль у житті українців, передаючи з покоління в покоління історію, світогляд і моральні цінності народу. В умовах сучасної війни усвідомлення своїх коренів набуло особливого значення, а знання фольклору стало важливим чинником національної самоідентифікації.

Використання традиційної народної творчості як особливого способу культурної комунікації не є новим явищем в українському суспільстві. Народні пісні надихали до творчості митців попередніх епох: письменників (наприклад, зміст повісті Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала» базується на сюжеті пісні «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці»), композиторів (так, Микола Леонтович здійснив хорові обробки низки

українських народних пісень, серед яких його різдвяний «Щедрик» знають в усьому світі як Carol of the Bells), хореографів (до прикладу, Василь Верховинець, записавши народні танці в українських селах і дослідивши їх, видав працю «Теорія українського народного танцю» (1919), яка сприяла формуванню національного фахового балету на народній основі) та ін. Звернення митців у своїй творчості до українського фольклору свідчило про їх розуміння своїх коренів, повагу до національних традицій, бажання популяризувати народну творчість сучасникам і наступним поколінням.

Здатність українського народу створювати високохудожні поетичні й музичні твори, які згодом набували поширення, сприяла розвитку української музично-пісенної творчості. Завдяки етнографічним дослідженням вдалося зафіксувати українські народні пісні, яких, за підрахунками ЮНЕСКО, найбільше у світі – 15,5 тис. Народна творчість завжди супроводжувала життя українців, відбиваючи їх настрої та сподівання. Потрапляючи в інший суспільно-культурний контекст, вона набувала нових форм репрезентації та прочитання. Так, у XX ст. чимало виконавців і колективів у своєму репертуарі зверталися до народної пісенно-музичної творчості. Специфіку її представлення визначали соціально-політичні умови, що або сприяли популяризації автентики, або навпаки. У радянські часи українське музичне мистецтво функціонувало в умовах регламентованості, нав'язування стереотипу шароварщини, що формувало в українців комплекс меншовартості, переконання в тому, що народні пісні – пережиток минулого, який із часом може втратити свою актуальність, зникнути разом зі старшим поколінням. Крім того, запровадження податку на народні інструменти спричинило їх знищення, перервало народну музичну традицію [11]. Проте в середовищі українців завжди були люди, які розуміли значення народних творчих надбань, плекали їх, популяризували. Фольклористи вивчали народні пісні, традиції. Етнічні гурти збирали народну музику й відроджували її. Творчо експериментуючи, музиканти, піснярі й виконавці на основі народної творчості продукували сучасні твори, пропонували нове бачення фольклору, як, наприклад, у 1970-х колективи «Візерунки шляхів» і «Жива вода», які поєднали пісенний фольклор із фанком та джазом. Визначаючи феномен фольклору в контексті української масової культури, Тетяна

Рябуха виділяє кінець 1970-х і 1980-ті роки як період її становлення, у якому джаз і рок-музика поширювали свій вплив на аудиторію в поєднанні з українськими фольклорними джерелами. «Результатом міжпластового або міжстильового синтезу» дослідниця називає поєднання «стилів «фолк» і «рок», як це відбувається у творчості фундатора сучасної української пісенної естради В. Івасюка» [7, 7]. Вероніка Тормахова, вивчаючи взаємопроникнення і синтез української естрадної музики кінця XX – XXI ст. та фольклору, теж вказала останню третину XX ст. як період злиття фольклору із джазом, рок- і попмузикою [12, 5]. У 1990-х гурт «Воплі Відоплясова» експериментував з фолком, роком і рок-н-ролом. У 2000-х співачка Руслана поєднала фолк- з попмузикою; Катя Chilly – з електронною, на початку 2010-х Катерина Заволока теж зміксувала фолк та електронну музику [8]. Водночас були виконавці, які, використовуючи народні пісенні образи та мелодії, примітивізували українську музичну культуру, формуючи стереотипне сприйняття українця в шароварах із варениками та салом.

На інтерес до народної творчої спадщини впливали суспільно-економічні кризи, які натомість спричинювали посилення уваги до культури, до джерел. Такими стали, зокрема, переломні події в житті України – Революція гідності 2014 року, потім – повномасштабне вторгнення РФ в Україну, які спонукали українське суспільство більш пильно оберігати свою ідентичність, народну культурну пам'ять, втілену у фольклорних творах. Сучасний український фолк у результаті набув такої популярності, що про нього стали «писати західні видання, називаючи його наступною одержимістю після корейського попу» [11]. У теперішньому інформаційному просторі можемо відмітити багато колективів, що демонструють важливість усвідомлення своїх національних коренів і наголошують на тому, що українська музична традиція є невід'ємною частиною національної свідомості та культурної самобутності. Фольклорні пісні, багато з яких містять історичні та патріотичні мотиви, стали символами єдності, стійкості народу, гордості за свою спадщину. На думку Марини Крижні, повномасштабне вторгнення росії в Україну вплинуло на музичні запити аудиторії: наразі вона потребує підтримки, підбадьорювання; тому виконавці надають перевагу енергійним, швидким пісням, що спонукають до руху, активності. У своїй творчості музиканти застосовують фольклорні мотиви, елементи, аллюзії, які пробуджують в

українців дух бунтарства проти поневолення. Наприклад, український альт-попгурт «Енджі Крейда» в травні 2022 року випустив на слова Людмили Горової пісню «Враже», у якій слова «Скільки в святую землю впало зерен жита – стільки разів буде тебе, враже, вбито» звучать як мантра, магичні формули із народних заклинань [6], збуджуючи народну багатовікову пам'ять, закладену в українців на глибинному, підсвідомому рівні.

Цікавою є думка Андрія Фурдичка про те, що «за великим рахунком, попмузика є сучасним фольклором, його модернізованим варіантом, оскільки має одне надзвичайно вагомe спільне джерело – уподобання народу» [16, 1199]. Що ж робить у такому разі традиційний фольклор, який сформувався багато років тому, близьким сучасникам? Дослідники визначають особливості фольклору, які забезпечують його високу адаптивність до сучасного музичного простору: «інтонаційно-мотивні» – тематика, близька українцеві (кохання, родина, війна, добробут, гумор); «метро-ритмічні – танцювальні пісні жвавого-кантиленного характеру»; «мелодична орнаментика» (на відміну від, наприклад, африканського фольклору, де переважає ритмічна різноманітність), «вокалізація голосних, лади: еолійський, іонійський, дорійський (нерідко хроматизований), міксолідійський; особливості типів багатоголосся»; «квадратно-симетричні побудови; переважання симетричної структури, зручної для імпровізації та легкого сприйняття на слух, наявність у піснях хорового чи ансамблевого приспіву-рефрену» [16, 7]. На наше переконання, фольклор через музику й спів на підсвідомому рівні актуалізує генетичну пам'ять наших предків. Його використання в сучасних інтерпретаціях дозволяє народним пісням продовжувати жити та розвиватися в умовах сучасної музичної індустрії, репрезентуючи українську національну ідентичність.

Народні пісні сучасні митці використовують в їх обробці, як цитати, стилізуючи їх чи створюючи сучасні оригінальні твори на фольклорному ґрунті. Обробка та цитування народних пісень передбачають збереження різною мірою автентичних елементів: мелодії, ритміки, тексту. При цьому до пісні додають музичні варіації, адаптовані під сучасні виконавські засоби [13]. Це характерно для хорової музики, академічної традиції, коли, наприклад, народні пісні аранжують для інструментальних ансамблів чи оркестрів. Зокрема, популярна

українська оперна співачка кінця XIX – початку XX століть Віра Астаф'єва, за словами її сучасників, «в Італії активно популяризувала українські народні пісні та романси»; а Оксану Петрусенко, чий голос «вважали символом України першої половини XX століття», «була однією з найкращих виконавиць українських народних пісень і романсів» [5]). В аранжуванні та сучасній обробці українські народні пісні виконували Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, Павло Дворський, Раїса Кириченко, Ніна Матвієнко, Оксана Білозір, Наталія Бучинська, Руслана Лижичко та ін.

Стилізація та сплав традицій і модерну в музичній культурі передбачають використання певних елементів народної пісні, їх переосмислення та адаптацію під нові музичні жанри та форми. Ці прийоми застосовують на рівні текстів пісень, музики, її аранжування, манери виконання; і вони включають використання мотивів народної музики в контексті попмузики, джазу, року, електронної музики та інших сучасних жанрів. У такому творчому процесі митці не обмежуються автентичністю оригіналу і трансформують народні мотиви на свій розсуд, створюючи новий оригінальний продукт. Прикладом є творчість таких сучасних гуртів, як «ДахаБраха», «Онука», «АтмАсфера», «Гайдамаки», «Чумацький Шлях», «Тінь Сонця», «Перкалаба», Go_A, TaRuta, The Hardkiss, KAZKA, Joryj Kloc, Rock-N та ін. Народні мотиви мають значний потенціал у сучасній масовій культурі через посилені запити українців на автентичність. Їх творче застосування в пісенно-музичному репертуарі створює умови для охоплення сучасної аудиторії, культурні смаки якої сформовані в інших суспільно-історичних умовах.

Використання в сучасній музиці народної автентичної манери співу відкриває можливості для творчого експерименту та міжкультурного діалогу. Народна автентична манера співу як музичний феномен формувалася в українській культурі протягом усього періоду існування українців як нації. Вона вирізняється відкритим звуком, природністю подачі голосу, специфічним використанням дихання та інтонаційними особливостями, що відображають взаємодію людини з навколишнім природним і соціальним середовищем, з національними та релігійними традиціями. Автентична манера співу, на відміну від академічного виконавства, що тяжіє до технічної досконалості, спрямована на передачу емоцій і смислів через простоту і природність. У сучасній музичній

культури автентичні прийоми часто модифікують або комбінують з новітніми техніками, створюючи в результаті цікаві вокальні ефекти. Наприклад, гурт «ДахаБраха» черпає натхнення в традиційних українських піснях, проте їхнє виконання виходить за межі класичного фольклору. За допомогою нестандартних аранжувань, експериментів з ритмом та інструментами гурт створює унікальне музичне полотно, яке є поєднанням української автентики та сучасних світових трендів. Електрофолькгурт «Онука» також є яскравим прикладом того, як фольклор може поєднуватися із сучасними жанрами. Використання народних інструментів, таких як сопілка, трембіта, бугай, у поєднанні з електронними бітами надає українській пісні нового звучання. KAZKA з хітом «Плакала» також використовує елементи фольклору, що зробило пісню резонансною не тільки в Україні, але й за її межами. Хоча композиція є сучасною поппісню, її мелодика та образність асоціюються з народною музикою.

Звернення до автентичної манери співу стає способом митців зберегти національну ідентичність в умовах глобалізації. На думку Іва Бобула, «у сучасному світі, з одного боку, відбувається безпрецедентна конвергенція культур, формування нових культурних універсалій, з іншого – посилюються пошуки шляхів збереження різноманітності культур внаслідок інтенсифікації національних, етнічних факторів» [2, 109]. Справді, зараз, коли масова культура диктує шаблонні мистецькі продукти, автентична народна пісня пропонує альтернативний погляд на музику – як на процес збереження культурних кодів і цінностей. Для багатьох митців народний спів стає символом пошуку своїх коренів і повернення до джерел. Автентичну манеру виконання пісень використовують гурти «Божичі», «Володар», «Древо», «Буття», «ЩукаРиба», Go_A, Panivalkova та ін., виконавці Хаят, Марина Круть, Катя Chilly, Юля Юріна та ін. Їхні композиції демонструють, що народна пісня не лише залишається живим явищем, але й здатна бути цікавою для нинішнього слухача в нових жанрових і стилізованих межах, формуючи художній простір, де традиція є основою для розвитку української музичної культури XXI століття.

Фольклорні тексти часто використовують у синтезі із сучасними музичними стилями. Музичні напрями, що з'явилися на перетині традиційної музики й сучасних технік, відображають синтез

культурної спадщини та інноваційних звукових рішень, який дає можливість переосмислити народні мелодії в нових, сучасних контекстах. У напрямі етнороку народну музику поєднують з елементами рок-музики; традиційні інструменти: скрипку, бандуру, дуду, цимбали – використовують разом з електрогітарами, ударними та синтезаторами, що створює унікальну гармонію старого та нового. Наприклад, The Hardkiss експериментує з традиційною українською музикою, інтегруючи її в сучасні рокові ритми, що дає змогу її сприймати через сучасний музичний формат. (До речі, фронтвумен гурту Юлія Саніна за освітою фахівчиня з фольклору). У фолкроку важливим елементом є текст, який часто відображає суспільні теми, зберігаючи при цьому ліричну простоту народної музики. Виконавці використовують ці традиційні форми для створення сучасної поезії, що говорить про актуальні проблеми. На українських фестивалях рок-музики звучить і фолкрок у виконанні таких груп, як «Мазепа-фест», «Тарас Бульба», «Рок-екзистенція», «Рок Січ», «Славське Рок», «Чайка» та ін. Фольктроніка поєднує електронні музичні техніки, такі як семпли, синтезатори і драм-машини, з традиційними народними мелодіями та інструментами. Завдяки сучасним технологіям, новаторським підходам до обробки звуку та використання цифрових інструментів народні пісні набувають нових форм, які залучають молоде покоління слухачів. Гурти Onuka футуристичними підходами до звукового дизайну демонструє, як, міксуючи народні мотиви із сучасною електронікою, можна створити цілісне, захопливе аудіовізуальне шоу. Такі композиції гурту, як Misto та Vidlik стали справжніми гімнами української сучасної музичної сцени. Хіп-хоп-, реп-виконавці, наприклад ОТОУ, теж використовують фольклор у своїй творчості. Співак Козак Сіромаха працює в жанрі альтернативного фолку.

Одним з ключових моментів поширення фольклору стало включення народних пісень у масову культуру, зокрема в музичні та пісенні конкурси, фестивалі національного та міжнародного значення. На прикладі національного відбору до пісенного європейського конкурсу «Євробачення» зазначимо, що артисти нині активно використовують стилізовані фольклорні мотиви, надаючи народній музиці нових, актуальних для теперішнього часу форм, водночас роблячи якісний музично-пісенний продукт світового рівня [3]. Прикладом такої

адаптації є пісні етнофолькгурту Go_A, що фольклорні образи і традиційні тексти репрезентує за допомогою електронних інструментів та комп'ютерних музичних програм. Наприклад, пісня «Шум», що представляла Україну на Євробаченні 2021, базується на традиційних веснянках, але при цьому була адаптована для сучасної електронної сцени. Композиція Teresa & Maria Альони Альони та Джері Хейл на Євробаченні 2024 мала елементи народного вокалу. Пісні, з якими Україна перемогла тричі на «Євробаченні», теж мають глибоке народне коріння: Руслана з піснею Wild Dances (2004), що являє собою синтез етнічних гуцульських мотивів із поп- і рок-музикою; Джамала з композицією «1944» про трагічні сторінки історії кримськотатарського народу (2016) та Kalush Orchestra з піснею Stefania (2022), яка стала «символом, що уособлює всіх матерів, які є берегинями для своїх дітей» [3, 63]. Через такі творчі переосмислення світове товариство має змогу ознайомитися з автентичними українськими мелодіями, щоб ідентифікувати українську культуру як самодостатню культуру, що має власну давню історію, свої неповторні особливості. Інтегрування українського фольклору в сучасний міжнародний культурний контекст, відповідно до музичних трендів, сприяє його популяризації не тільки в межах країни, а й світу.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній виявлено специфіку інтеграції української народної музично-пісенної творчості в сучасний національний суспільно-культурний контекст.

Висновки. Українці протягом всього періоду існування створювали музично-пісенні продукти, що відбивали ментальність, історію та прагнення народу, який у різних соціально-політичних умовах постійно змушений був відстоювати свої права та свободи, зокрема й культурні. Вторгнення РФ в Україну активізувало прагнення українців зберегти свої культурні коди, зокрема й шляхом переосмислення, осучаснення народної пам'яті, закодованої у фольклорі. Способами збереження народних музично-пісенних надбань є їх цитування, обробка, стилізація і створення на їх основі нових оригінальних творів. Такі адаптації, перенесення сенсів і символів народної пісні в новий культурний контекст роблять її зрозумілою і цікавою для сучасної аудиторії. Фольклорні тексти, мелодії, манери виконання надихають теперішніх музикантів, післярів на створення композицій,

які зберігають українську музично-пісенну культуру і водночас її розвивають, виводять на новий рівень. Запит українського суспільства на знання своїх коренів артисти підхопили досить активно, тому фольку на теперішній час багато на українській сцені, що посилює вимоги до його якості та врахування сьогоденних реалій.

Література

1. Бекіров У. Р. Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці: дис. ... доктора філософії з музичного мистецтва. Київ, 2023. 183 с.
2. Бобул І. В. World music: на перетині глобального та етнокультурного. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 108–115.
3. Бугайов М. В. Роль блогів у репрезентації сучасної української пісні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 3. С. 63–68.
4. Данилець В. В. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття: композиторський і виконавський аспекти: дис. ... кандидата мистецтвознавства (доктора філософії). Харків, 2021. 220 с.
5. Єрмоленко А. 32 символи незалежності: українські виконавці, чиї голоси почув увесь світ. *Elle*. 2023. 24 серпня. URL: <https://elle.ua/ludi/novosty/31-simvol-nezalezhnosti-ukrainski-vikonavci-chii-golosi-pochuv-uves-svit/> (дата звернення: 07 жовтня 2024).
6. Крижня М. Музичний спротив: 12 пісень, що стали символом незламності українського народу в 2022 році. *Суспільне. Культура*. 2022. 28 грудня. URL: <https://suspinne.media/culture/343394-muzicnij-sprotiv-12-pisen-so-stali-simvolom-nezlamnosti-ukrainskogo-narodu-v-2022-roci/> (дата звернення: 07 жовтня 2024).
7. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореферат дисертації ... канд. мистецтв. Харків, 2017. С. 19.
8. Сердюк М. Як фольк став частиною сучасної української музики і чому це небезпечно. *Українська правда*. 12.12.2020. URL: <https://lifepravda.com.ua/columns/5fd3618b4cd63/> (дата звернення: 07 жовтня 2024).
9. Сінельников І., Вітранюк Ю. Інтерпретація музичного фольклору у творчості етногурту «Zgarda». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*. 2023. № 6(1). С. 17–32. DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.27787.
10. Онлайн-медіа Слух презентує «Спалах» – документальний серіал про нову українську культуру. *Слух*. 2020. 19 листопада. URL: <https://slukh.media/news/here-comes-spalah/> (дата звернення: 07 жовтня 2024).
11. Спалах: документальний серіал про нову українську культуру. 1 серія: Новий український фольк. URL: <https://lifepravda.com.ua/columns/2020/12/12/243356/> (дата звернення: 07 жовтня 2024).

12. Тормахова В.М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2007. 17 с.

13. Ткач А. Сучасна стилізація українського пісенного фольклору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*. 2021. № 4(2). С. 201–208.

14. Ткач А. А. Відродження фольклору в сучасному просторі українців. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 134–138.

15. Чабаненко Н. А. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості ХХ ст. *Культура і сучасність*. 2019. № 2. С. 137–141.

16. Фурдичко А. Поп-фольк як явище культурних етноадаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України. *Народознавчі зошити*. 2017. № 5 (137). С. 1198–1207.

References

1. Bekirov, U. R. (2023). Crimean Tatar Song Folklore in Academic and Jazz Composition Practice. *Ph.D. Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

2. Bobul, I. V. (2022). World Music: At the Intersection of Global and Ethnocultural. *Art History Notes*, (41), 108–115 [in Ukrainian].

3. Buhaiov, M. V. (2022). The Role of Blogs in the Representation of Modern Ukrainian Song. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, (3), 63–68 [in Ukrainian].

4. Danylets, V. V. (2021). Stylisation of Hutsul folklore in Ukrainian Music of the Late 19th – Early 21st Centuries: Compositional and Performance Aspects. *Candidate's Thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Yermolenko, A. (24.08.2023). 32 Symbols of Independence: Ukrainian Performers whose Voices Were Heard by the Whole World. *Elle*. URL: <https://elle.ua/ludi/novosty/31-simvol-nezalezhnosti-ukrainski-vikonavci-chii-golosi-pochuv-uves-svit/> [in Ukrainian].

6. Kryzhnia, M. (28.12.2022). Musical Resistance: 12 Songs that Became a Symbol of Invincibility of the Ukrainian People in 2022. *Social. Culture*. URL: <https://suspilne.media/culture/343394-muzicnij-sprotiv-12-pisen-so-stali-simvolom-nezlamnosti-ukrainskogo-narodu-v-2022-roci/> [in Ukrainian].

7. Riabukha, T. M. (2017). Origins and Intonational Components of Ukrainian Pop Music. *Author's Abstract of Candidate's Thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].

8. Serdiuk, M. (12.12.2020). How Folk Became Part of Modern Ukrainian Music and why It is Dangerous. *Ukrainska Pravda*. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/5fd3618b4cd63/> [in Ukrainian].

9. Sinelnikov, I., & Vitraniuk, Yu. (2023). Interpretation of Musical Folklore in the Work of the Ethno-Group “Zgarda”. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Musical Art*, 6(1), 17–32. DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.27787 [in Ukrainian].

10. Online Media Slukh Presents “Spalakh” – a Documentary Series about the New Ukrainian Culture. (November 19, 2020). *Slukh*. URL: <https://slukh.media/news/here-comes-spalah/> [in Ukrainian].

11. Spalakh: A Documentary Series about New Ukrainian Culture. (2020). 1 Episode: New Ukrainian Folk. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2020/12/12/243356/> [in Ukrainian].

12. Tormakhova, V. M. (2007). Ukrainian Pop Music and Folklore: Interpenetration and Synthesis. *Author's Abstract of Candidate's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

13. Tkach, A. (2021). Modern Stylisation of Ukrainian Song Folklore. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Musical Art*, 4(2), 201–208 [in Ukrainian].

14. Tkach, A. A. (2020). Revival of Folklore in Modern Space of Ukrainians. *Art Studies Notes*, (37), 134–138 [in Ukrainian].

15. Chabanenko, N. A. (2019). Neofolklorism as a Stylistic Trend in the Composer's Work of the 20th Century. *Culture and Modernity*, (2), 137–141 [in Ukrainian].

16. Furdychko, A. (2017). Pop-Folk as a Phenomenon of Cultural Ethno-Adaptation Processes in Modern Musical Art of Ukraine. *Ethnographic Notebooks*, 5 (137), 1198–1207 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2024

Отримано після доопрацювання 12.11.2024

Прийнято до друку 20.11.2024

УДК 7.071.2

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322904

Цитування:

Лазнюк О. П., Нефедов С. Ю. Вплив жанру романсу на українську естрадну пісню ХХ століття крізь призму соціокультурних змін. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 338–343.

Lazniuk O., Nefedov S. (2024). Involvement of Romance Genre in Ukrainian Pop Song of the Twentieth Century through the Prism of Socio-Cultural Changes. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 338–343 [in Ukrainian].

Лазнюк Олександр Павлович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0005-5063-7266>
dmz2124.olaznyuk@nakkkim.edu.ua

Нефедов Сергій Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7316-6883>
s.nefedov@nakkkim.edu.ua

ВПЛИВ ЖАНРУ РОМАНСУ НА УКРАЇНСЬКУ ЕСТРАДНУ ПІСНЮ ХХ СТОЛІТТЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Мета роботи: дослідити формування та еволюцію українського романсу як жанру музичного мистецтва, аналізуючи його зв'язок з народною піснею, літературною поезією та європейськими музичними впливами, а також визначити роль романсу в розвитку української музичної культури. **Методологія роботи:** використано історико-теоретичний підхід, що включає аналіз музичних та літературних джерел, а також порівняльний метод для виявлення зв'язків між українським романсом та іншими жанрами європейської музичної традиції. **Наукова новизна:** вперше в комплексному контексті проаналізовано взаємодію українського романсу з літературною поезією, зокрема втілення поетичних образів у музиці, а також висвітлено вплив європейського романтизму на розвиток українського музичного жанру. **Висновки:** український романс сформувався як результат синтезу народної музичної традиції, європейської романтичної естетики та поезії. Він набув унікальних рис, що визначають його жанрову ідентичність та значущість у контексті національної культури. Автором досліджується вплив жанру романсу на становлення і розвиток української естрадної пісні ХХ століття крізь призму соціокультурних змін відповідної епохи. Розглянувши історичні, соціальні та культурні чинники, було визначено, що ці чинники зумовили популярність романсу як одного з найліричніших жанрів, який вплинув на естетику та тематичний напрям української естрадної пісні. Аналіз мелодійних та поетичних особливостей, характерних для романсу, довів, що риси українського романсу знайшли своє відображення у творчості видатних українських композиторів і виконавців естрадної пісні ХХ століття.

Ключові слова: український романс, народна пісня, поезія, європейський романтизм, музична культура, естрадна пісня, емоційна виразність, інструментальний супровід.

Lazniuk Oleksandr, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management; Nefedov Serhii, Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Musical Art, Educational and Scientific institute of Performing Arts, National Academy of Culture and Arts Management

Involvement of Romance Genre in Ukrainian Pop Song of the Twentieth Century through the Prism of Socio-Cultural Changes

The purpose of the study is to study the formation and evolution of Ukrainian romance as a genre of musical art, analysing its connection with folk song, literary poetry and European musical influences, as well as to determine the role of romance in the development of Ukrainian musical culture. **Research methodology.** The researchers used a historical and theoretical approach, including the analysis of musical and literary sources, as well as a comparative method to identify the connections between the Ukrainian romance and other genres of the European musical tradition. **Scientific novelty.** For the first time, the interaction of Ukrainian romance with literary poetry, in particular the embodiment of poetic images in music, is analysed in a comprehensive context, and the influence of European romanticism on the development of the Ukrainian musical genre is highlighted. **Conclusions.** Ukrainian romance was formed as a result of the synthesis of folk music tradition, European romantic aesthetics and poetry. It has acquired unique features that determine its genre identity and significance in the context of national culture. The author examines the influence of the romance genre on the formation and development of Ukrainian pop song of XX century through the prism of socio-cultural changes of the relevant era. Having examined historical, social and cultural factors, it was determined that these factors led to the popularity of the romance as one of the most lyrical genres that influenced the aesthetics and thematic direction of Ukrainian pop song. The analysis of melodic and poetic features characteristic of the romance proved that the features of the Ukrainian romance were reflected in the works of prominent Ukrainian composers and performers of pop songs of XX century.

Keywords: Ukrainian romance, folk song, poetry, European romanticism, musical culture, pop song, emotional expressiveness, instrumental accompaniment.

Актуальність теми дослідження. Український романс є одним із найбільш ліричних і емоційно насичених жанрів музичного мистецтва, який сформувався під впливом численних культурних, історичних і соціальних факторів. Вивчення цього жанру дозволяє зрозуміти унікальність української музичної культури та її здатність зберігати національну ідентичність у контексті глобальних змін.

Аналіз досліджень і публікацій. Термін «романс» має європейське походження, зокрема зі середньовічної Іспанії, де позначав світські пісні рідною мовою. Його популярність поширилася по Європі, набувши камерного вокального характеру у Франції та Німеччині XVIII століття. У Центральній і Східній Європі, зокрема в Україні, романс інтегрував риси народної музики, що додало йому національного колориту. Українські науковці акцентують на взаємодії між народною пісенністю, літературною традицією та європейськими впливами, які сформували специфіку жанру.

Мета дослідження – проаналізувати процес формування українського романсу, його зв'язок із народною пісенністю та європейськими музичними традиціями, а також визначити його значення для збереження національної музичної культури та розвитку сучасних жанрів.

Виклад основного матеріалу. Український романс є одним із найбільш ліричних та емоційно насичених жанрів музичного мистецтва, що сформувався під впливом багатьох культурних, історичних і соціальних факторів. Його виникнення та розвиток стали можливими завдяки синтезу народної пісенної традиції, класичної музики та європейської романтичної естетики.

Термін «романс» походить від іспанського слова *romance*, яке спочатку позначало світські пісні, що виконувалися рідною мовою [8]. У середньовічній Іспанії романсом називали ліричні твори, які розповідали історії, часто з любовною або героїчною тематикою. Згодом цей жанр поширився Європою, набуваючи нових рис у кожному регіоні [8, 26].

У Франції та Німеччині XVIII століття романс набув популярності як камерний вокальний жанр, що виконувався в супроводі клавесина або фортепіано. Його основними рисами стали мелодійність, лірична виразність і зв'язок музики з поетичним текстом. У країнах Центральної та Східної Європи романс увібрав

у себе риси народної музики, яка надала йому національного колориту.

Важливу роль у становленні романсу відіграли кобзарі та лірники, які були носіями народної музичної культури. Їх репертуар, що складався з історичних, соціально-побутових і ліричних пісень, забезпечував зв'язок між народною пісенністю та професійною музикою [1, 67].

Українська романтична поезія XIX століття стала важливим чинником формування романсу. Лірика Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Степана Руданського, Олександра Олеся була тісно пов'язана з музикою, що сприяло створенню вокальних творів на основі їх поезій. Наприклад, пісні-романси на слова Шевченка («Рече та стогне Дніпр широкий», «Зоре моя вечірняя») стали невід'ємною частиною української музичної культури, оскільки передавали глибокі емоції й національні прагнення [8, 96]. Літературні твори надихали композиторів на створення мелодій, що гармонійно поєднувалися з поетичними образами.

Поява романсу в Україні була тісно пов'язана з розвитком інструментальної музики. У XVIII–XIX століттях значного поширення набули інструменти, такі як бандура, гітара, фортепіано, що використовувалися для акомпанементу. Фортепіано, зокрема, відіграло важливу роль у виконанні камерних вокальних творів, забезпечуючи гармонійну підтримку мелодії.

Цей період також характеризувався розвитком музичної освіти. Вихованці Київської духовної академії, Львівського університету, музичних училищ були знайомі з європейськими музичними традиціями та використовували їх у власній творчості.

Європейський романтизм значною мірою вплинув на формування українського романсу. Ідеї емоційності, індивідуалізму та гармонії між людиною і природою, характерні для романтизму, знайшли своє відображення в українській музиці [6]. Під впливом європейських композиторів, таких як Франц Шуберт, Роберт Шуман, Фредерик Шопен, українські митці почали створювати романси, які поєднували національні мотиви з романтичною стилістикою.

Становлення романсу було тісно пов'язане із соціокультурними змінами в Україні XVIII–XIX століть [1, 42]. Зростання національної свідомості, інтерес до збереження культурної спадщини, розвиток освіти та видавничої справи сприяли популяризації

жанру романсу серед інтелігенції. Водночас міграційні процеси та урбанізація сприяли поширенню романсу серед широких верств населення. Він виконувався в домашньому колі, на міських балах і культурних зібраннях, стаючи важливим елементом спілкування й вираження емоцій.

Український романс беззаперечно був тісно пов'язаний із театром. У XIX столітті музичний супровід вистав часто включав виконання романсів, які мали підсилювати емоційний вплив драматичних сцен. Багато театральних постановок містили музичні номери, написані у формі романсу, що сприяло популяризації жанру серед глядачів [1, 112].

Формуючись у XVIII–XIX століттях, український романс набув рис, що визначили його жанрову своєрідність і вплинули на інші види музичного мистецтва, зокрема естрадну пісню XX століття. Важливо відмітити, що основною тематичною ознакою українського романсу є його спрямованість на вираження глибоких емоцій і переживань людини. Тексти романсу, як правило, присвячені особистісним темам: кохання, розлуці, стражданням, ностальгії, радості чи смутку. Ліричний герой романсу переважно зосереджений на власних почуттях, що робить жанр романсу інтимним і близьким майже для будь якого слухача.

Мелодії українських романсів часто базуються на народних пісенних традиціях, які збагачують жанр національним колоритом. Наприклад, у творах Миколи Лисенка, Кирила Стеценка та Миколи Леонтовича можна помітити вплив народної музики, яка надає романсам автентичності й емоційної глибини [1].

Однією з відмінних та важливих рис саме українського романсу є синергія музики і поезії. Поетичний текст у романсі відіграє не лише смислову, але й структурну роль, адже визначає ритмічний малюнок і мелодійний розвиток твору. Музика, у свою чергу, підсилює емоційний вплив слів, допомагаючи слухачеві глибше відчувати їх зміст.

Цей синтез є характерною рисою таких творів, як «Зоре моя вечірняя» на слова Тараса Шевченка чи «Місяцю-князю» Миколи Лисенка. У них музика розкриває поетичні образи, створюючи гармонійний ансамбль, який впливає на слухача.

Український романс відзначається особливим стилем виконання, що передбачає інтимний зв'язок між виконавцем і слухачем. Співак у романсі виступає не лише як технічний виконавець, а й як інтерпретатор почуттів, які містяться у тексті та музиці. Інтимність виконання створює ефект безпосереднього спілкування, завдяки чому слухач стає співучасником емоційного переживання.

Особливого значення у виконанні романсу набуває м'який, природний тембр голосу, здатний передати найтонші емоційні відтінки. Слід зазначити, що важливу роль також відіграє акомпанемент, який доповнює вокальну партію, створюючи повноцінний музичний образ.

Інструментальний супровід у романсі не є другорядним елементом. Часто він виступає рівноправним партнером вокальної партії, додаючи твору додаткових емоційних фарб. Найчастіше у якості акомпанементу використовуються фортепіано, бандура або гітара, що дозволяє створити камерну, інтимну атмосферу.

У деяких випадках інструментальний вступ або післямова можуть слугувати засобом вираження емоцій, які не відображені в тексті, або розкривати настрій твору, налаштовуючи слухача на відповідне сприйняття [8].

Український романс має низку особливостей, які зумовлюють його популярність і вплив на інші жанри музичного мистецтва. Лірична тематика, мелодійність, гармонійне поєднання музики й тексту, інтимність виконання та значущість інструментального супроводу створюють унікальний художній образ, що дозволяє романсам залишатися актуальними й сьогодні. Завдяки своїй емоційній глибині та зв'язку з національними традиціями український романс став не лише частиною музичної спадщини, а й джерелом натхнення для сучасних композиторів і виконавців.

Український романс і естрадна пісня мають спільне естетичне коріння, що визначило їх розвиток та взаємний вплив у XX столітті. Романс, як жанр ліричної музики, утвердився у XIX столітті, увібравши в себе народну пісенність, поетичну традицію й елементи європейської романтичної музики. У свою чергу, українська естрадна пісня, що розвивалася в умовах соціальних і технологічних змін XX століття, адаптувала характерні риси романсу, інтегруючи їх у сучасні музичні форми. Взаємодія цих двох жанрів є одним із ключових факторів формування самобутнього стилю української естради.

Ліризм є основною спільною рисою романсу й української естрадної пісні. Обидва жанри звертаються до особистісних емоцій, таких як кохання, розлука, страждання, ностальгія. У романсі ці теми трактуються через поетичну образність і камерну інтимність, тоді як естрадна пісня надає їм більш масштабного звучання, пристосованого до великих аудиторій [7].

Мелодійність є ще однією спільною рисою, яка поєднує романс і естрадну пісню.

Для романсу мелодія є центральним елементом, що гармонійно поєднується з текстом, підкреслюючи його емоційний зміст. У свою чергу, естрадна пісня, зберігаючи мелодійність, робить її більш доступною та запам'ятовуваною для широкої аудиторії.

Українські композитори ХХ століття, такі як Ігор Шамо, Борис Буєвський, Анатолій Кос-Анатольський, активно використовували принципи мелодійної виразності, властиві романсам, у своїх естрадних творах. У піснях Ігоря Шамо («Києве мій», «Осіньне золото») лірична мелодійність поєднується з сучасною гармонією, створюючи унікальний музичний образ[7]. Український романс завжди приділяв особливу увагу гармонії між музикою й текстом. Поетична основа романсу задає ритм і тональність твору, а музика підсилює емоційний вплив. У естрадній пісні цей принцип також залишився важливим, але музична складова стала більш варіативною, збагаченою елементами джазу, блюзу, року та інших жанрів. Наприклад, творчість Володимира Івасюка демонструє вміння органічно поєднувати поетичні тексти з сучасними музичними стилями. Його пісні вирізняються яскравими мелодіями, що підкреслюють образність і зміст тексту, створюючи цілісні художні твори.

Виконання романсу завжди передбачає інтимний зв'язок між виконавцем і слухачем. Ця риса була успадкована естрадною піснею, яка зберегла камерність і душевність навіть у масштабних постановках. Виконавці естради, такі як Назарій Яремчук, Софія Ротару, Василь Зінкевич, орієнтувалися на створення емоційного контакту з аудиторією, що є ключовим принципом романсу.

Як романс, так і естрадна пісня в Україні тісно пов'язані з народною музичною традицією. Романс часто черпав натхнення з народних пісень, адаптуючи їх для камерного виконання. Естрадна пісня, у свою чергу, також зберегла національні мотиви, але інтегрувала їх у сучасну музичну стилістику [7].

Наприклад, у пісні «Червона рута» Володимира Івасюка народна мелодика гармонійно поєднується з романтичними й естрадними елементами, створюючи музичний твір, що став символом української естради.

У другій половині ХХ століття українська естрадна пісня зазнала впливу західних музичних жанрів, таких як джаз, рок, блюз. Проте навіть за умов глобалізації вона зберегла характерні риси романсу, зокрема ліризм і емоційну виразність.

Українські композитори й виконавці, такі як Ігор Поклад, Мирослав Скорик, адаптували західні музичні інновації до національної музичної традиції, зберігаючи зв'язок із

романтичними витоками. Це дозволило естрадній пісні стати сучасною, не втративши при цьому національної самобутності [1, 101].

Взаємодія романсу й української естрадної пісні є складним і багатограним процесом, у якому традиційна лірична музика трансформується під впливом сучасних тенденцій, зберігаючи свою емоційну глибину й національну автентичність. Романс забезпечив естрадній пісні такі риси, як ліризм, мелодійність, інтимність виконання й гармонійний синтез тексту та музики. У свою чергу, естрадна пісня розширила жанрові межі романсу, адаптуючи його до умов масової культури.

У ХХ столітті, коли естрада стала одним із провідних культурних явищ, виконавці не лише адаптували романтичні традиції для широкої аудиторії, але й надали їм нового звучання, збагачуючи сучасними естетичними та технічними прийомами.

Український романс, завдяки своїй камерній природі та інтимній виразності, відзначається здатністю встановлювати глибокий емоційний зв'язок між виконавцем і слухачем, і така особливість є однією з головних рис, які перейшли до естрадної музики. Виконавці, які популяризували романс на сцені, зберегли цю емоційну насиченість, водночас пристосовували її до вимог великої сцени і масової аудиторії.

Естрадні виконавці, такі як Софія Ротару, Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, зробили значний внесок у популяризацію романсу на естраді. Вони не тільки зберегли традиційну ліричність і емоційність жанру, але й збагатили його новими стилістичними рисами. Їх стиль виконання поєднував інтимність романсу з динамікою естрадної подачі, що дозволило зробити цей жанр ближчим до масового слухача [7, 61].

Софія Ротару, наприклад, у своїх піснях продемонструвала вміння гармонійно поєднувати мелодійність романсу з сучасними аранжуваннями. У її виконанні романтична лірика набула нових барв завдяки використанню багатоголосся, ритмічних малюнків і технічної майстерності. Її виступи були спрямовані на створення не лише звукового, але й візуального враження, що відповідало естетиці естради. Окремої уваги заслуговує роль виконавців у збереженні та популяризації національної ідентичності через романси.

Назарій Яремчук та Василь Зінкевич у своїх творах акцентували увагу на автентичності виконання. Їх стиль характеризувався виразним національним колоритом, що дозволило створити унікальне поєднання романсу й народної пісенності. У їх

виконанні пісні набували особливого змісту, який виходив за межі розважальної музики, несучи культурний і навіть ідеологічний посил.

Незважаючи на те, що естрада орієнтована на великі аудиторії, виконавцям вдалося зберегти в романсі його камерну сутність. Інтимність виконання залишалася важливою рисою, яка відрізняла ці твори від масової розважальної музики. Виконавці створювали ефект близькості між собою й слухачами, дозволяючи аудиторії відчувати глибину емоційного змісту творів [7, 70].

Значна частина успіху романсу на естраді пов'язана з тим, що його виконавці змогли інтегрувати національні риси у глобальний музичний контекст. Це забезпечило українській естраді впізнаваність і дозволило зберегти романтичну традицію, адаптовану до сучасності.

Міжнародні гастролі українських артистів сприяли популяризації романсу за межами країни. Їх виступи на фестивалях, конкурсах і концертних майданчиках представляли українську музичну культуру в унікальному поєднанні традицій і сучасності. Вони втілювали у своїй творчості культурні й соціальні цінності, що робило їхні виступи не лише музичним, але й культурним явищем.

Софія Ротару, Назарій Яремчук та інші артисти створювали унікальні образи, які асоціювалися із високою художньою якістю їхньої музики. Завдяки їх майстерності, ліризму, мелодійності і камерності романсу знайшли відображення у естрадній музиці, що дозволило зробити цей жанр доступним для широкої аудиторії.

Вплив європейських стилів і технік на український романс став ключовим чинником його трансформації у XVIII–XIX століттях, що, своєю чергою, зумовило подальше формування української естрадної пісні в XX столітті. У взаємодії з народною пісенністю, романтичними традиціями Європи та сучасними музичними стилями романс став основою для створення унікального національного музичного феномену [3, 49].

Виникнення романсу як жанру було безпосередньо пов'язане із загальноєвропейськими музичними тенденціями. У XVIII столітті у Франції, Німеччині, Іспанії та Італії камерні вокальні твори набули значної популярності. У той час, як у Західній Європі романс еволюціонував із народної традиції до композиторських форм, у Східній Європі, зокрема в Україні, він став синтезом західних впливів і місцевої пісенності.

Європейські романтики, такі як Франц Шуберт, Роберт Шуман, Фредерік Шопен, розробили концепцію романсу як камерного жанру, у якому поєднувалися емоційна

виразність тексту та витонченість мелодії. Ці ідеї проникли до української музичної традиції через впливи завойовників, а також через європейську освіту, яку здобували українські композитори.

Український романс, запозичивши загальні принципи західного романсу, трансформував їх у контексті національної культури. Від західноєвропейських аналогів український романс відрізняється гармонійним поєднанням народної мелодики й романтичної стилістики. Наприклад, у творчості Миколи Лисенка можна побачити яскравий приклад використання західних музичних прийомів для створення романсів на основі народних мелодій. Його твори, зокрема «Безмежне поле» та «Місяцю-князю», демонструють синтез народних мотивів із гармонічними та мелодійними засобами, запозиченими із західної музики.

Камерність і витонченість західного романсу також вплинули на інструментальний супровід українських романсів. Фортепіано, популярне в європейській музиці, стало невід'ємною частиною виконання романсу, доповнюючи й розкриваючи емоційний зміст вокальної партії.

У XX столітті розвиток української естрадної пісні був неможливий без впливу західної музики. Після Другої світової війни, на тлі глобалізаційних процесів, західні жанри, такі як джаз, блюз, рок, почали активно інтегруватися у музичну культуру різних країн, зокрема України.

Попри цензуру та ідеологічні обмеження, українські композитори поступово адаптували нові стилі до місцевих умов, зберігаючи національну автентичність. У цьому процесі романтичні традиції, закладені в українському романсі, стали основою для створення мелодійних, емоційно насичених естрадних пісень. Творчість Володимира Івасюка є яскравим прикладом такого поєднання. Його пісні, такі як «Червона рута» і «Водограй», поєднують романтичний ліризм із ритмічністю та мелодійністю, характерними для західної популярної музики. Цей синтез зробив українську естраду привабливою як для внутрішньої, так і для міжнародної аудиторії [5].

Виконавці української естради XX століття відіграли ключову роль у популяризації романсу, адаптованого до сучасних музичних стилів. Розвиток естрадної музики значною мірою був зумовлений впровадженням західних технічних засобів. Аранжування романсу й естрадних пісень почали включати інструментальні партії, створені на основі джазових гармоній і ритмів.

Наприклад, використання гітари, саксофона, ударних інструментів та

синтезаторів у піснях українських композиторів стало результатом впливу західної естради. Інструментальна насиченість не лише збагатила музичну палітру, але й надала романсу нових форм вираження.

Інтеграція західних тенденцій у романтичну й естрадну традицію сприяла виходу української музики на міжнародний рівень. Фестивалі, конкурси, гастролі українських виконавців за кордоном дозволили продемонструвати унікальність українського стилю, який поєднує романтичний ліризм із сучасними музичними формами. Західні музичні тенденції відіграли важливу роль у формуванні жанру романсу, а їхнє впровадження в українську естраду сприяло створенню самобутнього музичного стилю. Завдяки адаптації західних гармоній, ритмів і технік українська естрадна пісня змогла зберегти свою національну ідентичність і водночас стати частиною глобальної музичної культури. Творчість таких композиторів, як Володимир Івасюк, Ігор Шамо, Борис Бувеський, а також виконавців, як Софія Ротару та Назарій Яремчук, є прикладом гармонійного поєднання романсу й західних тенденцій, що дозволило українській естрадній пісні досягти значних успіхів як у межах країни, так і за її кордонами.

Наукова новизна: У дослідженні акцентується увага на ролі українського романсу як синтезу народної пісенності, літератури та європейських музичних впливів. Визначено його унікальну здатність передавати глибокі емоційні переживання через гармонійне поєднання мелодії та тексту. Особлива увага приділяється значенню романсу для розвитку української естрадної пісні ХХ століття.

Висновки. Український романс є унікальним жанром, що поєднує народні традиції з європейськими елементами романтизму. Його ліричність, мелодійність і тісний зв'язок із поезією сприяли формуванню національної музичної ідентичності.

Становлення романсу відбувалося у складних соціокультурних умовах, проте цей жанр зумів стати важливою складовою української культури. Завдяки його впливу на естрадну пісню ХХ століття українська музика зберегла свою автентичність, інтегруючись у сучасний культурний контекст.

Література

1. Булат Т. П. Український романс. Київ : Наук. думка, 1979. 320 с.
2. Бурміцька Л. Ф. Естрада: стильове розмаїття вокальних творчих пошуків. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 2. С. 218-222. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2014_2_45 (дата звернення: жовтень 2024).
3. Дрожина Н. Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2008. 186 с.
4. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика. Методологія і методика. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.
5. 3 історії української естради: короткий огляд від 50-х до сьогодення. Національний портал АРАТТА :: Вікно в Україну. URL: https://aratta-ukraine.com/text_ua.php?id=2290 (дата звернення: жовтень 2024).
6. Каралюс М. Музичний модерн як останній відблиск романтизму. Романтизм у культурній генезі. Дрогобич, 1998. С. 127–133.
7. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.
8. Сокол О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2014. 276 с.

References

1. Bulat, T. P. (1979). Ukrainian Romance. Kyiv [in Ukrainian].
2. Burmitska, L. F. (2014). Variety Art: Stylistic Diversity of Vocal Creative Searches. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 2, 218–222. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2014_2_45 [in Ukrainian].
3. Drozhzhyna, N. (2008). Vocal Performance in the System of Variety Music Art. Candidate of Arts Thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Ivanytskyi, A. I. (1997). Ukrainian Musical Folklore Studies: Methodology and Techniques. Kyiv [in Ukrainian].
5. From the History of Ukrainian Pop Music: Brief Overview from the 50s to the Present. (n.d.). National Portal ARATTA: Window on Ukraine. Retrieved from: https://aratta-ukraine.com/text_ua.php?id=2290 [in Ukrainian].
6. Karalius, M. (1998). Musical Modernity as the Last Gleam of Romanticism. Romanticism in Cultural Genesis. Drohobych, 127–133 [in Ukrainian].
7. Mozhovyi, M. (2007). Formation and Tendencies of Development of Ukrainian Pop Song. Candidate of Arts Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Sokol, O. V. (2014). Performer's Remarks: Image of the World and Musical Style. Odesa [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 07.11.2024
Прийнято до друку 15.11.2024*

УДК 78.071.1:78.03

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322906

Цитування:

Овсянніков В. Г. Музика гурту The Beatles у контексті творчо-технологічних і стильових аспектів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 344–349.

Овсянніков Вячеслав Георгійович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва естради
КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені П. Чубинського»
<https://orcid.org/0000-0001-8200-1709>
ovsiannikov.vg@gmail.com

Ovsiannikov V. (2024). Music by 'The Beatles' in Creative, Technological and Stylish Aspects. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 344–349 [in Ukrainian].

МУЗИКА ГУРТУ THE BEATLES У КОНТЕКСТІ ТВОРЧО-ТЕХНОЛОГІЧНИХ І СТИЛЬОВИХ АСПЕКТІВ

Метою дослідження виступає характеристика творчих і технологічних рішень гурту The Beatles та визначення місця гурту в розвитку популярної музичної культури і рок-музики зокрема. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аналітичного методу і комплексного підходу, що дало можливість розглядати творчість гурту The Beatles як цілісне явище у контексті поєднання різних музичних стилів і впровадження технологічних інновацій звукозапису в процесі створення творчих доробків. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в українському науковому вимірі визначено гурт The Beatles у контексті творчо-технологічних експериментів та інновацій, які вплинули на подальший розвиток популярної музичної культури. **Висновки.** Гурт The Beatles лишив відбиток на розвиток музичної культури в глобальному культурному просторі. Доведено, що творчі доробки гурту характеризуються багатоелементністю, як за змістовною складовою, так і за ідеєю написання аранжувань, використання музичного інструментарію, обробки звуку та загального «саунду». Визначено художню цінність пісень і альбомів гурту, а також важливу роль музики гурту в естетичному вихованні творчої молоді. Зосереджено увагу на інноваційних технологічних рішеннях обробки звуку в процесі звукозапису, які вплинули на подальший розвиток звукозаписувальної індустрії. Підкреслено один з найголовніших аспектів, яким відзначається творчість гурту The Beatles – поєднання різних музичних стилів. Проаналізовано виконавську майстерність, яка відзначається багатогаровістю.

Ключові слова: рок-гурт, рок-музика, музичний стиль, напрям музики, популярна музика, музичне естрадне мистецтво, мюзикл.

Ovsiannikov Viacheslav, Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of Pop Music, Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council 'Academy of Arts'

Music by 'The Beatles' in Creative, Technological and Stylish Aspects

The purpose of the article is to characterise the creative and technological solutions of "The Beatles" and to determine the band's place in the development of popular music culture and rock music in particular. **The research methodology** consists of applying an analytical method and an integrated approach, which made it possible to consider the work of 'The Beatles' as an integral phenomenon in the context of a combination of various musical styles and the introduction of technological innovations in sound recording in the process of creating creative developments. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that for the first time in the Ukrainian scientific dimension, 'The Beatles' were identified in the context of creative and technological experiments and innovations that influenced the further development of popular musical culture. **Conclusions.** 'The Beatles' left their mark on the development of musical culture in the global cultural space. It has been proven that the creative works of the band are characterised by multi-elements, both in terms of content and the idea of writing arrangements, using musical instruments, sound processing and general sound. The artistic value of the band's songs and albums, as well as the important role of the band's music in the aesthetic education of creative youth, were determined. Attention is focused on innovative technological solutions for sound processing in the sound recording process, which influenced the further development of the recording industry. One of the most important aspects that marks the work of 'The Beatles' is emphasised — the combination of different musical styles. Performing skills, which are multi-layered, are analysed.

Keywords: rock band, rock music, music style, music direction, popular music, pop music art, musical.

Актуальність теми дослідження. Розвиток сучасної популярної музичної культури багато в чому складається на досвіді минулого століття. Не так багато легендарних виконавців і гуртів в музичному мистецтві неакадемічних напрямів, у тому числі в рок-музиці, які лишили після себе не лише кращі зразки творчих доробків, а й сприяли розвитку звукозаписувальної індустрії, завдяки новаторському підходу до використання звукового обладнання. Такими є гурт The Beatles, адже своїми підходами та методами ініціювали поштовх в розвитку популярної музичної культури в цілому. Гурт своєчасно застосував поєднання технологій, вдало випрацював свій ексклюзивний «саунд» завдяки поєднанню музичних стилів, при цьому зберігши глибокий зміст в піснях і розважальну складову рок-н-ролу. Весь цей симбіоз варто досліджувати в цілому, щоб краще прослідкувати взаємозв'язки творчої, продюсерської та технічної складових. Аналіз останніх досліджень і публікацій. Гурт The Beatles представлений в розробках українських досліджень, серед них присутні роботи, які присвячені психоакустичним аспектам, питанням творчого доробку та музичного продюсування, стилю та технічних особливостей звукозапису: А. Бондаренка [3], І. Вавшко [4], В. Дьяченка [5], Т. Кушнірової [6], В. Папченка [10]. Широко представлений гурт «The Beatles» й в сучасних роботах багатьох зарубіжних авторів, серед них К. Badman [12], R. Reising [16], B. Spitz [18]. У вищезазначених розвідках розкриваються питання теорії та історії розвитку гурту, звукових технологій, аналізу пісень тощо. Однак, наразі в науці немає робіт, які висвітлюють гурт The Beatles крізь призму поєднання багатогранного дослідження, а саме у контексті творчо-технологічних аспектів.

Метою дослідження є характеристика творчих і технологічних рішень гурту The Beatles та визначення місця гурту в розвитку популярної музичної культури і рок-музики зокрема.

Виклад основного матеріалу. Музика The Beatles є результатом синтезу багатьох музичних стилів, але при цьому створена через різне сприйняття цих стилів та напрямів музики усіма учасниками гурту. Пол Маккартні зазначав, що характери в учасників гурту були різними та Джон Леннон мав зовсім інший характер, тому це сильно вплинуло на енергійну та емоційну складову творчості всього колективу.

Зі слів Пола Маккартні можна зрозуміти, що він слухав багато різноманітної музики від класики до рок-н-ролу, і на нашу думку це є одним з ключових факторів успіху гурту [15]. Це поєднання різних стилів дає особливе відчуття їх музиці, що робить гурт унікальним. Але The Beatles не просто поєднували декілька стилів музики, а формували по справжньому своє унікальне звучання. Коли вони грали щось у стилі *regi* або рок це звучало як оригінальний «саунд» The Beatles, а не як музика зазначених стилів.

Наприклад, на написання пісні Michelle Пола Маккартні надихнула пісня французької співачки Едіт Піаф *Me lord*, яка звучить більш класично та консервативно і схожа на старі романси. Проте Пол Маккартні не просто переробив пісню, а змінив її емоційну складову. Саме комбінування стилів у поєднанні з закладеною емоційною складовою робить цю пісню оригінальною.

На гармонію вокальних партій у творчому доробку гурту The Beatles дуже сильно вплинула творчість гурту The Beach Boys, які були їх головними конкурентами, що вкотре доводить що The Beatles надихались максимально різноманітними напрямками музики.

Важливу роль в комерційній успішності музичної кар'єри виконавця чи гурту грає музичний продюсер. Молодому та амбітному колективу дуже пощастило, адже Джордж Мартін розкрив творчий потенціал колективу у повній мірі. До того ж продюсера називали "п'ятим бітлом", що означало повноцінність участі в творчому процесі на рівні з іншими учасниками гурту. Більшість аранжувань були написані Джорджем Мартіном для різних інструментальних складів і навіть для невеликого симфонічного оркестру. Гурт амбіційних юнаків грав музику скіфл й дедалі тяжів до рок-н-ролу. Проте цінні поради Джорджа Мартіна почали спонукати до формування баладного репертуару.

Ще однією перевагою Джорджа Мартіна була відкритість до експериментів. Справа, втім, що більшість продюсерів, зазвичай, працюють за робочими схемами "штампування" хітів, слідуючи стандартним основам створення структури й аранжування пісень, стандартним умовам і способам запису та обробки звуку. The Beatles були унікальними своїми творчими ідеями, експериментальним підходом до створення оригінальних композицій. Більшість продюсерів не вважали, що зворотний програш запису інструмента є хорошою ідеєю і відповіли б "наступного разу

спробуємо...". Джордж Мартін же був не проти таких незвичайних рішень і завжди підтримував не стандартні звукові підходи.

Бувало й навпаки, коли Джордж Мартін пропонував свої ідеї учасникам гурту і це також спрацьовувало. Наприклад, під час запису пісні Yesterday після того, як записали гітару з вокалом продюсер зазначив, що варто записати струнний квартет [13]. Натомість Пол Маккартні спочатку заперечував, але продюсер умовив спробувати ідею. Тож сьогодні ми чуємо легендарний хіт в такому вигляді, як це запропонував записати Джордж Мартін. Сьогодні пісня Yesterday налічує близько двох з половиною тисяч інтерпретованих версій.

Полу Маккартні дуже подобалась класична музика, особливо Й. С. Бах, що вплинуло на творчість гурту, адже вони запрошували Джорджа Мартіна та академічних музикантів для запису своїх музичних творів і переймали деякі риси класики у своїх піснях. За допомогою оркестровок Джорджа Мартіна музика стала звучати епічно та багато, що ще більше додавало різноманітності до музики The Beatles. Звучання труби у пісні Penny Lane сформувалося під впливом Й. С. Баха, а саме Маккартні зацікавила труба з дуже високим звучанням, проте Джордж Мартін підказав йому, що це труба-п'ікколо, яка потім і була використана у пісні. Для запису труби Джордж Мартін запросив Девіда Мейсона. Можливість запрошувати кращих класичних музикантів завдяки Мартіну допомогла вдосконалити гурту їхню музику.

Пол Маккартні разом із гуртом захоплювались музикою із США, яка також дуже вплинула на творчість The Beatles, особливо рок-н-рол, блюз та інші напрями музики, зокрема творчість Літл Річарда. Гурт The Beatles ставили перед собою ціль закріпитись у США та стати там популярними, адже до цього жодному британському музиканту або гурту цього не вдавалося. Зрештою по справжньому популярним гуртом в Америці зробила пісня I wanna hold your hand.

Аналізуючи творчість «The Beatles» можна сказати що нова музика завжди народжується через натхнення та переосмислення старої музики. Щось по справжньому унікальне можна створити за допомогою синтезу різних стилів. Проте, головне при цьому грати або писати у своєму індивідуальному форматі, осмисливши стилі по своєму. Ця ознака присутня багатьом легендарним музикантам та продюсерам. Наприклад той же Рік Рубен відмінно синтезував хіп-хоп з роком у кінці 1980-х –

початку 1990-х років під час роботи з гуртом Run-D.M.C.

Поєднання різних стилів є одним з найголовніших елементів створення сучасної музики. На нашу думку, найцікавіша музика сьогодні створюється завдяки поєднання стильового новаторства другої половини XX століття і сучасних тенденцій та звукових трендів XXI століття: один стиль плавно трансформується в інший і в результаті може вийти новий напрям музики в цілому.

Для створення цікавого твору, необхідно слухати якомога більше різної музики та аналізувати її. Це стосується не лише музичної культури, а в цілому мистецтва сьогодення. Наприклад фільми Квентіна Тарантіно були створені завдяки його зацікавленості у старих вестернах, які він вдало інтерпретував запозичивши багато сцен та прийомів, створюючи при цьому щось нове. Тенденцію синтезу різних напрямів в музичному мистецтві можна прослідкувати й в творчих доробках гурту The Beatles.

Гурт The Beatles став уособленням контркультури 1960-х років, адже у 1962–1963 роках випуск таких пісень, як Please Please Me та I Want to Hold Your Hand, зробили найпопулярнішим рок-гурт в Англії, а в 1964 році «Beatlemania» вразила США [9]. Енергійні пісні утримували гурт на вершині попчартів, а імідж мав вплив на весь світ. Зокрема, дослідження індійської культури, музики, експерименти з індійською містикою та участь у політиці миру теж допомагали популяризації гурту. З 1965-го по 1967-й рік музика The Beatles стрімко розвивалася, ставала все більш витонченою, вишуканою та різноманітною – від балад (пісня Yesterday) до психоделічного хард-року (пісня Tomorrow Never Knows) [9].

The Beatles були не першими хто використовував ефект “фленджер”, але вони ввели тренд на цей прийом в звукозаписі, саме впровадивши його в пісні Tomorrow Never Knows з альбому Revolver, що стало знаковим для індустрії звукозапису [7]. Як же саме зародилася ідея впровадити дану інновацію? Відповідаючи на це питання звернемося до детальних подій, коли Джон Леннон заявив продюсеру Джорджу Мартіну та звукоінженеру Кену Таунсенду, що вже стомився співати однакові вокальні партії. Тоді продюсер запропонував подвоїти ці вокальні партії за допомогою магнітофона, а враховуючи психоделічний характер композиції, ще й із часовою затримкою. Процес затримки здійснювався вручну звукоінженером, який

притримував одну з бобін за її фланець. Звідси й назва ефекту – фланцювання (фланець англійською вимовляється як Flange). Окрім цього, The Beatles відомі своїм «псевдо-стерео» (reprocessed stereo). Проте, варто звернути увагу на те, що не лише The Beatles застосовували даний прийом просторовості звуку.

Окрім особливостей аранжування, виконання, запису та обробки звуку гурт The Beatles відзначилися й у ліричному плані. Спочатку вони писали пісні для фанатів, які більше подобалися їх цільовій аудиторії, а потім почали писати пісні для реалізації, в першу чергу, власних творчих задумів, але і ці творчі доробки подобалися фанам, хоча на концертах публіка не так емоційно сприймала їх.

Публічні виступи гурту завершилися у 1966 році, а такі альбоми, як Rubber Soul (1965), Revolver (1966) і The Beatles («Білий альбом», 1968) задають нові тенденції в рок-музиці [1; 9]. Гурт The Beatles не намагалися писати однотипну музику, адже завжди прагнули до створення чогось нового і намагалися лише втішити своїх фанатів, а творили музику яка приносила задоволення усім учасникам бенду. Зокрема, альбом Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band є прикладом таких експериментів і набув неймовірної популярності. Концептуальний альбом Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967) – студійна робота з використанням електронної музики, що характеризується ідейною цілісністю [9]. The Beatles одні з перших сформували альбом, де кожна наступна пісня несе змістовну складову попередньої, таким чином об'єднуючи пісні в одну послідовну траєкторію.

Варто зазначити, що багато українських діячів музичного мистецтва, музикантів і артистів в прямому сенсі вирости на музиці гурту The Beatles. Наприклад, лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, народний артист України Тарас Петриненко, під час творчої зустрічі у квітні 2024 року, зазначив, що велику роль у формуванні фірмового «саунду» гурту «ЕНЕЙ», учасником якого він був, відіграла музика гурту The Beatles [8]. Рання творчість гурту The Beatles безпосередньо прослідковується і в українській естраді в рамках діяльності українського відомого композитора-аранжувальника Левка Дутківського [2]. Приділимо увагу й на зверненні до музики гурту The Beatles в рамках виховання естетичного музичного смаку у здобувачів фахової передвищої та вищої освіти зі спеціальності «Музичне мистецтво».

Наприклад, заслужений діяч мистецтв України, режисер-продюсер Красницький Микола Михайлович, за життя був прихильником гурту The Beatles і працюючи в Академії мистецтв імені Павла Чубинського, завжди прищеплював любов студентів до цієї музики. Як результат, більшість його вихованців наразі відзначаються успішною творчою кар'єрою і викладацькою діяльністю.

Окрім цього, за останнє десятиріччя в Україні розвивається концепція триб'ют концертів гурту The Beatles, яка передбачає наслідування музичного стилю, виконавської манери та іміджу у вигляді виконання творчого доробку гурту. Свідченням цьому є велика кількість концертних афіш в мережі інтернет з локальних концертних майданчиків столиці. Варто зазначити, на тому, що в сучасному глобальному культурному просторі популярність гурту не згасає, а навпаки, видозмінилася і ретранслювалася в мюзикл. Безперечно, така траєкторія своєчасна і цілком логічна, адже у свій час мультфільм Yellow Submarine (1968) в основі якого лежать пісні гурту був популярним, та й самі учасники гурту були акторами в головних ролях у художньому фільмі A Hard Day's Night (1964).

Розглянемо пов'язані з творчістю The Beatles найвідоміші мюзикли. Перевести світ образів у світ реальності пропонує мюзикл з однойменною назвою пісні гурту Let It Be (2012), який дебютував у Лондоні, проте пізніше почалися покази на Бродвеї [14]. Сюжет зосереджений на різних епізодах блискучої історії гурту. В основу цього мюзиклу покладено тридцять найвідоміших хітів англійського гурту, випущені з 1962 по 1969 рік, а музиканти які брали участь в мюзиклі схожі як візуально, так і виконавською манерою на легендарну четвірку. Фільм-мюзикл з піснями гурту Across the Universe (2007) вважається культовим, хоча сюжетна лінія й немає нічого спільного з історією гурту, проте послугувала музичним фундаментом – сучасні інтерпретації тридцяти чотирьох композицій гурту The Beatles, серед них чотири пісні виконані світовими зірками, зокрема Джо Кокером та вокалістом рок-гурту U2 Боно. Сюжет – музика The Beatles у Нью-Йорку 1960-х років і протести американської молоді проти війни у В'єтнамі створюють фон для роману між американською дівчиною з вищого класу та бідним ліверпульським художником [11]. Менш відомим є данський мюзикл She Loves You (2022) у супроводі легендарних пісень Джона Леннона та Пола Маккартні, про

сучасну сім'ю, де кожен по-своєму бореться з коханням [17].

Підсумовуючи, підкреслимо, що особливістю гурту The Beatles було те, що вони експериментували створюючи свої хіти: приймали нестандартні рішення у поєднанні різних стилів, використовували екзотичні музичні інструменти, впроваджували технологічні інновації у звукозаписі, випрацьовували свою неповторну виконавську манеру та імідж, якому немає аналогів й до нині. В сучасній музичній культурі трансформаційна складова творчого доробку гурту The Beatles надзвичайно багатогранна як в Україні, так і за кордоном.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському науковому вимірі визначено гурт The Beatles у контексті творчо-технологічних експериментів та інновацій, які вплинули на подальший розвиток популярної музичної культури.

Висновки. Гурт The Beatles лишив відбиток на розвиток музичної культури в глобальному культурному просторі. Доведено, що творчі доробки гурту характеризуються багатоеlementністю, як за змістовною складовою, так і за ідеєю написання аранжувань, використання музичного інструментарію, обробки звуку та загального "саунду". Визначено художню цінність пісень і альбомів гурту, а також важливу роль музики гурту в естетичному вихованні творчої молоді. Зосереджено увагу на інноваційних технологічних рішеннях обробки звуку в процесі звукозапису, які вплинули на подальший розвиток звукозаписувальної індустрії. Підкреслено один з найголовніших аспектів, яким відзначається творчість гурту «The Beatles» – поєднання різних музичних стилів. Проаналізовано виконавську майстерність, яка відзначається багатогранністю.

Література

1. Волинець І. П. Бітлз (The Beatles) // Велика українська енциклопедія. URL: [https://vue.gov.ua/Бітлз \(The Beatles\)](https://vue.gov.ua/Бітлз_(The_Beatles)) (дата звернення: 25.06.2024).
2. Гіга С. С. Композитор-аранжувальник Левко Дутківський як зачинатель українського біт-біту. Innovations and prospects in modern science. Proceedings of the 11th International Scientific and Practical Conference. SSPG Publish. Stockholm, Sweden. 2023. Pp. 296–299.
3. Бондаренко А. І. - Звукові технології як чинник творення музики кінця 1960-х років. *Молодий вчений*. 2017. №10. С. 246–250.
4. Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2019. 213 с.
5. Дьяченко. В. В. Кросмистецькі ретроспективи звукових технологій (XX- початку XXI століття) // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали XV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 19 жовтня 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 52–55 с.
6. Кушнірова Т. В. Чубукова А. О. Особливості перекладу пісень гурту «The Beatles». Тези 74-ї наукової конференції професорів, викладачів, наукових працівників, аспірантів та студентів університету, 25 квітня – 21 травня 2022 р. Полтава : Нац. ун-т ім. Ю. Кондратюка, 2022. Т. 1. С. 229–231.
7. «Мистецтво звуку з марком ронсоном» (2021, watch the sound with mark ronson). Кіноріум. URL: <https://ua.kinorium.com/2749544/> (дата звернення: 20.06.2024).
8. Новини, день відкритих дверей, екскурсія по академії, майстер-класи, умови вступу, інформація для абітурієнтів, Академія мистецтв імені Павла Чубинського (Київ, Україна). URL: <https://chubynsky.best/tvorchcha-zustrich-z-tarasom-petrinenkom-16-kvitnya.html> (дата звернення: 27.06.2024).
9. 60-річний ювілей британського біт-рок-гурту «Бітлз» – Українсько-польський центр. Українсько-польський центр – КПП ім. Ігоря Сікорського. URL: <https://upc.kpi.ua/6483/60-річний-ювілей-британського-біт-рок-гу/> (дата звернення: 25.06.2024).
10. Папченко В. П. Музичне продюсування: генеза і трансформації. Культурологія. Філологія. Музикознавство: міжнар. вісн. К.: Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 168–172.
11. Across the universe (2007). IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0445922/> (дата звернення: 22.09.2024).
12. Badman, K. (2009). The Beatles: off the record. Omnibus Press.
13. Episodes:soundbreaking. Soundbreaking. URL :<https://soundbreaking.com/episodes/> (дата звернення: 26.06.2024).
14. Let it be - broadway licensing. Broadway Licensing. URL: <https://broadwaylicensing.com/shows/perfect-for-schools/let-it-be/> (дата звернення: 20.09.2024).
15. McCartney 3,2,1 (TV mini series 2021) - episode list - imdb. IMDb. URL: https://m.imdb.com/title/tt13679628/episodes?ref_=tt_eps_sm (дата звернення: 22.06.2024).
16. Reising, R. (Ed.). (2017). 'Every Sound There Is': The Beatles' Revolver and the Transformation of Rock and Roll. Routledge.
17. She loves you. Tivoli. URL: <https://www.tivoli.dk/en/kultur-og-program/teater/2022/she-loves-you> (дата звернення: 24.09.2024).
18. Spitz, B. (2012). The Beatles: the biography. Hachette UK.

References

1. Volynets, I. P. *The Beatles*. Great Ukrainian encyclopaedia. Retrieved from: [https://vue.gov.ua/Бітлз_\(The_Beatles\)](https://vue.gov.ua/Бітлз_(The_Beatles)) [in Ukrainian].
2. Hiha, S. S. (2023) Composer-Arranger Levko Dutkivskyi as the Initiator of Ukrainian Big Beat. Innovations and Prospects in Modern Science. Proceedings of the 11th International Scientific and Practical Conference, 296–299. Stockholm [in Ukrainian].
3. Bondarenko, A. I. (2017). Sound Technologies as a Factor in Creation of Music in Late 1960s. *Young Scientist*, 10, 246–250 [in Ukrainian].
4. Vavshko, I. V. (2019). Musical Poetics of Rock Ballads. Candidate's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. Diachenko, V. V. (2023) Cross-Artistic Retrospectives of Sound Technologies (20th – Early 21st Centuries). Proceedings of the 15th All-Ukrainian Conference 'Cultural and artistic environment: creativity and technologies', 52–55. Kyiv [in Ukrainian].
6. Kushnirova, T. V., & Chubukova, A. O. (2022). Peculiarities of the Translation of the Songs by "The Beatles". Proceedings of 74th Scientific Conference Of Professors, Teachers, Researchers, Graduate Students And University Students, (1), 229–231. Poltava [in Ukrainian].
7. Kinorium (2021). 'Watch the sound with mark ronson'. Retrieved from: <https://ua.kinorium.com/2749544/> [in Ukrainian].
8. Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council "Academy of Arts" (2024). News, open day, tour of the academy, master classes, admission conditions, information for applicants. Retrieved from: <https://chubynsky.best/tvorcha-zustrich-z-tarasom-petrinenkom-16-kvitnya.html> [in Ukrainian].
9. Ukrainian-Polish Centre – Igor Sikorsky KPI. (2020). The 60th anniversary of the British beat-rock band The Beatles. Retrieved from: <https://upc.kpi.ua/6483/60-річний-ювілей-британського-біт-рок-гу/> [in Ukrainian].
10. Papchenko, V. P. (2015). Music Production: Genesis and Transformations. *Culturology. Philology. Musicology*, 2, 168–172 [in Ukrainian].
11. Across the Universe (2007). IMDb. Retrieved from: <https://www.imdb.com/title/tt0445922/> [in English].
12. Badman, K. (2009). *The Beatles: Off the Record*. Omnibus Press [in English].
13. Episodes: soundbreaking (2016). Soundbreaking. URL: <https://soundbreaking.com/episodes/> [in English].
14. Let it be – broadway licensing. Broadway Licensing (2012). URL: <https://broadwaylicensing.com/shows/perfect-for-schools/let-it-be/> [in English].
15. McCartney 3,2,1 (2021). IMDb. Retrieved from: https://m.imdb.com/title/tt13679628/episodes?ref_=tt_eps_sm [in English].
16. Reising, R. (Ed.). (2017). *Every Sound There Is: The Beatles' Revolver and the Transformation of Rock and Roll*. Routledge [in English].
17. She loves you (2022). Tivoli. Retrieved from: <https://www.tivoli.dk/en/kultur-og-program/teater/2022/she-loves-you> [in English].
18. Spitz, B. (2012). *The Beatles: The Biography*. Hachette UK [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 20.11.2024*

УДК 782.1:78.087.6]7.034.7

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322907

Цитування:

Овчаренко Г. Е., Тетеря В. М. Аналіз специфічних рис інтерпретації ранньої барокової опери. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 350–354.

Ovcharenko A., Teteria V. (2024). Analysis of Specific Features in the Interpretation of Early Baroque Opera. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 350–354 [in Ukrainian].

Овчаренко Ганна Едуардівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
заслужений працівник культури України
Проректор з навчально-виховної роботи
Київської муніципальної академії естрадного та
циркового мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-8648-6694>

Тетеря Віктор Михайлович,
народний артист України,
професор кафедри академічного та естрадного
вокалу Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-6172-9255>

АНАЛІЗ СПЕЦИФІЧНИХ РИС ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РАННЬОЇ БАРОКОВОЇ ОПЕРИ

Мета статті – визначити специфічні риси інтерпретації опери епохи раннього бароко та обґрунтувати необхідність відтворення історично інформованих виконавських практик для збереження їхньої автентичності. Особливу увагу приділено аналізу музичного та поетичного тексту, який впливає на формування афекту у вокальних партіях. Висвітлено важливість дотримання стилевих характеристик, таких як темпоритм, тембральні особливості та тональність, які забезпечують специфічну драматургію музичних творів і сприяють їх автентичному виконанню. **Методологія дослідження** базується на історико-культурологічному підході та системному аналізі, що поєднує міждисциплінарні аспекти для глибшого розуміння виконавських технік барокової епохи. Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні способів інтерпретації музичних та поетичних особливостей для створення художнього образу, характерного для стилю раннього бароко. **Наукова новизна дослідження** полягає у вперше здійсненому систематичному аналізі специфічних рис інтерпретації опер епохи раннього бароко, які впливають на автентичне відтворення музичного твору. У статті розкрито важливість збереження історичної цілісності виконавських практик через детальне вивчення музичних і поетичних текстів, стилістичних характеристик, а також підкреслено значення афекту, темпоритму та тембральних особливостей у створенні драматургії, властивої бароковим операм. **Висновки.** Результати дослідження свідчать, що відтворення виконавської системи бароко вимагає не лише технічного відтворення музики, але й вивчення стилевих особливостей, що забезпечують емоційне насичення та історичну цілісність виконання. Сучасним вокалістам необхідно розуміти естетичні та культурні контексти для уникнення стилістичних помилок і передачі музичного змісту у його первинному вигляді.

Ключові слова: раннє бароко, оперний стиль, історично інформоване виконання, афект, стилістичні характеристики, музичний текст, поетичний текст, драматургія.

Ovcharenko Anna, Deputy of Rector in the Sphere of Education, PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts; **Teteria Viktor**, Professor, Academic and Variety Singing Department, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Analysis of Specific Features in the Interpretation of Early Baroque Opera

The purpose of this article is to identify the specific features of interpreting early Baroque opera and to substantiate the necessity of employing historically informed performance practices to preserve their authenticity. Particular attention is paid to the analysis of musical and poetic texts that influence the formation of affect in vocal parts. The importance of adhering to stylistic characteristics such as tempo, timbral nuances, and tonality, which ensure the unique dramaturgy of musical works and contribute to their authentic performance, is highlighted. **The research methodology** is based on a historical and cultural approach combined with systematic analysis, incorporating interdisciplinary aspects for a deeper understanding of Baroque performance techniques. **The scientific novelty** of this study lies in its systematic analysis of the specific features of interpreting early Baroque operas, which influence the authentic reproduction of musical works. The article reveals the importance of maintaining the historical integrity of performance practices through a detailed study of musical and poetic texts and stylistic features, emphasizing the role of affect, tempo, and timbral characteristics in creating the dramaturgy inherent in Baroque operas. **Conclusions.** The findings indicate that reproducing Baroque performance systems requires not only technical execution, but also an understanding of stylistic elements that provide emotional depth and historical authenticity. Modern vocalists must grasp the aesthetic and cultural contexts to avoid stylistic errors and convey the original essence of the music.

Keywords: early Baroque, operatic style, historically informed performance, affect, stylistic characteristics, musical text, poetic text, dramaturgy.

Актуальність. Для стилістично коректної інтерпретації старовинної музики необхідно детально вивчати автентичні характеристики, характерні для певного історичного періоду. Відтворення виконавських практик опери раннього бароко вимагає знання комплексу стилістичних ознак, властивих як поетичному, так і музичному тексту, що впливають на формування афекту у вокальній партії. Ці стилістичні особливості також визначають типологічні характеристики елементів виконавської системи, сприяючи її автентичності. Рання барокова опера ґрунтувалася на принципах «другої практики», де слово та музичний образ взаємодіяли так, щоб максимально виразно передати емоційний зміст. Щоб досягти подібної виразності сьогодні, потрібно враховувати не тільки технічні аспекти, а й стильові характеристики, такі як афект, темпоритм, тембральні особливості й тональність, які створюють специфічну драматургію і дозволяють відтворити духовний зміст музики тієї доби. Вивчення цих елементів є особливо актуальним, оскільки автентичне виконання сприяє глибшому розумінню культурного контексту та естетичних пріоритетів минулих епох. Знання стилістичних рис, притаманних як музичному, так і поетичному тексту, розкриває композиторські наміри та дозволяє сучасним виконавцям уникати стилістичних помилок, які можуть спотворювати сприйняття творів. Це також сприяє розвитку музикознавства, адже глибокий аналіз таких характеристик дає нові знання про еволюцію музичних стилів і допомагає краще зрозуміти закономірності розвитку музичної культури в цілому. Таким чином, актуальність дослідження визначається потребою точного відтворення виконавської системи раннього бароко для збереження її історичної цілісності. Це не тільки підтримує високий професійний рівень виконавців, але й сприяє збагаченню культурного простору сучасного слухача, розширюючи його можливості для глибшого сприйняття старовинної музики у її справжньому вигляді.

Аналіз досліджень і публікацій. Варто наголосити, що дослідження в цій галузі підкреслюють складність уособлення відтворення виконавської системи раннього бароко для збереження її історичної цілісності. Ця проблема охоплює як технічні, так і естетичні аспекти виконання. Відтворення стилю епохи бароко вимагає не лише технічно коректного відтворення музичного тексту, але й проникнення у світогляд і виконавську культуру того часу. Зокрема, П. Барб'є у своїй роботі «Венеція Вівальді. Музика та свята

епохи Бароко» підкреслює, що музика є важливим елементом емоційної сфери, і її виконання має передавати цей зв'язок з почуттями. А. Бейшлаг у дослідженні «Орнаментика в музиці» звертає увагу на значення орнаментативності для відтворення стилю бароко. Це підкреслюють і сучасні дослідження, зокрема робота О. Гужви та Н. Миколайчук, що акцентують на історично-обґрунтованих підходах до інтерпретації барокової вокальної музики. Д. Р. Донінгтон у *The Interpretation of Early Music* розкриває історичні аспекти виконавської практики, а Ф. К. Гейбл у своїй статті «Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato» досліджує розбіжності у використанні вібрато в бароковій та сучасній практиці. Подібні питання також висвітлюють дослідження Г. Моєнс-Ганен (*Das Vibrato in der Musik des Barock*) та Ф. Ноймана (*The Vibrato Controversy*), що відображають суперечності й дебати щодо виконавських технік. Загалом, аналіз літератури свідчить про необхідність комплексного підходу до відтворення виконавської системи раннього бароко, що включає дотримання стилістичних норм, орнаментальних особливостей та врахування культурного контексту для збереження історичної цілісності виконання.

Виклад основного матеріалу. Загалом, «музичний стиль – це відмінна риса музичних творів, які належать до певної генетичної спільноти, що дозволяє безпосередньо відчувати, розпізнавати та визначати їхнє походження. Він проявляється як сукупність усіх властивостей музики, сприйнятих як єдина система, об'єднана навколо комплексу характерних ознак» [6, 436]. Кожна оперна школа, в якій формувався власний унікальний стиль, що мав прямий вплив на вокально-сценічні традиції, є прикладом такої системи.

Наприкінці XVI століття композитори, шукаючи нові технічні засоби для виразного передання змісту тексту в одноголосному мадригалі, сприяли виникненню й розвитку цілісної стилістичної системи – одноголосся з інструментальним супроводом (*monodia con basso continuo*). У межах цієї системи сформувалися різні стилістичні напрями, серед яких значне місце займав оперний стиль. За класифікацією М. Скаккі (трактат «Коротка розмова про сучасну музику», 1649 рік), до стилів «другої практики», що відзначалася пріоритетом слова над музикою, належали передусім камерний і театральний стилі. У межах камерного стилю Джуліо Каччіні розробляв ариозний стиль (*stile arioso*), втілюючи в реформованих ним мадригалах

глибокі особисті переживання. Водночас Якопо Пері займався розвитком театрального стилю, створюючи простий речитативний стиль і драматичний речитатив із жестами, який переріс у речитативний стиль (*stile recitativo*) [5, 151].

Опера, що виникла на межі XVI–XVII століть, протягом наступних п'ятдесяти років розвивалася швидкими темпами, сформувавши три основні школи: Флорентійсько-Мантуанську, Римську та Венеціанську. Кожна з цих шкіл мала характерні риси, зокрема специфічне співвідношення тексту і музики, типові інтонаційні прийоми, а також власні інструментальні та вокально-сценічні засоби і техніки, що відрізняли їх одна від одної.

Виконання першої повноцінної опери – пасторальної казки «Дафна» композитора Якопо Пері на лібрето Оттавіо Рінуччіні (1598 рік) у нових монодичному та речитативному стилях у Флоренції стало основою Флорентійсько-Мантуанської оперної традиції. У своїх наступних творах, зокрема в опері «Евридика» (1600 рік), Пері вдосконалював стиль, у якому домінувала виразність сценічного мовлення над музикою. Такий підхід сприяв емоційно-психологічній інтерпретації драматичної дії, надаючи особливого значення сценічному вираженню персонажів [9, 22].

У флорентійській опері художній текст мав пріоритет над музичною складовою у вокальній партії, а драматична дія здебільшого розгорталася через речитативи. Основні вокально-естетичні принципи флорентійської школи полягали в точному переданні художньо-емоційного образу, закладеного авторами в афекті арії, і в посиленні виразності виконання за допомогою дрібних мелізмів і димінуцій у каденціях, які стали визначальними для формування оперного стилю [3, 125].

Новий жанр вимагав і нових виконавських підходів, зокрема «благородної манери виконання». Оперуючи принципом «подоба мови» (*imitazione delle parole*), Джуліо Каччіні в збірнику «Нова музика» окреслив характерні риси цього стилю співу, який був необхідним як для ариозного, так і для речитативного стилів. Вокал самого композитора в цій стилістиці характеризувався як *dolcezza* («м'якість», «ніжність»), *grazia* («грація»), *belezza* («красота»), *venusta* («привабливість»), *facilità* («легкість»), але не включав в себе *profondità* («глибина»), *forza* («сила»), *potenza* («могутність»). Ці характеристики вказують на особливу естетику виконання, яка акцентувала на витонченості та

емоційній виразності, а не на технічній силі або глибині звучання [2, 167].

Творці перших оперних творів часто брали безпосередню участь у постановках. Наприклад, Якопо Пері, будучи чудовим тенором, виконував роль головного героя на прем'єрі опери «Евридика», надаючи виставі особливу емоційну глибину. Серед перших оперних зірок були флорентійські співачки Вікторія Аркілея, яка виконувала провідні партії в перших операх, сестри Сеттимія і Франческа Каччіні, Катерина Мартінеї з Рима та інші.

Жіноче спів на професійній сцені початку XVII століття було радше епізодичним явищем, оскільки церква не схвалювала його, а в 1644 році взагалі заборонила. Замість цього в оперному мистецтві з'явилися співаки-кастрати, які виконували жіночі партії, заповнюючи нову нішу в вокально-сценічному просторі. Формувався специфічний вокально-тембровий простір опери.

У цьому контексті варто згадати флорентійця Джованні Гуальберто Мальї, який брав участь у постановці «Орфея» Клаудіо Монтеверді, виконуючи партії Музики, Надії та Прозерпини, а також мантуанця Джироламо Баккіно, який виконував роль Евридики [7, 105].

В пошуках засобів виразності тосканські композитори часто нехтували таким потужним інструментом передачі художнього образу, як музика. Цю прогалину виправив Клаудіо Монтеверді, створивши власний стиль для детального передавання ліричного тексту. На початок оперної епохи склалися три основні стилі в співі: *recitar cantando*, що характеризувало флорентійське виконання речитативів; *cantar recitando*, яке було пов'язано з виконанням мадригалів у стилі речитативу; і *cantar cantando*, що означало виконання в ариозному стилі, яке потім перейшло в оперний жанр.

Монтеверді, працюючи над оперою «Орфей» (1607 рік), узагальнив усі ці стилі, зокрема більш мелодійний ариозний стиль Джуліо Каччіні, створивши завершений оперний стиль *parlar cantando* («говорити через пісню»), що відрізнявся неймовірною драматичною та ліричною виразністю. У його речитативах спостерігається перехід до більш мелодійної лінії, коли вони набувають ариозного характеру, перетворюючись на співоче декламування, яке дозволяло глибше передати емоційний напруження і складність людських пристрастей, але завжди з пріоритетом тексту у співвідношенні слова та музики.

Подальший розвиток оперного мистецтва до 30-х років XVII століття був пов'язаний із значним відходом від підражання Античності. В цей період були рідкісні, але важливі постановки, серед яких варто згадати такі, як «Весілля Медоро та Анжеліки» (*Lo sposalizio di Medoro e di Angelica*, 1619, не збереглася), «Арденнські джерела» (*Le fonti dell' Ardenna*, 1623, не збереглася), «Свята королева Урсула» (*Le regina sant'Orsola*, 1624) композитора М. да Гальяно, «Звільнення Руджеро з острова Альцини» (*Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, 1625) Ф. Каччіні, «Флора» (*Flora*, 1628) Я. Пері та М. Гальяно.

У постановках М. да Гальяно та Ф. Каччіні вже відчувалася зміна в вокальних партіях речитативу, що йшли в напрямку мелодійності порівняно з флорентійським стилем, де на першому місці був поетичний текст. Посилювалася роль музичного компонента в вираженні емоцій героїв. Найбільш драматично насичені монологи, зберігаючи декламаційний стиль і природність сценічної поведінки, набували рис завершеної музичної форми з виразною тематичною основою в аріозо, дуетах і вокальних ансамблях. Така еволюція свідчила про зрілість оперного стилю, в якому музика і текст поступово знаходили гармонійне поєднання для глибшого відтворення емоційної та драматичної інтенції [7, 111].

Паралельно з Флорентійсько-Мантуанською традицією до 1640-х років розвивалася Римська оперна школа, яка почала формуватися з виконання твору Е. де Кавальєрі «*Rappresentazione di Anima e di Corpo*» («Представлення про душу і тіло») 8 лютого 1600 року. Опера, написана в стилі речитативу та вокальній манері «*recitar cantando*», була вперше виконана в Ораторії римської церкви Санта Марія делла Валлічелла. У передмові до першого видання твору наводяться важливі вказівки для вокалістів: «Щоб будь-яке твір було виконано в досконалості, ... співак повинен співати з почуттям («*con affetto*»), легко, сильно («*piano e forte*»), ... особливо намагатися правильно вимовляти слова. Також буде корисно супроводжувати спів не лише жестами, а й рухаючись по сцені, що викликати співпереживання слухачів» [4, 98].

Отже, оперний стиль майбутньої Римської школи був значною мірою запозичений з Флоренції, де композитор жив і працював до свого повернення в Рим. Цей стиль підкреслював важливість емоційного вираження та чіткої дикції, а також інтеграцію фізичної виразності через жести та рухи, що

ставали частиною сцени для досягнення більш глибокого емоційного зв'язку з аудиторією.

З 1606 року в Римі було поставлено цілу низку опер, перша з яких — маленька пасторальна драма *Eumelio* («Евмелій») А. Агадзарі, виконана в римській семінарії під час карнавала 1606 року. Однак справжнє становлення Римської оперної школи відбулося тільки після 1625 року, коли Папою Римським став Урбан VIII з родини меценатів Барберіні (папство: 6 серпня 1623 – 29 липня 1644). Він активно сприяв розвитку оперного мистецтва. У 1632 році постановка опери «Святий Олексій» С. Ланді (лібретто Роспільйозі) з величезними декораціями та сценічними ефектами у палаці Барберіні ознаменувала відкриття театру, здатного вмістити три тисячі глядачів.

Кардинал Роспільйозі був відомим лібретистом, який вводив у опери комічні сюжети. Крім того, під час римських карнавальних свят проводилися публічні покази опер на відкритому повітрі, що робило мистецтво доступним для широкої аудиторії. Римські опери, за класифікацією Г. Кречмара, відносилися до алегоричних драм, які виконувалися на площах під час свят, з метою залучення уваги мешканців міста. Католицька церква підтримувала новий жанр, що служив пропагандистським цілям: у сюжетах про життя святих і каяття грішників інколи вставлялися комічні побутові сцени з народного життя, що супроводжувалися народною музикою. Це стало прообразом для майбутніх сюжетів венеціанської трагикомедії.

Відповідно до оперного стилю, виконавці мали поєднувати речитативну декламацію з виразним співом і створювати комічні образи. Однією з кращих опер цієї школи була опера «Галатея», написана Л. Вітторі. Серед римських композиторів, які зробили значний внесок у розвиток жанру, варто також відзначити С. Ланді, Д. Мадзоккі та Л. Россі.

Оперний стиль у Римі розвивався подібно до Флорентійського, з акцентом на значне посилення музичного компонента. Речитативні сцени почали розділятися на аріозо і арії, а хорові сцени об'єднувалися єдиною музичною темою. У аріях складнішав мелодичний малюнок, з'являлися вокальні ансамблі [5, 155]. Крім того, у римських лібретто з'явився термін «*mezz'aria*», що позначав форму, що знаходилася між музичною декламацією і чистим співом, символізуючи виникнення «анти-речитативних» тенденцій. Це поєднання речитативного і аріозно-декламованого інтонування супроводжувалося елементами кантилени.

Наприклад, у передмові до опери Д. Мадзоккі «Ланцюги Адоніса» (1626 р.) либреттист О. Тронсареллі вказує: «Тут ви знайдете безліч «mezz'aria». Розкидані по опері, вони порушують нудьгу речитативу» [8]. Це свідчить про поступове відходження від чисто декламаційного стилю і прагнення до більш музично виразного викладу, що стало важливою рисою римської опери в цей період.

З початком понтифікату Папи Урбана VIII в 1623 році і до 1644 року, коли завершився його термін, в римській опері почали набувати популярності нові музичні форми та стилістичні зміни, що відображали як соціальні, так і художні тенденції того часу.

Таким чином, оперний стиль розвивався від простого речитативу до більш загального вираження художнього образу, закодованого в тексті. У кожній з оперних шкіл змінювалося співвідношення між словом і музикою, що дозволяло створити єдину парадигму в оперному мистецтві, яка стала основою для подальших процесів історично інформованого виконавства. Це поєднання музики та тексту дозволило вокалістам того часу працювати з поетичним матеріалом, використовуючи специфічні техніки інтонування та вокальної виразності. Вивчення оперного стилю раннього бароко дає можливість сучасним виконавцям не лише зрозуміти етапи еволюції оперного жанру, а й застосувати історично обґрунтовані інтерпретаційні методи, що дозволяють відтворювати автентичний звук і виразність того часу.

Отже, дослідження оперного стилю в контексті раннього бароко відкриває нові можливості для формування єдиного погляду на процеси розвитку музичного мистецтва, сприяючи використанню історично вмотивованих інтерпретаційних підходів та вдосконаленню вокальної техніки, яка дозволяє більш глибоко передавати емоційно насичені образи того періоду.

Література

1. Пасічник О. Барокове мистецтво : рукопис. Київ, 2018. 237 с.
2. Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 178–183.
3. Donington R. The Interpretation of Early Music. London: Faber and Faber, 1974. 255 p.
4. Gable, F. K. Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato. *Performance Practice Review*, 1992. Vol. 5. No. 1. P. 90–102.
5. Huzhva O., Mykolaichuk N. Interpretation of Baroque Vocal Music at the Contemporary Stage. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*. 2019. №16. С. 151–162. DOI: <https://doi.org/10.33287/221931>.
6. Jackson R. Performance practice. *A dictionary-guide for musicians*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group LLC, 2005. P. 435–439.
7. Moens-Haenen G. Das Vibrato in der Musik des Barock: Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalisten und Instrumentalisten. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988. 315 p.
8. Muse Baroque: URL: <http://www.musebaroque.fr/instrument-diapason> (дата звернення: 12.10.2024).
9. Neumann F. The Vibrato Controversy. *Performance Practice Review*. 1991. Vol. 4. No 1. P. 14–27.

References

1. Pasichnyk, O. I. (2018). Baroque Master-Class by O. I. Pasichnyk. Kyiv [in Ukrainian].
2. Tabulina, O. (2021). Vocal Vibrato in the Interpretation of Vocal Music of the Baroque Epoch. *Art History Notes*, 40, 178–183 [in Ukrainian].
3. Donington, R. (1974). The Interpretation of Early Music. London [in English].
4. Gable, F. (1992). Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato. *Performance Practice Review* [in English].
5. Huzhva, O., & Mykolaichuk, N. (2019). Interpretation of Baroque Vocal Music at the Contemporary Stage. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, (16), 151–162. <https://doi.org/10.33287/221931> [in English].
6. Jackson, R. (2005). Performance Practice. A dictionary-guide for musicians. New York and London [in English].
7. Moens-Haenen, G. (1988). The Vibrato in Baroque Music: A Guide to Performance Practice for Vocalists and Instrumentalists. Graz [in German].
8. Muse Baroque (2024). URL: <http://www.musebaroque.fr/instrument-diapason> [in English].
9. Neumann, F. (1991). The Vibrato Controversy. *Performance Practice Review* [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 11.11.2024

УДК 78.071Гайдай:82-92(477)"1930/1950"
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322908

Цитування:

Кацалап О. В. Публіцистична діяльність співачки Зої Гайдай в умовах радянської пропаганди 1930-1950-х років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 355–362.

Кацалап Олена Вікторівна,
старший викладач факультету
музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-8217-480X>
o.katsalap@kubg.edu.ua

Katsalap O. (2024). Publicistic Activity of Singer Zoia Haidai under Soviet Propaganda of the 1930s-1950s. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 355–362 [in Ukrainian].

ПУБЛІЦИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ СПІВАЧКИ ЗОЇ ГАЙДАЙ В УМОВАХ РАДЯНСЬКОЇ ПРОПАГАНДИ 1930-1950-х РОКІВ

Мета роботи. Дослідити один з аспектів творчої активності української співачки З. Гайдай – її публіцистичну діяльність, що здійснювалася в умовах радянської пропаганди 1930-1950-х рр., висвітлити зміст публікацій, ступінь залучення артистки до розповсюдження пропагандистських наративів, виявити істинні судження й погляди мисткині з метою розуміння сутності її особистості. **Методологія** роботи полягає в застосуванні джерелознавчого методу для аналізу архівних документів – статей і щоденників З. Гайдай, а також інших матеріалів з теми дослідження, конкретно-історичного – для визначення впливу соціально-політичних процесів у СРСР та світі в 1930-1950-х рр. на тематику і спрямованість публіцистичної діяльності співачки, загальнонаукових методів (аналіз, синтез, узагальнення, порівняння) – з метою ґрунтовного вивчення питання та формування аргументованого висновку. **Наукова новизна** статті полягає в аналізованні змістового наповнення публікацій З. Гайдай, створених у 1930-1950-х рр. в умовах пропаганди тоталітарної доби, та її щоденників з інформацією про закордонні відрядження тощо. Опрацювання цих джерел дозволило визначити тематику статей, ступінь залучення відомої артистки до розповсюдження радянського пропагандистського контенту, що здійснило вплив на формування суспільної свідомості, виявити сутність її поглядів, систему цінностей та особистісну вартісність в умовах життєдіяльності в тоталітарній державі. **Висновки.** Здійснений аналіз публіцистичної діяльності З. Гайдай у 1930-1950-х рр., що відбувалася в умовах радянської пропаганди, дав змогу виявити тематику статей і ступінь залучення співачки, як відомої та діяльної особистості, до трансляції пропагандистських наративів із метою формування суспільної свідомості в тоталітарній державі. Будучи і самою жертвою радянської пропаганди, співачка прагнула по можливості долучитися до розбудови «світлого майбутнього». Однак реалії життя в «країні рад», порівняно з закордонними державами, які вона відвідала, не виправдовували великих надій, про що стало відомо з її щоденників. Завдяки спостережливості й об'єктивності, характерним для мислячої особистості, якою виявилася З. Гайдай, система її «радянських цінностей» змогла похитнутися. На сьогодні публікації співачки можуть розцінюватися як документи доби тоталітаризму 1930-1950-х рр.

Ключові слова: З. Гайдай, публіцистична діяльність, радянська пропаганда 1930-1950-х рр., закордонні поїздки, щоденники.

Katsalap Olena, Senior Lecturer, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Publicistic Activity of Singer Zoia Haidai under Soviet Propaganda of the 1930s-1950s

The purpose of the article is to examine one aspect of the creative activity of Ukrainian singer Z. Haidai – her publicistic activity conducted under the conditions of Soviet propaganda in the 1930s–1950s, to highlight the content of her publications, assess the degree of the artist's involvement in disseminating propagandistic narratives, and to uncover her true opinions and views in order to understand the essence of her personality. **Research methodology** involves the application of a source-study method for the analysis of archival documents – Haidai's articles and diaries, as well as other materials on the research topic. A concrete-historical method is employed to analyse the influence of social and political processes in the USSR and the world in the 1930s–1950s on the subject and orientation of the singer's publicistic activity. General scientific methods (analysis, synthesis, generalisation, comparison) are used for a thorough study and to form an evidence-based conclusion. The article's **scientific novelty** lies in the analysis of the content of Z. Haidai's publications from the 1930s–1950s, created under the influence of totalitarian-era propaganda, as well as her diaries, which provide insights into her foreign assignments. The study of these sources allows for determining the subject of the articles, evaluating the extent of the famous artist's involvement in disseminating Soviet propagandistic content, that

contributed to shaping public consciousness, and revealing the essence of her views, value system, and personal integrity within the context of living in a totalitarian state. **Conclusions.** The analysis of Z. Haidai's publicistic activity during the 1930s–1950s, conducted within the framework of Soviet propaganda, made it possible to reveal the subject of the articles and the extent of the singer's involvement as a prominent and active figure, in the broadcasting of propagandistic narratives to shape public consciousness in a totalitarian state. Being a victim of Soviet propaganda herself, the singer sought, whenever possible, to contribute to the building of a "bright future". However, the realities of life in the "country of the Soviets", compared to foreign states she visited, did not meet her high hopes, as revealed in her diaries. Through her observance, sincerity, and objectivity – traits characteristic of a thoughtful individual that Z. Haidai turned out to be – her system of "Soviet values" was able to be shaken. Today, the singer's publications can be considered as documents of the totalitarian era of the 1930s–1950s.

Keywords: Z. Haidai, publicistic activity, Soviet propaganda of the 1930s-1950s, foreign trips, diaries.

Актуальність теми дослідження. Публіцистична діяльність співаків завжди практикувалася як у світі, так і в колишньому СРСР, хоча, можливо, цей своєрідний вид творчої активності і не був надто поширеним явищем. Однак, враховуючи специфіку існуючого політичного ладу в «країні рад» у 1930-1950-х рр., публікуватися мали змогу митці, які засвідчили свою надійність і не створювали небезпеки для його існування. Саме такою мисткинею вочевидь виявилася співачка З. Гайдай. Публіцистична діяльність цієї артистки, звісно, не посіла чільне місце в її творчості, адже вона ввійшла в історію української вокальної музики передусім як оперна й концертно-камерна виконавиця. Проте цей аспект її діяльності став доповненням до насиченої сценічної практики, а також громадської активності, уникнути чого, маючи статус відомої артистки і публічної персони, в той час було неможливо. Відтак з-під пера З. Гайдай вийшли публіцистичні праці, які, зважаючи на тоталітарний режим 1930-1950-х рр., могли транслювати радянські ідеологічні й пропагандистські наративи різного ґатунку або напівправдиву чи взагалі фейкову інформацію. На сучасному етапі боротьби України за своє незалежне майбуття подібний контент викликає неабиякий інтерес, адже радянська ідеологія й пропаганда свого часу сформувала спотворену, ілюзорну картину світу тодішнього суспільства, що через роки певним чином визначило наше, сповнене трагедій і водночас віри та звитяги, сьогодення. Безумовно, цей матеріал потребує вивчення для кращого розуміння причинно-наслідкових зв'язків з метою пізнання минулого і з'ясування мотивації тогочасних авторів публіцистичних текстів. Отже, актуальність теми дослідження полягає в аналізуванні публікацій авторства співачки З. Гайдай, їх тематичного спрямування відповідно до політичної ситуації в 1930-1950-х рр., у встановленні ступеня залучення відомої мисткині, думка якої мала вплив на соціум, до процесу пропаганди, а також у виявленні ширості поглядів та

міркувань артистки для складання цілісного уявлення про її особистість.

Аналіз досліджень і публікацій. У роботі над статтею використані архівні джерела, зокрема публікації і щоденники З. Гайдай, за допомогою яких можна проаналізувати, а, можливо, й порівняти надрукований матеріал та занотовані співачкою власні думки, бачення, міркування. Додаткові відомості щодо політичної ситуації в СРСР та світі в 1930-1950-х рр. містяться у працях вітчизняних науковців А. Годлюк, О. Іванова, М. Коннової, Н. Литвин, Н. Печеніної, Ю. Чирви та ін.

Метою статті є висвітлення змісту публікацій співачки З. Гайдай, створених в умовах радянської пропаганди 1930-1950-х рр., визначення ступеня залучення артистки до політичних процесів вище зазначеного періоду, зокрема розповсюдження пропагандистських наративів, а також виявлення істинних суджень, життєвої позиції мисткині за допомогою щоденників з метою кращого розуміння її особистості.

Виклад основного матеріалу. Публіцистична діяльність співачки З. Гайдай стартувала не одночасно з початком її виконавської кар'єри. Цьому передували роки праці на сценах Київської і Харківської опер, а також переможна участь у Першому всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців [14, 6 а], що пройшов 1933 р. в Москві. Ці досягнення посприяли формуванню репутації успішної радянської артистки, якій було чим поділитися з публікою за допомогою печаті. Відтак одні з перших статей З. Гайдай «Як я працюю над роллю Мікаели» та «Моя роль» вийшли в середині 1930-х рр. у період розвитку її кар'єри і зростання популярності. У цих невеличких дописах, що були надруковані в періодиці і зі свого боку також посприяли популяризації її імені, співачка поділилася власними міркуваннями щодо створення образів Мікаели в опері «Кармен» Ж. Бізе та Мажени в «Проданій нареченій» Б. Сметани [10, 1 а], які стали провідними в її творчій біографії. В той же час статус відомої

виконавиці та природна ініціативність і завзятість З.Гайдай стали підґрунтям для прояву її політичної активності. І це було прогнозовано, адже, враховуючи встановлений радянським тоталітарним режимом у 1920-1930-х рр. контроль над усіма сферами життя суспільства, нав'язливу діяльність пропаганди, боротьбу з інакодумством та вимагання від народу відданості й підтримки, а також розповсюдження зловісного ярлика «ворог народу» для його упокорення за допомогою страху [8, 14], відмежуватися від політики було неможливо як публічним особам, так і простим обивателям. Як приклад, у статті З.Гайдай «Все, що я люблю», яка вийшла в 1936 р., прозвучала подяка «ЦК КП(б)У та Наркомосу» (Народному комісаріату освіти) за сприяння «творчому розвитку», забезпечення «спокійної роботи» і впевненість у «майбутньому», а також була висловлена готовність захищати батьківщину зі зброєю в руках, «якщо спробують напасти вороги» [10, 24]. Отже, всі представники радянського суспільства мали бути готові до постійних «визволень» на власних «ділянках фронту», а насправді – до політичних та територіальних експансій, що лежало в основі державної політики. Це, зокрема, стосувалось і висвітлення подій громадянської війни в Іспанії 1936 р., куди втрутився СРСР, ставши на бік республіканців і всіляко їх підтримуючи [6, 302-303]. Відтак у вересні 1936 р. керована пропагандою З.Гайдай виступила на «мітингу трудящих жінок столиці» в підтримку іспанців в їхній боротьбі «з заколотниками, з фашизмом», «проти ворогів народу» [1, 33 зв.; 1, 38]. Також вона запропонувала організувати великий благодійний концерт силами кращих артистів столиці з метою допомоги «пролетаркам і трудящим жінкам Іспанії» [1, 33 зв.; 1, 38]. Про дану ініціативу було оголошено в пресі [1, 33 зв.]. На мітингу, окрім мисткинь, фігурували «працівниця 8-ї взуттєвої фабрики», «працівниця трикотажної фабрики», «з заводу “Точприлад”», «із “Більшовика”», «лікарка» та ін. [1, 41], що мало задекларувати всеохоплюючу активну підтримку «родин іспанських революціонерів» [1, 42]. У контексті виступів учасниць виголошувалися брехливі пропагандистські заяви на кшталт «Ми, які знаємо муки й радість боротьби за свободу, <...> ціну нового щасливого життя» тощо [1, 42]. Благодійний концерт «Вечір творчості Іспанії», який таки відбувся в листопаді 1936 р. в Будинку вчених і де, звісно, виступила і З.Гайдай, виконавши твори іспанських композиторів, мав доправити кошти «до фонду

допомоги жінкам і дітям героїчних іспанських трудящих» [1, 54; 1, 57]. Про цей концерт написали всі провідні видання [1, 54], щоправда без публікацій З.Гайдай. Свої тогочасні статті вона присвятила іншій події, до якої також долучилася, – відзначенню 100-річчя з дня смерті російського поета О.Пушкіна, що вшановувалося в 1937 р. на всесоюзному рівні, оскільки його особу русифікаторська політика спочатку Російської імперії, а потім і СРСР нав'язувала всім народам союзних республік як провідного поета. Пропаганда на той час досягла мети, що засвідчили «пушкінські» концерти за участі вітчизняних співаків, зокрема й З.Гайдай [1, 61–63]. У статті з красномовною назвою «Скарбниця», яка вийшла в той же період, вона повідала, за що любить «геніального поета» О.Пушкіна, про вплив його поезії на розвиток російської музики та творчість радянських композиторів і про те, як прискіпливо та з задоволенням готувала концертну програму [10, 2]. Про Україну в цьому матеріалі, звісно, й не мовилося. На хвилі «пушкініани» З.Гайдай отримала запрошення працювати в журі міської пушкінської олімпіади за участі самодіяльних артистів, проведення якої буцімто запропонувала «група робітників заводу “Більшовик”» [1, 95]. Організацію цього заходу співачка публічно підтримала в статті з промовистою назвою «Прекрасна ідея» [10, 2]. Не дивно, що така повсюдна активність була винагороджена отриманням звання заслуженої артистки республіки, найпершого, але не останнього в її кар'єрі, про що було повідомлено в пресі [1, 47]. У статті кінця 1930-х рр. «Про поставу “Абесалом і Етері” у Києві» З.Гайдай на правах уже оперної прими не лише добре охарактеризувала вище вказаний твір авторства грузинського композитора З.Паліашвілі, головну партію в якому виконувала на сцені Харківської опери на початку 1930-х рр., а й висловила підтримку ідеї постановки цього спектаклю на сцені Київської опери [10, 3].

У 1940-х рр. публіцистична діяльність З.Гайдай поновилася лише наприкінці виснажливої Другої світової війни. Матеріали для чергових статей були почерпнуті з найперших в її кар'єрі закордонних поїздок. Так, у 1944 р. за лаштунками гастролей до Ірану та Іраку у складі концертної бригади задля художнього «обслуговування радянських військ» [14, 47 зв.], які там дислокувалися разом з американськими і британськими союзниками, вийшла її стаття «Українська пісня на берегах Євфрату. /З дорожніх

вразень». У ній у хвалебній формі було викладено інформацію про те, як гарно приймалася українська пісня військовими українського походження, а також американськими й британськими арміями, про участь артистки в організованому дружиною радянського генерала І. Каргіна благодійному «балі», де вона виконувала замовлені відвідувачами українські пісні «на користь дітей Києва, які постраждали від гітлерівців», як там її розпитували «про Україну, про героїчну боротьбу українського народу» тощо [3, 1]. Однак за рамками цього оптимістичного допису залишилась інформація про складні перельоти в тисячі кілометрів на висоті 5300 м та переїзди у вантажівках, потерпання через коливання температури від 20-градусного морозу до 40-градусної спеки протягом декількох годин, про виступи на відкритому повітрі або в непристосованих для концертів приміщеннях [14, 48 зв.-49], не завжди комфортне розміщення для ночівлі [13, 10-10 зв.], що аж ніяк не могло сприяти високопрофесійним перформансам, зокрема й звучанню «української пісні на берегах Євфрату». Звісно, не могла стати публічною й інформація про велику кількість речей та продуктів у магазинах Тегерану, причому без карток, що здивувало давно відвиклих від такого достатку радянських артистів [14, 48-48 зв.]. І все це було зафіксовано в щоденнику співачки. Вразення для наступних статей З. Гайдай привезла з-за океану. Поїздка до канадських міст Едмонтон і Саскатун на організований силами представників української діаспори фестиваль української музики і пісні та до декількох міст півночі США відбулася в 1946 р. Ця зустріч з етнічними українцями, батьки або діди яких із різних причин змушені були покинути Батьківщину, мала всі шанси стати безпрецедентною. Однак, будучи організованою в період розгортання «холодної війни» – ідеологічного та економічного протистояння між Сходом і Заходом, СРСР та США [4, 30–31] – і за допомогою «Товариства Українських Канадців», яке, відповідно до інформації з канадської преси, сповідувало комуністичні ідеї, сумнівів щодо її цілей не залишилося. Відтак у складі делегації, до якої ввійшли редактор газети «Радянська Україна» Л. Паламарчук (він очолив делегацію), професор Львівського університету С. Стефаник, поет А. Малишко і співак І. Паторжинський [2, 6; 2, 8–9], З. Гайдай поїхала не стільки виступати, скільки доносити до одурманених радянською пропагандою

етнічних українців Канади «слова правди про Україну» [2, 43]. До болю знайомою й особливо цинічною на сьогодні сприймається заява консула радянського посольства в Оттаві М. Дегтяря «Russia and Russians Want Only Peace» (Росія та росіяни хочуть лише миру), яка потрапила до заголовку статті в саскатунській газеті [2, 76]. Прикро вражають і занотовані співачкою в щоденнику зневажливі висловлювання на адресу «націоналістів», які, представляючи «інший табір», також мали змогу поспілкуватися з представниками делегації [12, 22–23]. Отруєна радянською пропагандою, вона ставилася до них зі скепсисом, якщо не сказати більше. Поїздка до США, яка була спланована під час перебування делегації в Канаді [12, 51] за сприяння «Ради Американсько-Радянської Дружби» [2, 33], виявилася не вельми вдалою. Артисти встигли взяти участь у прокомуністичному «3-му Американському слов'янському конгресі», що пройшов у Нью-Йорку в Madison Square Garden [2, 42; 12, 101-102], дати декілька концертів, зокрема в нью-йоркському Town Hall [12, 114-114 зв.], тощо, однак до Детройту (штат Мічиган) делегація вже не потрапила, оскільки на пропозицію поліції зареєструватись як «іноземні агенти» відповіла відмовою, що загрожувало кожному сплатою тисячі доларів штрафу і двома роками ув'язнення [12, 115; 12, 116]. Відтак на вимогу місцевої влади, рішення якої було швидше за все політичним, З. Гайдай з колегами змушена була негайно покинути країну [12, 116-116 зв.]. За лаштунками такого фіаско через декілька років вийшла стаття «Я бачила це на власні очі» в рубриці «Американський спосіб життя», що ніби ставила за мету підкреслити суто негативні моменти капіталістичного ладу на прикладі життя в «похмурому Чикаго» [10, 6]. Зокрема, в ній згадувалося про «кричущі протиріччя, різючі контрасти» між «особняками багатіїв» і «страшними нетрями» бідняків, між «мільйонними доходами невеликої групи ділків-скотопромисловців» і «жалюгідними, нікчемними заробітками <...> “середніх американців”», між «пишними, залитими вогнями реклами всіляких фірм» і «тисячами напівголодних безробітних» [10, 6]. З. Гайдай стверджувала, що саме таким вона побачила Чикаго [10, 6]. Однак в її щоденнику, де інформацію, зокрема й особистого характеру, було викладено доволі докладно, про нетрі та напівголодних безробітних не було жодного слова. Вона писала лише про високі стандарти життя, причому як у США, так і в Канаді, щоправда з переконанням, що «при нашій

матеріальній та побутовій бідності ми все ж дуже багаті духовно» [12, 28-28 зв.; 12, 107 зв.-109 зв.; 12, 111–111 зв.]. Власне, в щоденнику вона називала бідняками не американців, а радянських людей, хоча й вірила, що настане «справжнє життя, як тільки збільшаться наші матеріальні ресурси» [12, 28-28 зв.]. У статті також ішлося про те, що делегація була свідком «багатьох страйків, соціальних хвилювань» [10, 6], але в щоденнику не було жодної згадки про ті страйки. Стаття оповідала й про те, що «в трупі Чиказької опери немає... артистів США», а співають лише запрошені іноземні виконавці [10, 6]. Натомість у щоденнику співачка з захватом висловилася про «американку Кіртнер» – виконавицю партії Мімі в опері «Богема» Д. Пуччіні, яку почула в постановці театру, що принесла «величезне задоволення» [12, 112 зв.]. До речі, постановки в нью-йоркській Metropolitan опера їй також сподобалися [12, 116 зв.]. Риторика на кшталт «звір'ячий вид американських агресорів» та прогноз щодо «росту протесту народу проти американських бізнесменів та вбивць» [10, 6] взагалі схожа на агресивний інформаційний вкид. Досліджуючи публікації З. Гайдай, певним чином склалося розуміння щодо тематики і стилістики викладу матеріалу, яка в неї досить таки нехитра. Саме тому виникає сумнів, що співачка, попри вказане її ім'я, була єдиною авторкою цієї упередженої, маніпулятивної й брутальної статті. За вказівкою «згори» її міг доопрацювати редактор видання, де вона була опублікована. І це припущення стосується не лише даної публікації. Крім того, на відміну від інших статей З. Гайдай, скажімо, «Щире привітання ювілярів», що вийшла в 1946 р. у виданні «Радянське мистецтво» до святкувань 60-літнього ювілею співака, професора Київської консерваторії М. Микиші [10, 7], опус про перебування в США був написаний через чотири роки після поїздки, 1950 р., що, враховуючи ненависть до заокеанської держави, яка відверто в ньому транслиювалася [10, 6], вказує на замовний характер цієї публікації для підігрівання відповідних настроїв у радянському суспільстві. Причиною, очевидно, була розпочата в 1950 р. війна в Кореї, що стала наймасштабнішим збройним конфліктом періоду «холодної війни» з підтримкою його сторін з боку СРСР – провокатора тієї кривавої борні – та США [4, 31]. Вочевидь цей факт і пояснює вжите в публікації З. Гайдай визначення американців як «агресорів» [10, 6], адже для СРСР агресором завжди вважалася та держава, інтереси якої не

співпадали з його інтересами. Як, власне, і для Російської Федерації на сучасному етапі.

Публікації З. Гайдай 1950-х рр. не вирізнялись оригінальністю, а цілком відповідали духу часу пізнього сталінізму. У статті «Сьогодні ми не ті, що вчора...», яка була написана для видання «Советское искусство» у вересні 1950 р., авторка озвучила плани щодо «всенародного будівництва» Каховської ГЕС і Північнокримського каналу, куди обіцяла приїхати з концертами [9, 1–2]. Була хвалебна ода «сталінській дружбі народів» під назвою «Незламна міць радянського ладу», надрукована в «Радянському мистецтві» в 1953 р. [10, 14]. Стаття «Від усієї душі», що вийшла в «Літературній газеті» 1954 р., містила вітання КНР з прийняттям Конституції разом зі спогадами про відвідання цієї країни [10, 3] двома роками раніше в рамках «місячника радянсько-китайської дружби» [15, 1-2], що стала можливою внаслідок підписання 14 лютого 1950 р. договору між СРСР та КНР про дружбу, союз і взаємодопомогу [5, 106]. Ця поїздка дійсно стала незабутньою для З. Гайдай, що зафіксовано і в її щоденнику [15, 19 зв.]. Стаття «Дорогі гості», яка вийшла в «Радянському мистецтві» 1954 р., вихваляла псевдоісторичне «возз'єднання» України з Росією [10, 16]. Весь цей здебільшого пропагандистський мотлох якісно урізноманітнила гарна рецензія «На концертах польських митців», в якій ішлося про київські гастролі польської співачки С. Войтович у 1955 р. Враховуючи цікаво, зі щирістю та глибиною викладений матеріал, що включав професійну оцінку вокально-виконавських можливостей польської мисткині [10, 18], цю рецензію можна вважати чи не найкращою публіцистичною працею З. Гайдай. Проте подібних публікацій було не так багато. Свою енергію співачка продовжувала спрямовувати на громадсько-політичну активність. У квітні 1955 р. вона виступила на мітингу, що пройшов у Київській опері, де з її вуст злітав заклик сказати «ні атомній війні», яку нібито хотіли розв'язати США, заклик до миру [11, 1–2]. «Людський розум, якщо він не божевільний, прагне до поліпшення життя людей, а не до знищення всього живого», – справедливо зауважила співачка [11, 2]. Але хто був справжній агресор, вона, очевидно, не розуміла. Про те, яким було «поліпшення життя людей» у СРСР, за інтереси якого З. Гайдай ратувала в багатьох своїх публікаціях, їй знову випала нагода переконатися під час закордонних поїздок, щоправда вже туристичних. Так, 1956 р. вона відвідала Польщу та

Чехословаччину, а 1961 р. – Югославію. Милуючись відновленим після Другої світової війни центром Варшави, вона з гіркотою записала в щоденнику: «<...>які ми вандали у ставленні до своєї старовини. Одну Лавру відновити не можемо» [16, 7]. Заходячи в польські костели і споглядаючи віруючих, вона з жалем констатувала: «Все-таки людина повинна у щось вірити. Жахливо, що в нас відібрано віру у все» [16, 17–17 зв.]. Дивувала й культура поведінки місцевих жителів: «Відпочиваю душею, не чую ні лайки, ні окриків, ні хуліганства, просто навіть ніяково з незвички» [16, 18 зв.]. Будучи враженою асортиментом празьких магазинів [16, 30 зв.; 16, 38], вона залишила такий захопливий відгук: «Всюди у вітринах гнітючий достаток. Скільки всього, просто жах. Характерно, що поганих речей немає зовсім. Які чудові меблі, яке багатство тканин, сумок, взуття, просто гори всього. Прикро, що тільки дивимось, купити нема за що» [16, 38]. У той час як удома артисти, зокрема й З. Гайдай, мали принижуватися перед чиновниками, аби ті допомогли їм дістати «в закритих магазинах» дефіцитне вбрання для сцени або життя [7, 1–1 зв.]. Спостерігаючи за тим, як на міжнародному курорті в Опатії (Югославія, нині – Хорватія) відпочивають іноземці, зокрема й американці [17, 16-16 зв.], вона іронізувала: «Бідні капіталісти, як вони мучаються» [17, 18 зв.]. За лаштунками всього побаченого, причому в соціалістичних країнах, співачці соромно було споглядати вбогий магазин в українському Чопі: «Неможливо, щоб Радянський Союз не міг організувати фруктовий ларьок та побільше продуктів в гастроном, а то крім котячої страшною ковбаси, сиру та консервів нічого нема, – нарікала вона. – А Чоп – це вхід в СРСР і по тому, що має Чоп, робиться перше <...> вражіння не на нашу користь» [17, 47 зв.]. На сторінках щоденника З. Гайдай була дійсно об'єктивною, була сама собою і це ніхто не міг у неї відняти.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше проаналізовано публікації співачки З. Гайдай, що були створені в умовах пропаганди тоталітарної доби відповідно до конкретних подій суспільного та політичного життя в СРСР та світі в 1930–1950-х рр., а також її щоденників, що містили інформацію про закордонні відрядження тощо. Завдяки опрацюванню цих джерел вдалося визначити тематику статей, ступінь залучення відомої артистки до розповсюдження радянських пропагандистських наративів, що здійснило вплив на формування суспільної свідомості,

виявити сутність її поглядів і особистісну значущість в умовах життєдіяльності в тоталітарній державі.

Висновки. Отже, публіцистична діяльність З. Гайдай у 1930–1950-х рр. виявилася доволі насиченою і включала статті як на творчу тематику, що відповідало сфері її професійної компетентності, так і політичного спрямування, чого неможливо було уникнути, маючи статус відомої співачки з почесними званнями і діяльністю особистості. Як виявилось, її виступи на мітингах і статті, що виходили відповідно до конкретних подій у СРСР та світі, трансливали радянську пропаганду, подекуди подаючи неповну або спотворену інформацію задля штучного формування в суспільстві відповідних настроїв. Безумовно, все це у свою чергу вплинуло на формування суспільної свідомості. Вочевидь митці, які розповсюджували пропагандистські наративи, були й самі жертвами цієї пропаганди, і влада використовувала їх як adeptів радянської системи. Вони щиро вірили у «світле майбутнє» та хотіли внести свою лепту в його побудову, однак реалії життя в «країні рад» не вселяли великого оптимізму, підтвердженням чого стали записи в щоденниках З. Гайдай за лаштунками її закордонних поїздок. Саме завдяки спостережливості, умінню зважувати й аналізувати, об'єктивності, характерним для мислячої небайдужої особистості, сповідувана співачкою система «радянських цінностей» змогла похитнутися. На сьогодні публікації авторства З. Гайдай можуть сприйматися як документи доби тоталітаризму 1930–1950-х рр.

Література

1. Альбом газетних вирізок зі статтями і рецензіями на сольні концерти та оперні спектаклі «Тихий Дон», «Продана наречена» і «Снігуронька». 1936-1937 рр. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 332. 103 арк.
2. Газетні вирізки із замітками про перебування в Канаді, Америці, Ірані, Китаї та Пакистані. 24 липня 1946 р. – 1 квітня 1954 р. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 337. 137 арк.
3. Гайдай З. М., Платонов М. П. «Украинская песня на берегах Евфрата / Из путевых впечатлений». Про гастролі в Ірані та Іраку. Вирізка з газ. «Сталинское племя» від 25 травня 1944 року / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 396. 1 арк.
4. Годлюк А. М. Вплив війни в Кореї (1950-1953 рр.) на тогочасну систему міжнародних

відносин і трансформування європейських країн. *Гілея*: науковий вісник. 2019. Вип. 145 (1). С. 30-36.

5. Іванов О. В. «Холодна війна»: США-СРСР-Китай (з позиції сьогодення). *Науковий вісник Дипломатичної академії України*. 2016. Вип. 23 (1). С. 104-108.

6. Коннова М. В. Військова допомога СРСР Республіканській Іспанії у період громадянської війни 1936-1939 рр. *Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]*. Серія: Історія. 2006. № 10. С. 302-304.

7. Лист від Гайдай З. М. невстановленим особам у Чернівцях. б/д. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 65. 1 арк.

8. Литвин Н. М. Політичні репресії проти наукової інтелігенції в радянській Україні в 1920-1930-х роках (ідеологічні аспекти проблеми) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01 – історія України. Київ, 2006. 23 с.

9. Сегодня мы не те, что вчера...». Стаття, написана для газети «Советское искусство». 24 вересня 1950 р. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 14. 2 арк.

10. Статті і рецензії – «Як я працюю над Мікаелю», «Про постановку “Абесалом і Етері” у Києві», «Вистава оперної молоді» тощо. 1933-1964 рр. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 28. 29 арк.

11. Текст виступу З. М. Гайдай на [антивоєнному] мітингу в [Київському] оперному театрі. Квітень 1955 р. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 416. 2 арк.

12. Щоденник. Записи поїздки до Канади та Америки. 16 червня 1946 р. – 15 жовтня 1946 р. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 37. 121 арк.

13. Щоденник. Записи про виступи в концертах в Ірані. 28 лютого 1944 р. – 6 квітня 1944 р. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 34. 24 арк.

14. Щоденник. Записи про концерти в Єревані, Ленінграді, Москві, Іркутську / В щоденник вклеєно 8 програм/. 12 квітня 1938 р. – 11 січня 1945 р. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 31. 69 арк.

15. Щоденник. Записи про поїздку до Китаю. 25 листопада – 9 грудня 1952 р. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 41. 27 арк.

16. Щоденник. Записи про туристську поїздку до Чехословаччини та Польщі. 20 серпня 1956 р. – 4 вересня 1956 р. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 45. 47 арк.

17. Щоденник. Записи про туристську поїздку до Югославії. 17 липня 1961 р. – 13 серпня 1961 р. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 46. 50 арк.

References

1. Album of newspaper clippings with articles and reviews of solo concerts and opera performances "Quiet Flows the Don", "The Bartered Bride", "The Snow Maiden". 1936-1937. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 332. 103 sheets [in Ukrainian and Russian].

2. Newspaper cuttings with notes about the stay in Canada, America, Iran, China, and Pakistan. July 24, 1946 – April 1, 1954. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 337. 137 sheets [in English, Russian and Ukrainian].

3. Haidai, Z. M., Platonov, M. P. "Ukrainian Song on the Banks of the Euphrates. From Travel Impressions/". About tours in Iran and Iraq. Excerpt from the newspaper "Stalinskoe plemia". May 25, 1944 // Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 396. 1 sheet [in Russian].

4. Ghodljuk, A. M. (2019). The influence of the Korean War (1950-1953) on the international relations system and transformation of European countries. *Ghileja*, 145 (1), 30-36 [in Ukrainian].

5. Ivanov, O. V. (2016). "Cold War": USA-USSR-China (from today's standpoint). *Naukovyj visnyk Dyplomatychnoji akademiji Ukrajiny*, 23 (1), 104-108 [in Ukrainian].

6. Konnova, M. V. (2006). USSR's military assistance to Republican Spain during the Civil War of 1936-1939. *Naukovi zapysky. Serija: Istorija*, 10, 302-304 [in Ukrainian].

7. Letter from Haidai Z. M to unidentified persons in Chernivtsi. Undated. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 65. 1 sheet [in Russian].

8. Lytvyn, N. M. (2006). Political repressions against the scientific intelligentsia in Soviet Ukraine in the 1920s-1930s (ideological aspects of the problem). Extended Abstract of Candidate's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

9. "Today We Are Not the Same as Yesterday..." Article written for the newspaper "Sovetskoe iskusstvo". September 24, 1950. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 14. 2 sheets [in Russian].

10. Articles and reviews – "How I Work on Micaela", "On the Staging of "Abesalom and Eteri" in Kyiv", "The Performance of Young Opera Artists", etc. 1933-1964. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 28. 29 sheets [in Russian and Ukrainian].

11. Text of Z. M. Haidai's speech at an [anti-war] meeting at the [Kyiv] Opera Theater. April 1955.

Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 416. 2 sheets [in Russian].

12. Diary. Entries on the trip to Canada and America. June 16, 1946 – October 15, 1946. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 37. 121 sheets [in Russian].

13. Diary. Entries about performances in concerts in Iran. February 28, 1944 – April 6, 1944. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 34. 24 sheets [in Russian].

14. Notes about tours to Jerevan, Leninhrad, Moscow, Irkutsk. (8 programs pasted in the journal). April 12, 1938 – January 11, 1945. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 31. 69 sheets [in Russian].

15. Diary. Entries about the trip to China. November 25 – December 9, 1952. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 41. 27 sheets [in Russian].

16. Diary. Entries about a tourist trip to Czechoslovakia and Poland. August 20, 1956 – September 4, 1956. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 45. 47 sheets [in Russian].

17. Diary. Entries about a tourist trip to Yugoslavia. July 17, 1961 – August 13, 1961. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 46. 50 sheets [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 19.11.2024*

УДК 78.071(477):7.036.2:781.61(045)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322910

Цитування:

Бедний А. І. Імпресіоністичні тенденції в музиці українських композиторів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 363–373.

Бедний Андрій Іванович,
аспірант Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0009-0002-3452-3400>
andrii.biednyi@gmail.com

Biednyi A. (2024). Impressionistic Tendencies in the Music of Ukrainian Composers. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 363–373 [in Ukrainian].

ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Метою статті є дослідження української національної інтонації у контексті імпресіонізму, починаючи з його зародження на межі ХХ століття та до сучасного періоду. Аналіз ґрунтується на прикладах композиторських стилів К. Дебюссі, М. Равеля та Е. Саті, а також на подальшій трансформації стилістичних особливостей у творчості сучасних українських композиторів: Б. Лятошинського, А. Білошицького і В. Власова. **Методи дослідження:** історичний – використовується для опису подій, пов'язаних із виникненням напрямку музичного імпресіонізму; пошуковий – спрямований на виявлення значення поняття «музична інтонація» і слугує базою для подальшого пошуку імпресіоністичних тенденцій у партитурах українських композиторів; порівняльний – застосовується для виявлення спільних рис між композиторами-засновниками стилю та українськими композиторами; а також аналітичний і інтонаційно-драматургічний методи. **Наукова новизна.** У статті вперше досліджено вплив імпресіонізму на творчість українських композиторів, які працювали в жанрі народно-оркестрового виконавства. Проведено аналіз композицій та партитур з урахуванням імпресіоністичних тенденцій в українській музиці. **Висновки.** Розглянуто напрям «музичний імпресіонізм» у контексті національної європейської композиторської школи. Висвітлено особливості імпресіоністичного стилю в національному музичному мистецтві. Уточнено поняття «музична інтонація». Виявлено два етапи розвитку імпресіоністичних тенденцій в українській музиці, одним із яскравих представників якої є Б. Лятошинський. Розкрито імпресіоністичні тенденції у творчості сучасних українських композиторів. Проаналізовано такі твори: «Чотири романси» з циклу «Місячні тіні» для високого голосу та фортепіано Б. Лятошинського, третя і п'ята частини з оркестрової сюїти «З глибини віків» – «Купальня Ольги» та «Древлянське попелище» А. Білошицького, а також оркестровий твір «Дівчина і море» В. Власова. Обґрунтовано їх образний зміст, стилістичні особливості та гармонічну структуру, що виявляє імпресіоністичні риси у контексті розвитку української музичної культури. Особлива увага приділяється аналізу інтонаційних елементів, що формують характерне звучання творів, їх темброве і ритмічне багатство, а також засобам вираження певних настроїв через національні гармонічні співзвуччя та характерність мелодичної структури.

Ключові слова: імпресіонізм, музична інтонація, імпресіоністичні тенденції, творчість українських композиторів, народні інструменти, образність.

Biednyi Andrii, Postgraduate Student, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
Impressionistic Tendencies in the Music of Ukrainian Composers

The purpose of the article is to study the Ukrainian national intonation in the context of impressionism, from its inception at the turn of the twentieth century to the modern period. The analysis is based on examples of the compositional styles of C. Debussy, M. Ravel, and E. Satie, as well as on the further transformation of stylistic features in the works of contemporary Ukrainian composers: B. Liatoshynskyi, A. Biloshytskyi, and V. Vlasov. **The methodological basis** of the study is based on the following methods: historical – used to describe the events associated with the emergence of the musical impressionism trend; search – aimed at identifying the meaning of the concept of “musical intonation” and serves as a basis for further search for impressionistic trends in the scores of Ukrainian composers; comparative – used to identify common features between the founding composers of the style and Ukrainian composers; as well as analytical and intonation-dramaturgical methods. **The scientific novelty** of the article examines for the first time the influence of impressionism in the work of Ukrainian composers who worked in the genre of folk orchestral performance. An analysis of compositions and scores is carried out taking into account impressionistic tendencies in Ukrainian music. **Conclusions.** The direction of “musical impressionism” is considered in the context of the national European school of composition. The features of the impressionistic style in the national musical art are highlighted. The concept of “musical intonation” is clarified. Two stages of development of impressionistic tendencies in Ukrainian music, one of the brightest representatives of which is B. Liatoshynskyi, are identified. The impressionistic intonational trends in the works of

contemporary Ukrainian composers are revealed. The following works are analysed: "Four Romances" from the cycle "Moon Shadows" for high voice and piano by B. Liatoshynsky, the third and fifth parts of the orchestral suite "From the Depths of Ages" – "Olga's Bath" and "Drevlianskyi Ashes" by A. Biloshytskyi, as well as the orchestral work "The Girl and the Sea" by V. Vlasov. Their figurative content is justified, stylistic features and harmonic structure, which reveals impressionistic features in the context of the development of Ukrainian musical culture. Particular attention is paid to the analysis of intonational elements that form the characteristic sound of the works, their timbre and rhythmic richness, as well as the means of expressing certain moods through national harmonic consonances and the characteristic melodic structure.

Keywords: impressionism, musical intonation, impressionistic tendencies, works of Ukrainian composers, folk instruments, imagery.

Актуальність теми дослідження. У період глобалізації та культурного обміну, вивчення впливу імпресіонізму на українську музику сприяє розширенню знань про взаємозв'язки між різними стилістичними традиціями та допомагає зрозуміти унікальність української музичної мови. Вивчення імпресіоністичних тенденцій в українській музиці є актуальним напрямком дослідження, оскільки дозволяє поглибити розуміння розвитку національної композиторської школи в контексті європейських мистецьких течій.

Імпресіонізм був одним із найвпливовіших художніх напрямків Франції кінця XIX ст., який поширювався до середини XX століття, але його вплив відчувається і в сучасній музиці. Одним із яскравих представників музичного імпресіонізму є К. Дебюссі, який наголошував: «Я працюю над речами, які зрозуміють лише наші онуки в XX столітті <...> вони одні побачать, що гарне письмо не робить музиканта» [23, 899].

Різні фактори надихають сучасних композиторів, виконавців, науковців звернутися до стилю імпресіонізму. До них відносимо:

- естетичне оновлення (новий погляд на інтерпретацію музичних творів з урахуванням їх історичної, культурної та естетичної цінності);

- дослідження музичного стилю;

- використання полістилістики, методом об'єднання елементів інших стилів, створюючи тим самим унікальне та інноваційне мистецтво;

- виконавський аспект інтерпретації на народних інструментах;

- вивчення історичного контексту та значущості цього стилю у розвитку мистецтва, що дозволяє сучасним дослідникам переосмислити та переоцінити його вплив на українську культуру.

Аналіз досліджень і публікацій, присвячених тематиці імпресіонізму в музиці українських композиторів, демонструє різноманітність підходів до вивчення цього явища. У статті В. Жаркової «Музика Клода Дебюссі та Моріса Равеля: сучасний

погляд на проблему стильової ідентифікації» проаналізовано творчість двох композиторів, окреслено їх відмінності та різноспрямованість творчих пошуків, а також обґрунтовано доцільність визначення окремих понять: «стиль Дебюссі» і «стиль Равеля» [6]. У наступній статті В. Жаркової «Три поеми Малларме» К. Дебюссі та М. Равеля: два погляди на можливості «Народження музики з духу поезії» виявлено актуальні питання взаємодії музики та поезії у французькій культурі в XIX–XX ст., що розглянуті на прикладі однойменних творів [7].

Чжан Сінвень досліджує у праці «Новий звуковий простір музики К. Дебюссі: фортепіанно-виконавський аспект» музично-семантичні та музично-образні засоби у фортепіанній музиці К. Дебюссі з погляду новачій звукопросторових уявлень [19]. Луї Лалой, французький музикознавець і критик, у книзі «Клод Дебюссі» (1909), одній із перших біографій, присвячених життю та творчості французького композитора, досліджує музичний стиль Дебюссі, аналізує його основні твори та підходи до композиції, а також торкається впливів, що формували його унікальну музичну мову. Він висвітлює погляди Дебюссі на мистецтво та творчість, зокрема, як його музика вплинула на розвиток імпресіонізму. Книга цінна тим, що в ній представлений внутрішній погляд на особистість Дебюссі та його естетику, а також аналізується, як композитор прагнув створити новий музичний стиль, відмінний від романтичних і класичних форм [22].

Піт Брайлі у статті «Музика імпресіонізму та її ознаки» зазначає характерні риси імпресіонізму в музиці за трьома основними напрямками: менш структурований підхід до музики, гармонія та експерименти з тембром. Наводить музичні приклади, а також виявляє відмінності та подібності між імпресіонізмом та експресіонізмом у музиці [20].

Музикознавець А. Полішук («Імпресіонізм в музичному просторі культури: дискурс поняття») розглядає основні погляди імпресіонізму в проекції на формування картини світобуття [16]. Окремо автор

наголошує на «природності» імпресіонізму як чистого враження. На прикладі різноманітних досліджень в статті розглянуті поняття художній та стильовий методи в ракурсі естетики імпресіонізму. А також, О. Корчова у своїй монографії «Музичний модернізм як *terra cognita*» розглядає стильові явища музичного модернізму – Стильовий тандем «імпресіонізм – символізм» та у другій главі постаті К. Дебюссі та М. Равеля [10].

В українській музиці імпресіонізм не сформувався як окрема течія, проте певні імпресіоністичні тенденції все ж можна простежити. У своїх дослідженнях музикознавці: О. Кушнірук, («Левко Ревуцький та імпресіонізм»)[12], Л. Дем'яненко («Імпресіонізм у музиці і літературі: Михайло Коцюбинський і Клод Дебюссі»)[5], О. Ковальська-Фрайт («Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського»)[9] та О. М. Рудницький («Риси імпресіонізму у формуванні нового фортепіанного мислення на прикладі творчості М. Колесси»)[17] торкаються даного явища. Але водночас зауважимо, що прояви імпресіонізму в українській музиці та безпосередньо в народно-оркестровому мистецтві не яскраво виявлені та не достатньо досліджені.

Метою статті є дослідження української національної інтонації у контексті імпресіонізму, від його зародження на межі ХХ століття до сучасного періоду. Аналіз базується на музичних прикладах творчості сучасних українських композиторів – Б. Лятошинського, А. Білошицького та В. Власова – у яких розглядаються імпресіоністичні тенденції та їхня трансформація у стильових особливостях.

Виклад основного матеріалу. У кінці ХІХ – на початку ХХ століття світ переживає величезні культурологічні зміни, що визначаються значним розвитком технічного прогресу і впливом наукових досягнень на мистецтво, оскільки нові технології змінювали світогляд людей і їх сприйняття реальності. Наприклад, розвиток фотографії і кінематографії та їх вплив на техніку живопису. Мистецтво модернізму часто реагувало на ці зміни, відображаючи нові ідеї, способи бачення світу, використовуючи нові техніки та стилі.

Термін «імпресіонізм» виник у другій половині ХІХ століття у 1874 році, коли французький художник К. Моне виставив свою картину *Impression, soleil levant* («Враження, схід сонця») на першій самостійній виставці групи художників, які пізніше були відомі як «імпресіоністи» (саме ця картина дала назву

стилю). Спочатку термін мав негативний характер і він використовувався для критики художників, які порушили традиційні правила живопису. Однак самі художники, такі як: Клод Моне, П'єр-Огюст Ренуар, Едгар Дега та інші, прийняли цей термін і перетворили його на знак своєї інноваційної практики.

Імпресіонізм відкрив дорогу новим течіям у мистецтві, таким як постімпресіонізм, кубізм, що розширили можливості самовираження та експерименту в мистецтві. Результат показав, що художники-імпресіоністи можуть підходити до мистецтва з новими поглядами і відкривати інші шляхи для створення композицій і впливати на наше світосприйняття, залишаючи слід у мистецтві навіть після багатьох десятиліть.

Музичний імпресіонізм, як і його аналог у живопису, розвивався у Франції в останній чверті ХІХ століття та на початку ХХ століття, відзначаючи собою новий підхід до музичної експресії. Цей напрямок у музиці, що також співвідноситься із символізмом у літературі, отримав свою популярність через роботи таких композиторів, як К. Дебюссі, М. Равель та Е. Саті.

Ключовим моментом у становленні імпресіонізму в музиці стали публікації творів Е. Саті в 1886–1887 роках у Парижі, серед яких були «Сільвія», «Ангели» та «Три сарабанди». Через п'ять років отримали резонанс у професійному середовищі перші твори в новому стилі Клода Дебюссі (перший за все, «Післяполудневий відпочинок фавна», «Море» для оркестру, «Острів радості» для фортепіано). Естафету лідерства від К. Дебюссі прийняв М. Равель («Гра води», «Відображення» для фортепіано) [4].

На початку ХХ ст. музичний імпресіонізм поширився поза межами Франції, знаходячи у різних народів специфічні національні риси. В Іспанії – М. де Фалья, І. Альбеніс, в Італії – О. Респігі, А. Казелла та Дж. Ф. Маліп'єро, у Бразилії – Е. Вілла-Лобос, в Англії – Ф. Діліус, С. Скотт, Ральф Воан-Вільямс, Арнольд Бакс і Густав Холст, у Польщі – Кароль Шимановський.

Імпресіоністичні тенденції проявляється у частковому нівелюванні мелодії як основного чинника розвитку музичного матеріалу, трансформації гармонії та акордових сполучень, зміні трактуванні музичних жанрів, експериментуванні з різноманітними сонористичними ефектами звучання, тембрами та інструментальними складами, неординарності поєднання стильових аспектів композиторського мислення.

У розвитку української імпресіоністичної музики науковиця О. Кушнірук виділяє два основних етапи. Перший етап (початок 1900-х–1910-ті роки) позначений раннім захопленням композиторів стилістичними рисами імпресіонізму, такими як специфічні ладогармонічні та фактурні особливості, що поєднувались з романтичними елементами: мелодичної лінії та чіткістю форми. На цьому етапі створювались такі твори: «Айстри» М. Лисенка та «В квітках була душа моя» Я. Степового, симфонічна поема «Ангел» і фортепіанні цикли «Зоряні мрії» і «Сторінки фантастичної поезії» Ф. Якименка, симфонічна сюїта «Елевзинські містерії» І. Рачинського, а також композиції В. Барвінського: «Жаб'ячий вальс» для фортепіано, прелюдії *мі-мінор*, *фа-дієз мажор*, «Імпровізація» (частина фортепіанного циклу) та тріо *ля-мінор* (II ч.).

Другий етап (1920-ті роки) характеризується інтеграцією імпресіонізму з іншими стилями: експресіонізмом, неокласицизмом і фольклоризмом. Тут можна відзначити вокальні цикли «Місячні тіні» і романс «Озимандія» Б. Лятошинського, фортепіанну сюїту «Листи до неї» Н. Нижанківського, фольклорні твори Л. Ревуцького та М. Колесси, а також симфонічну поему «Карнавал» Р. Сімовича. У наступних поколіннях композиторів: Б. Фільц, Ю. Шевченко, В. Скуратівський і О. Леонова, також простежуються риси імпресіонізму, що свідчить про продовження та еволюцію цього стилю [11].

Спіраючись на особливості ознак стилю, ми простежимо імпресіоністичну інтонаційну основу у творчості українських композиторів протягом XX ст.: Б. Лятошинського, А. Білошицького та В. Власова.

Спершу розглянемо значення понять «інтонація» та «музична інтонація». Етимологія слова «інтонація» (від лат. *intonare* «видавати звук, голосно вимовляти») [8].

У тлумачному словнику української мови інтонація має три пов'язані між собою сутності – це музично-ритмічна структура мови, що проявляється у зміні висоти тону, сили та тривалості звуків, відображаючи інтелектуальний та емоційно-вольовий зміст мовлення, а також виконує роль у вираженні ставлення до сказаного. Тон може змінюватися від низького до високого, спокійного до збудженого, від дружнього до агресивного. Манера вимови включає в себе ритм, темп, паузи, що впливають на загальне сприйняття висловлювання. Відтінок вимови – це тонкі нюанси голосу, що можуть передавати сарказм,

іронію, сум, радість чи інші емоції. Разом ці елементи допомагають слухачеві зрозуміти не тільки зміст сказаного, але й емоційне забарвлення, що надає висловлюванню додатковий зміст. *Інтонація в музиці* – це точність і рівність звучання кожного тону музичного інструмента або звуку, що визначається висотою, тембром і силою звуку. Вона є основним носієм музичного змісту, оскільки передає емоційний і художній характер. Музична інтонація записується точно за висотою та тривалістю нот, що забезпечує чітке відтворення музичного образу.

Багато вчених і музикознавців зробили вагомий внесок у дослідження інтонації в музиці протягом багатьох століть, особливо XX – початку XXI ст.: Гюго Ріман (Hugo Riemann) – німецький музикознавець, який розробив теорію музичної інтонації. Його праця «Handbuch der Harmonielehre» («Посібник з теорії гармонії») значно вплинула на розуміння музичної інтонації та гармонії [24]. До його робіт зверталася ціла плеяда радянських музикознавців, одним з яких був Б. Асаф'єв – композитор, автор концепції музичної інтонації як основи музичного мислення («Музична форма як процес» та «Інтонація»). З. Кодай (Zoltán Kodály) – угорський композитор і музикознавець, який розробив методику музичного виховання, базовану на розвитку слуху та інтонації. В його роботах «Pentatonic Music» досліджуються інтонаційні особливості угорської народної музики [21]. З українських музикознавців – композитор С. Людкевич, який працював над дослідженням народної інтонації в музиці. У роботах С. Людкевича «Загальні основи музики» та «Теорія музики» (1921) вивчаються інтонаційні особливості української народної музики та їхній вплив на професійну композиторську творчість [13].

Професор, доктор мистецтвознавства М. Давидов, у книзі «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» провів глибокий аналіз закономірностей формування виконавської майстерності баяніста в трьох напрямках: інтонаційно-виражальні можливості баяна (I розділ.), виконавське інтонування музичного змісту (II р.) і складові елементи художньої техніки (III р.) [1]. Професор, доктор мистецтвознавства В. Москаленко, у навчальному посібнику «Лекції з музичної інтерпретації» дослідив інтонаційну природу музики, розкрив зміст та дав їй визначення [14]. Доктор педагогічних наук, композитор О. Спіліоті, у навчально-методичному посібнику «Теорія і методика формування

музично-інтонаційного мислення» розкрила сутність музично-інтонаційного мислення, його специфіку та складові компоненти (сприймання, рефлексія, творчість), висвітлено проблему формування музично-інтонаційного мислення у теорії та методиці фахової підготовки майбутніх учителів музики [18]. А також, музикознавці, які висвітлювали цю тематику у статтях: «Інтонаційна культура піаніста: теоретичний аспект» Т. Олійник [15]; «Інтонація як засіб логіко-емоційної виразності в словесній дії професійного актора» О. Дадукевич [3] та багато ін.

Отже, огляд наукової літератури з музичної інтонації дозволяє зрозуміти, що це явище має багатогранний характер і різні аспекти. Музична фраза є структурною одиницею, що отримує свій сенс і виразність через інтонацію. Інтонація формує фразу, відображаючи емоційний стан, темперамент виконавця і ставлення до музичного матеріалу. Різні елементи, такі як: динаміка, мелодика, темпоритм, тембр, гармонія і сонорність (фонічність) звучання впливають на інтонацію, надаючи їй виразності і наповнюючи її змістом.

Інтонаційність, за визначенням В. Москаленка, є «“поза-поняттєвою” системою, яка виражає емоційний і психологічний стан індивіда через різні форми спілкування (аудіальні, візуальні, тактильні)». Це підкреслює, що інтонація не лише передає інформацію, але й відображає внутрішні переживання і ситуаційний контекст. Ще інтонація передається через звучання у процесуальному режимі, але може також зберігатися в пам'яті у «спресованій» формі. Це дозволяє їй знову відновлюватися в розгорнутому вигляді, що підкреслює її динамічний характер і взаємодію з пам'яттю слухача. А також згадаємо про асоціативну форму інтонаційності, що має особливе значення в людському житті, оскільки вона пов'язана з персональними асоціаціями і переживаннями, які можуть змінювати сприйняття музики [14].

Музична інтонація витікає з мовної інтонації, інтегруючи мовленнєвий досвід і додаючи музичний контекст. Вона відображає жанрові особливості, стиль композитора та епоху, в якій була створена музика.

Таким чином, музична інтонація є комплексним явищем, що поєднує елементи мовної інтонації, музичної виразності і асоціативного сприйняття. Вона визначає як структурну організацію музичних фраз, так і емоційний зміст музичних творів,

відображаючи культурні та історичні контексти.

Український композитор Б. Лятошинський – диригент і педагог, один з новаторів модернізму в українській класичній музиці, відомий як ¹«модерністський Майстер». Період кристалізації його композиторського стилю (друга половина 1920-х років) характеризується ознаками імпресіоністичної стилістики. Яскравим прикладом якої є цикл – Чотири романси, твір 9 з циклу «Місячні тіні» для високого голосу і фортепіано: «В проміні білім», «Прелюдія», «Молодик», «Втеча місяця» на слова поетів-символістів, де насамперед вражає сонористичне звучання поезії (1923) та 5 хорів на слова М. Рильського: «Осінь», «Дощ», «Широке поле», «Колискова», «Дощ одшумів» (1964).

Цикл «Місячні тіні» є важливою частиною його ранньої творчості, в якій він поєднує ліричну поезію з витонченою імпресіоністичною музикою. Перший романс циклу «В проміні білім» вирізняється ніжною мелодійністю, що виражається в переплетенні вокального голосу з гармонічними фігураціями у середньому та верхньому регістрах. Поєднання різних структур у фортепіанній партії (секстолей з квартоями) створює враження лісового шуму та раннього співу пташок, що підкреслюється словом у вокальній партії. У романсі виразно прослідковується тричастинна структурна побудова, де в крайніх частинах акомпанемент із прозорою та широкою фактурою (на нюансі *pp*) передає специфічний стан природи. В орнаментиці композитор застосовує збільшені тризвуки, а також визхідні великі терції для зв'язків між елементами фактури, що створює відчуття цілності в звучанні. Вокальна партія містить окремі романтичні інтонації, що підсилюються текстом «Моя кохана...». У середній частині твору композитор використовує чисті кварто-квінтові інтервали, поєднуючи їх з аналогічними інтервальними послідовностями наступних епізодів. На тлі цих чистих інтервалів звучать тріольні фігурації, що відображають образ віддзеркалення води, передаючи відчуття спокою та умиротворення, яке створюється світлим, протяжним і спокійним звучанням фортепіано та голосу. Отже, музичний зміст повністю узгоджується зі смисловою інтонацією мовлення та передає емоційно-естетичне враження.

Другий романс під назвою «Прелюдія» зберігає атмосферу спокою, але стає насиченим інтенсивними емоціями, які відображають глибокі внутрішні переживання. Тут

Б. Лятошинський використовує імпресіоністичну акордову фактуру в акомпанементі, що додає глибини та виразності твору. Друга частина циклу розпочинається спадними інтонаціями у верхньому регістрі, що включають складні акорди з шести різних тонів (до звуків *b, d, a*, додається *cis, fis, cis*), що нагадує подібні зразки у музиці М. Равеля. Акордові вертикалі символізують кроки тіні, підкреслюючи слова «*Тіні скорботні... кроком ідуть боязким... роєм примарним, легким...*», а вокальна партія створює образність через низхідні півтонові інтонації. Вона витончена, ритмічно насичена, з варіюванням тріольних вісімок і тріольних чвертей. На словах «*Всіх колисали ви, чуйні та плинні...*» у партії правої руки фортепіано з'являються тріольні півтонові та тонові інтонації, що нагадують рухи колиски, на тлі яких у басовій партії, у синкопованому ритмі, наче хвилі, переливаються висхідні та низхідні мотиви. Це створює відчуття плавності і постійного руху, посилюючи образ колиски, що погойдується, та підкреслює загальну атмосферу спокою й меланхолії.

Таким чином, складна ритмічна і гармонічна структура у поєднанні з витонченою вокальною лінією передає тонкі емоції та багатство внутрішнього світу, гармонійно поєднуючи музичний і поетичний зміст.

Третій романс «Молодик» – відзначається елегантною мелодичною лінією. Музика цього романсу, на відміну від попередніх частин, створює образи молодого місяця та промінь світанку у блакиті, сповненого мрійливого настрою. Темп пісні стає більш жвавим і рухливим із позначкою *Molto tranquillo*, що посилюється повторюваним квінтальним мотивом шістнадцятих нот, де перші звуки виділяються малою секундою, створюючи відчуття метричної стійкості. Особливістю першої частини твору є відсутність нижньої партії, що додає відчуття висоти та легкості, символізуючи образ місяця в його русі та видінні. Далі як тільки у вокальній партії звучить фраза «*Що до хвилі приник...*», у басовій партії починаються фігураційні інтонації квінталей, з паузою на першій восьмій, що передає відчуття плавності та переходу в інший образний стан. Місяць, як один із найзагадковіших символів, глибоко пов'язаний з Інью, початком усього живого, пробуджує найглибші спогади й асоціації. У поетичних рядках, обраних Б. Лятошинським, цей образ, очевидно, підсвідомо асоціюється з

вічністю, викликаючи буттєві відчуття стиснення в нескінченності (І. Лисевич, коментуючи символ місяця в поезії Лі Бо, підкреслює його значення як джерела естетичної насолоди й об'єкта поетичного поклоніння в китайській культурі). У репризі композитор вводить мелодичні октавні фігурації (ті ж самі квінталі) у низькому голосі, що охоплюють широкий діапазон – від *b* субконтроктави до *b* малої. Це додає звучанню прозорості та легкості, підкреслюючи витончену фактуру композиції. Мелодична лінія, поєднана з рисами імпресіонізму, також насичена інтонаціями, побудованими на 12-тоновій техніці додекафонії. Композитор застосовує різноманітні видозміни серії – варіювання ритмічної структури, транспозиції, що надає твору особливої напруги та драматизму, підкреслюючи складність і глибину емоційного змісту.

Ці характеристики переносяться й на четвертий романс «Втеча місяця», що завершує цикл і є одним із найвиразніших частин. Він передає відчуття швидкоплинності й загадковості, що підкреслюється динамічною зміною музичної тканини. Звернемо увагу на три шари фактури, що суттєво відрізняються між собою:

- на першому плані виступає вокальна мелодія, інтонаційно подібна до «Гносієн» Е. Саті, де початкова тема починається з трьох однакових звуків, після чого йде стрибок на малу терцію і завершується поступовим секундовим мотивом, що далі зазнає ладової трансформації;

- у другому шарі розташований низхідний тріольний мотив, що складається з чотирьох звуків (*gis, gis, fisis ma fis*), із початковим октавним стрибком вниз зі слабкою долею такта. Ця ритмічна модель має повторюваний характер і варіюється в наступних фрагментах з іншою тональною спрямованістю. Саме вона символізує зміст твору «Втеча місяця»;

- у третьому шарі фактури, на відміну від звичайних фігурацій, закладена самостійна мелодична лінія, яка постійно складається з неповторних великих терцій, що нагадує 11 прелюдію К. Дебюссі «Черговані терції» з другого тому та звучить з експресією, що додає емоційної напруги.

Цикл «Місячні тіні» демонструє поєднання імпресіоністичних тенденцій із унікальним стилем Лятошинського, що включає елементи атональної композиції, розширені акорди та нетрадиційні гармонічні послідовності в поєднанні з національними

мотивами. Усі ці особливості надають твору глибокого ліризму, підкреслюючи музичну виразність і зв'язок із поетичними образами. Такий підхід характерний для Б. Лятошинського, який звертався до символізму та імпресіонізму, прагнучи відобразити складні емоції та психологічні стани.

Романси цього циклу відображають не тільки емоційний стан, але й витонченість, що була притаманна стилю композитора раннього періоду. Він уникає конкретних вказівок на місце або час дії, створюючи лише загальний образ нічної природи, що характерне для імпресіонізму. У даному циклі відсутній розвиток об'єктивної дії, а також немає чітко визначених зав'язок чи розв'язок у драматургії. Всі романи об'єднані єдиним настроєм — медитативним, заглибленим у себе, і сповненим безмежним спокоєм, ніби занурені в невимушеному сні.

Наступним композитором, у творчості якого можна виявити елементи імпресіонізму, є Анатолій Білошицький (1950–1994 рр.) – член Спілки композиторів СРСР (1986), лауреат республіканських композиторських конкурсів (1977, 1983), баяніст, диригент і педагог. Його творчість суттєво вплинула на розвиток української музичної культури, що охоплює різні жанри, від камерних творів до симфонічної творчості. А. Білошицький мав чудовий тембровий слух, він мислив в оркестрових барвах, окрім того, професійний аранжувальник багатьох симфонічних творів для оркестру народних інструментів, серед яких є твори М. Равеля і К. Дебюссі.

Одним з найвідоміших його творів є оркестрова сюїта «З глибини віків», присвячена 1500-річчю Києва. Композиція написана для симфонічного оркестру, проте існує авторське перекладення для оркестру народних інструментів. Сюїта написана у 1983 році і має шість частин («Погляд у давній Київ», «Скоморохи», «Купальня Ольги», «На стінах фортеці Іскоростеня», «Древлянське попелище» та «Слава Володимиру та Добрині»). Вона переносить слухача в історичне минуле, відтворюючи стародавні події та образи. Особливу увагу привертають третя та п'ята частини, у яких використано яскраві імпресіоністичні епізоди для ефективного розкриття музичного образу.

Третя частина «Купальня Ольги» – присвячена княгині Ользі, видатній постаті давньоруської історії. Музика тут відтворює атмосферу давнього обряду купання, символізуючи очищення і відновлення. Через

тонкі гармонічні відтінки передається відчуття спокою та урочистості, що супроводжує цей ритуал. Композитор використовує багаті тембральні фарби, щоб створити образ княгині Ольги як мудрої та сильної правительки, яка відіграла значну роль у формуванні державності на Русі.

Атмосферу дійства передають чисті, прозорі, акварельні гармонічні співзвуччя, що підкреслюються тембровою палітрою оркестру народних інструментів. Гармонічну основу складають баян баритон, тенор і альт домра, що починають із кварто-квінтового акорду (*fis, cis, fis*). До цієї основи додається мелодична лінія, яка поєднує тембри бандури та баяна (звуки *e, h, e*). Додатковий колорит створює велика терція, виконувана на балалайці примі та другому баяні. Далі матеріал розгортається через повторювану інтонацію, що складається з трьох вісімок, плавно переходячи до зменшеного малого та великого мажорного септакорду. Це все формує багатопланову звукову палітру, що відтворює унікальну атмосферу купання. Завдяки таким гармонічним і тембровим поєднанням композитор досягає ефекту плавності та прозорості звучання, де кожен інструмент відіграє важливу роль у створенні загального музичного образу.

Окремої уваги заслуговує середня частина з авторською позначкою *Fantastico meno mosso*. А. Білошицький створює звукові ефекти, що нагадують падіння крапель, завдяки поєднанню звучання цимбалів, дзвіночків і балалайки секунди на сильних долях, тоді як на слабких долях відповідає балалайка прима, використовуючи прийом *vibrato*. Це дійсно фантастичне звучання, де кожен звук ніби оживає, створюючи відчуття легкості та чарівності, немов краплі води, що переливаються в променях місячного світла.

Лірична кульмінація циклу відрізняється відсутністю різких динамічних контрастів між частинами, оскільки весь твір зберігає м'яке і тихе звучання. У репризі інструментальна фактура стає ще прозорішою, при цьому контрапунктуючі лінії, які раніше виконували одні інструменти, тепер передаються іншим, що додає звучанню нових барв і підкреслює елегантність та неповторність музичної текстури.

П'ята частина «Древлянське попелище» – відображає трагедію та руйнування, що відбулися під час конфлікту між княгинею Ольгою та древлянами. Музика передає відчуття похмурості та безнадії, відображаючи знищення древлянських земель. Автор дуже

уважно ставився до темпів, тому його позначення *Larghetto* ($\text{♩} = 52$) необхідне для точного виконання. Композитор використовує динамічні та темброві контрасти, змінний розмір, ритмічні зміни, поступові остинатні секундові інтонації, тремоло тарілок і колокола, щоб створити враження руйнівної сили, яка пройшла крізь древлянські поселення, залишаючи після себе лише згарища. У 8–9 тактах тему веде домрова група з вставками мотивів, що складаються з двох звуків (великих терцій) у цимбалів та балалайки секунди, які створюють ефект перегуку, додаючи музичному стану моторошності та відчуття тривоги. Особливо виразним є момент, коли на тлі басового голосу, виконаного баян-контрабасом, накладається та ж сама тема, але на три октави вище, в партії баяна-пікколо, створюючи ефект примари, що переслідує слухача. Ці імпресіоністичні інтонації набувають нового відтінку, передаючи загадкову і тривожну атмосферу та гармонічно поєднуючи емоційний стан зі стилістикою експресіонізму. У цій частині розкривається трагізм історичних подій, переданий через емоційне напруження, що символізує незворотність змін, які визначають хід історії. Вона завершується прозорою фактурою, побудованою на великій терції *b-d*, що надає музиці завершеного, але водночас відкритого звучання, залишаючи простір для роздумів.

Обидві частини, «Купальня Ольги» та «Древлянське попелище», доповнюють одна одну, розкриваючи контраст між мирним, майже сакральним спокоєм ритуалів і трагічною силою руйнівних конфліктів. Ця музична композиція підкреслює складність і глибину минулих епох, відображаючи не лише зовнішні події, а й внутрішні переживання та емоційний аспект, що супроводжував ці історичні моменти. Такий підхід композитора дозволяє глибше зануритися в атмосферу того часу, зобразивши в музиці як величний спокій, так і неминучу трагедію.

Ще одним композитором, у творчості якого яскраво проявляються імпресіоністичні нахили є Віктор Власов – баяніст, композитор, професор. Він працював у різних жанрах та стилях. У 1996 році було написано оркестровий твір «Дівчина і море» повністю в імпресіоністичному стилі, що вражає своєю ніжністю та відтворенням образної атмосфери. Імпресіонізм у його музиці прагне передати динамічну реальність, настроїв та кольори, схожі на те, як це виявляють імпресіоністи в живописі. Ця композиція була написана під впливом симфонічної п'єси в 3 частинах

«Море» К. Дебюссі. На відміну від партитури К. Дебюссі, що вирізняється щільністю, віртуозністю партій, складними поліритмічними структурами та масштабністю форм, партитура В. Власова акцентується на національній мелодиці, народно-інструментальному складі та драматичнішому звучанні у поєднанні з прозорістю, ліричною простотою та мінімалізмом у використанні музичних засобів. Це дозволяє створити більш інтимну та медитативну образну сферу, акцентуючи увагу на внутрішньому світі героїні та її глибокому зв'язку з природою.

На початку твору композитор використовує сучасні ефектні прийоми, такі як застосування повітряного клапану баяна з різним ступенем натиску на міхову камеру (від *crescendo* до *diminuendo* і навпаки), що імітує шум і хвилі моря. Одночасно звучить *tremolo* тарілок, виконане м'якими паличками, разом із тріскачкою, що створює додатковий звуковий ефект, передаючи відчуття руху й динаміки морської стихії. За чотири такти до першої цифри у партії домр з'являється гармонічна фігурація, що вирізняється своєю унікальною ладовою структурою та ритмікою (секстолі шістнадцятими). Вона нашаровується на основну мелодичну лінію, виконану квартами у других домр та секстами у перших. Далі композитор майстерно застосовує різні види септакордів, довготривалі фонічні ефекти у домровій групі, тремоло і кластерні вібрації у баянів, терцові інтонації, тріольні фігурації, квартові перегуки та ін. Така текстурна багатшаровість створює особливу звукову палітру, що надає музиці глибини та емоційної насиченості, підкреслюючи витонченість і динамізм композиції.

Особливою рисою цього твору є виконання вокальної партії за сценою, що створює ефект віддаленості та підсилює образну атмосферу. Цей прийом майстерно передає образ дівчини біля моря, відтворюючи її емоційний стан та зануреність у власні роздуми.

В. Власов використовує темброві та гармонічні засоби, щоб створити зміну настроїв. Вишуканість, тендітність, колоритність гармонії, примхливість інструментовки, що характеризують красу жіночого тіла на тлі морського пейзажу [2, 243]. Він майстерно поєднує різні оркестрові інструменти, щоб досягти ефекту музичної живописності.

Твір «Дівчина і море» є яскравим прикладом інтеграції імпресіоністичної ідеї в українську музичну культуру, демонструє

національні інтонації та образи, що переплітаються з характерними рисами європейського імпресіонізму. Таке поєднання виявляється у тонкому відчутті звукових комплексів, тембральних переходах, а також у відображенні картин природи та ліричних образів, характерним українській музиці.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній досліджено вплив імпресіонізму на творчість українських композиторів, які працювали в жанрі народно-оркестрового виконавства. Проведено аналіз композицій та партитур з урахуванням імпресіоністичних тенденцій в українській музиці.

Висновки. Отже, проаналізовано стиль музичного імпресіонізму та його походження від художників та поетів-символістів. Окреслено особливості даного стилю на основі творчості французьких композиторів: К. Дебюссі, М. Равеля та Е. Саті. Зроблено огляд нотної літератури в контексті імпресіоністичних тенденцій та їх значення. Також, визначено структурну організацію музичних фраз і емоційний зміст творів, відображаючи стилеві ознаки імпресіонізму. Виокремлено окремі інтонаційні елементи: динаміку, мелодику, темпоритм, тембр, гармонію і сонорність (фонічність). Вони впливають на стильові ознаки, надаючи музиці виразності та наповнюючи її образним змістом.

На основі інтонаційності, досліджено імпресіоністичні тенденції твору Б. Лятошинського – Чотири романси з циклу «Місячні тіні» для високого голосу і фортепіано: «В проміні білім», «Прелюдія», «Молодик», «Втеча місяця», що є прикладом поєднання імпресіонізму з елементами додекафонної техніки у контексті з поетичними образами. Романси цього циклу відображають не тільки емоційний стан, але й витонченість, що була притаманна стилю композитора раннього періоду. Він уникає конкретних вказівок на місце або час дії, створюючи лише загальний образ нічної природи, що характерно для імпресіонізму. У даному циклі відсутній розвиток об'єктивної дії, а також немає чітко визначених зв'язків чи розв'язок у драматургії. Всі романси об'єднані єдиним медитативним настроєм, заглибленим у себе, і сповненим безмежним спокоєм.

А також, композиторів-баяністів, які працювали в жанрі народно-оркестрового виконавства: А. Білошицького – третя та п'ята частини «Купальня Ольги» та «Древлянське попелище» з оркестрової сюїти «З глибини віків» та з його авторським перекладенням для оркестру народних інструментів. Обидві

частини доповнюють одна одну, розкриваючи образний контраст, що підкреслює складність і глибину драматургії, відображаючи не лише зовнішні обставини, а й внутрішні переживання та емоційний аспект, що супроводжував історичні події.

Оркестровий твір Віктора Власова «Дівчина і море», створений для оркестру народних інструментів, вирізняється використанням специфічних тембрів і гармонічних засобів, які формують виразний колористичний ефект. Композитор майстерно поєднує різноманітні оркестрові прийоми, досягаючи вражаючої музичної живописності. Твір «Дівчина і море» є яскравим прикладом інтеграції імпресіоністичної ідеї в українську музичну культуру і демонструє національні інтонації та образи, що переплітаються з характерними рисами європейського імпресіонізму.

Отже, дана робота може стати джерелом для подальших досліджень імпресіоністичних тенденцій в українській музиці, зокрема через осмислення національної інтонації у поєднанні з модерністськими течіями.

Примітки

¹ Див. у книзі Б. Лятошинський. Л 977. Романси 1920-х /авт. упоряд. І. Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Вид. 2 е, перероб. і виправ. К.; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.

Література

1. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручник для вищих та середніх муз. навч. закладів. Київ : Музична Україна, 2004. 290 с.
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. *Українська академічна школа* : підручник для вищ. навч. закл. культури і мистец. I–IV рівнів акредитації / М. А. Давидов ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2005 р. С. 243.
3. Дадукевич О. Цивата Ю. Інтонація як засіб логіко-емоційної виразності в словесній дії професійного актора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 4. С. 161–166. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2022_4_30 (дата звернення: 08.10.2024).
4. Гресюк О. Імпресіонізм у музичному мистецтві. Prezi Inc. URL: <https://prezi.com/p/mvrii7eo5xht/presentation/> (дата звернення: 16.08.2024).
5. Дем'яненко Л. Імпресіонізм у музиці і літературі (Михайло Коцюбинський і Клод Дебюссі) / Слово і Час. 2011. № 1. С. 78–84. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/143784> (дата звернення: 08.10.2024).

6. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі та Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему ідентифікації стилю. Науковий вісник Національної музичної академії України імені Чайковського. 2021. № 130. С. 24–51. URL: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181> (дата звернення: 08.10.2024).

7. Жаркова В. «Три поеми Малларме Клода Дебюссі і Моріса Равеля: два взгляда на возможности “Рождения музыки из духа поэзии”». Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. А. Г. Гудманяна. О. Г. Шостака. Київ : Талком, 2017.

8. Інтоніяція – етимологія. goroh.pp.ua. URL: <https://goroh.pp.ua/Етимологія/інтонація>. (дата звернення: 20.08.2024).

9. Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. 2009. Вип. 3. Бібліогр.: 8 назв. укр. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39415> (дата звернення: 16.08.2024).

10. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.

11. Кушнірук О. Імпресіонізм у музиці. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: <https://esu.com.ua/article-13278> (дата звернення: 08.10.2024).

12. Кушнірук О. Левко Ревуцький та імпресіонізм. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 106–115. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_17 (дата звернення: 08.10.2024).

13. Людкевич С. Загальні основи музики [Електронна копія] : (теорія музики). Накладом «Заг. Книгозбірні», 1921 (Київ : НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2017). 136 с.

14. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ : 2013. С. 22.

15. Олійник Т. Інтоніційна культура піаніста: теоретичний аспект. *Інноваційна педагогіка*. 2022. № 50, т. 1. С. 170–173.

16. Поліщук А. Імпресіонізм в музичному просторі культури: дискурс поняття. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 625–628.

17. Рудницький О. М. Риси імпресіонізму у формуванні нового фортепіанного мислення (на прикладі творчості Миколи Колесси). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 2. С. 201–204. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_2_48 (дата звернення: 08.10.2024).

18. Спіліоті О. Теорія і методика формування музично-інтонаційного мислення: навч.-метод. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 234 с.

19. Чжань С. Новий звуковий простір музики К. Дебюссі: фортепіанно-виконавський аспект. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. № 37. С. 306–318. URL: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-22> (дата звернення: 08.10.2024).

20. Briley P. Impressionism Music and Its Characteristics. *Music Gateway Ltd*. URL: <https://www.musicgateway.com/blog/songwriter/what-is-impressionism-in-music> (дата звернення: 15.08.2024).

21. Kodaly Z. Choral method pentatonic music. New York : Boosey & Hawkes. Vol. 1: 100 Hungarian folk songs.

22. Laloy L. Claude Debussy. Paris : Les Bibliophiles fantaisistes, 1909. 124 p.

23. Myers R. *Portrait of Debussy*. 6: *Debussy and French Music*. 1967. № 108. С. 899. DOI: <https://doi.org/10.2307/953064>.

24. Riemann H. Hugo Riemann's history of harmonic theory with a translation of Harmonielehre: Thesis–Indiana University. Bloomington, Ind, 1976. 436 p.

References

1. Davydov, M. (2004). Theoretical Foundations of Formation of Performing Skills of an Accordionist: Textbook. Kyiv [in Ukrainian].

2. Davydov, M. (2005). History of Performance on Folk Instruments (Ukrainian Academic School). Textbook. Kyiv [in Ukrainian].

3. Dadukevych, O., & Tsyvata, Yu. (2022). Intonation as a Means of Logical and Emotional Expressiveness in the Verbal Action of a Professional Actor. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 161–166. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2022_4_30 [in Ukrainian].

4. Hresiuk, O. (n.d.). Impressionism in the Art of Music. Retrieved from: <https://prezi.com/p/mvrii7eo5xht/presentation/> [in Ukrainian].

5. Demianenko, L. (2011). Impressionism in Music and Literature (Mykhailo Kotsiubynskyi and Claude Debussy). *Slovo i Chas*, 1, 78–84. Retrieved from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/143784> [in Ukrainian].

6. Zharkova, V. (2021). Music of Claude Debussy and Maurice Ravel: Modern View on the Problem of Style Identification. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 130, 24–51. Retrieved from: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181> [in Ukrainian].

7. Zharkova, V. (2017). ‘Three Poems of Mallarmé by Claude Debussy and Maurice Ravel: Two Views on the Possibilities of the “Birth of Music from the Spirit of Poetry”’. *National Identity in Language and Culture*. Kyiv [in Ukrainian].

8. Intonation – Etymology. (n.d.). goroh.pp.ua. Retrieved from: <https://goroh.pp.ua/Etymolohiia/intonatsiia> [in Ukrainian].

9. Kovalska-Frait, O. (2009). Symbolist Tendencies in the Programme Piano Works by F. Yakymenko and B. Liatoshynskyi. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 3. Retrieved from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39415> [in Ukrainian].

10. Korchova, O. (2020). Musical Modernism as Terra Cognita. Kyiv [in Ukrainian].
11. Kushniruk, O. (n.d.). Impressionism in Music. Institute of Encyclopaedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-13278> [in Ukrainian].
12. Kushniruk, O. (2015). Levko Revutskyi and Impressionism. Ukrainian Art History: Materials, Research, Reviews, 15, 106–115. URC: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_17 [in Ukrainian].
13. Liudkevych, S. (1921). General Principles of Music [Electronic copy]. Music theory. Kyiv [in Ukrainian].
14. Moskalenko, V. (2013). Lectures on Music Interpretation. Kyiv [in Ukrainian].
15. Oliinyk, T. (2022). Intonation Culture of the Pianist: Theoretical Aspect. Innovative Pedagogy, 50 (1), 170–173 [in Ukrainian].
16. Polishchuk, A. (2017). Impressionism in the Musical Space of Culture: Discourse of the Concept. Young Scientist, 11 (51), 625–628 [in Ukrainian].
17. Rudnytskyi, O. M. (2011). Features of Impressionism in the Formation of New Piano Thinking (on the Example of Mykola Kolessa's Work). Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2, 201–204. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_2_48 [in Ukrainian].
18. Spilioti, O. (2019). Theory and Methodology of Formation of Musical and Intonation Thinking. Nizhyn [in Ukrainian].
19. Chzhan, S. (2023). New Sound Space of Debussy's Music: Piano Performance Aspect. Musical Art and Culture, 37, 306–318. Retrieved from: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-22> [in Ukrainian].
20. Briley, P. (n.d.). Impressionism Music and its Characteristics. Music Gateway Ltd. Retrieved from: <https://www.musicgateway.com/blog/songwriter/what-is-impressionism-in-music> [in English].
21. Kodaly, Z. (n.d.). Choral Method Pentatonic Music. Vol. 1: 100 Hungarian folk songs. New York [in English].
22. Laloy, L. (1909). Claude Debussy. Paris [in French].
23. Myers, R. (1967). Portrait of Debussy. 6: Debussy and French Music 108. DOI: <https://doi.org/10.2307/953064> [in English].
24. Riemann, H. (1976). Hugo Riemanns History of Harmonic Theory with a Translation of Harmonielehre. Thesis–Indiana University. Bloomington [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 18.11.2024*

УДК 785:398](477.8)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322911

Цитування:

Буранич С. І. Трансформація питомого репертуару традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 374–381.

Буранич Степан Ігорович,
аспірант Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0009-0002-0054-9928>
sburanic@gmail.com

Buranych S. (2024). Transformation of Local Repertoire of Traditional Instrumental Ensembles of Western Podillia. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 37–381 [in Ukrainian].

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПИТОМОГО РЕПЕРТУАРУ ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Мета роботи. Публікація присвячена аналізу питомого репертуару традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля на жанровому та музично-стилістичному рівнях. **Методологія роботи** полягає у використанні історико-культурного та діахронно-синхронного підходів, що дало можливість простежити трансформацію питомого репертуару традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля в контексті дії на нього зовнішніх і внутрішніх соціокультурних факторів. **Наукова новизна.** Увагу зосереджено на питомому репертуарі, який виконували традиційні інструментальні ансамблі Західного Поділля під час весільних обрядових дійств у 1920–2020-х рр. Звернено увагу на питоми танцювальні мелодії, які виконували місцеві традиційні інструментальні ансамблі. Здійснено етномузикознавчу характеристику питомих танцювальних мелодій на рівні їхньої структурної побудови та ритмо-інтонаційного складу. **Висновки.** Отже, репертуар традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля 1920–1960-х рр. здебільшого базувався на питомих танцювальних мелодіях. Його започатковували марші, що переважно базувалися на мелодіях козацьких та стрілецьких пісень. Під час весілля найчастіше виконували мелодії до козачково-гопачкових танців. Саме вони творили групу швидких танців і були провідними під час весільних розваг. А мелодії до танців «коломийок» й «аркану» були завершальними у весільному обрядовому дійстві.

Ключові слова: Західне Поділля, інструментальна музика, питоми репертуар, традиційний танець, традиції і новаторство, танець, жанри.

Buranych Stepan, Postgraduate Student, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
Transformation of Local Repertoire of Traditional Instrumental Ensembles of Western Podillia

The purpose of the article is to analyse the local repertoire of traditional instrumental ensembles of Western Podillia, examined at both the genre and musical-stylistic levels. **The research methodology** involves the application of historical-cultural and diachronic-synchronic approaches, which enabled the exploration of the transformation of the local repertoire of traditional instrumental ensembles in Western Podillia within the context of external and internal sociocultural influences. **Scientific novelty.** The study focuses on the local repertoire performed by traditional instrumental ensembles of Western Podillia during wedding rituals from the 1920s to the 2020s. Special attention is given to the characteristic dance melodies performed by local traditional instrumental ensembles. The research provides an ethnomusicological characterisation of these local dance melodies, analysing their structural composition and rhythmic-intonational features. **Conclusions.** It was found that the repertoire of traditional instrumental ensembles of Western Podillia from the 1920s to the 1960s was primarily based on local dance melodies. The repertoire was initiated by marches, which were largely rooted in the melodies of Cossack and Riflemen's songs. During weddings, melodies for Cossack and Hopak dances were most frequently performed. These melodies formed a group of fast-paced dances and were central to wedding festivities. Meanwhile, the melodies for the Kolomyika and Arkan dances typically concluded the wedding ceremonial performance.

Keywords: Western Podillia, instrumental music, local repertoire, traditional dance, tradition and innovation.

Актуальність теми дослідження.
Соціокультурні чинники, зумовлені приходом
у 1939 р. на західноукраїнські землі радянської

влади, вплинули й на діяльність традиційних
інструментальних ансамблів. Особливо це
стало відчутним у зв'язку з тотальною

електрифікацією тутешніх міст і сіл. Саме вона по впливала на витіснення з активного побутування традиційного акустичного інструментарію (скрипок, цимбалів, басів) й спричинила появу нового електричного (соло-, ритм-, бас-гітара, йонік, ударних установок). І це стало підставою для поступового вилучення питомих танцювальних мелодій з репертуару інструментальних ансамблів і спричинило появу нових напливових (в найбільшій мірі, писемних). Дослідження такого роду змін й актуалізує тему даної статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Висвітленням репертуару традиційних інструментальних ансамблів займалися такі українські етноінструментознавці, як: Богдан Водяний [1], Ірина Федун [7], Вікторія Ярмола [9], Ярема Павлів [5]. Їхній аналіз, в основному був присвячений танцювальним мелодіям, які побутували останнім часом в тих чи тих етнографічних районах України. Заразом звертали увагу й на стилістику танцювальних мелодій і їх побутування в досліджуваних місцевостях. На трансформаційні процеси, які відбувалися в питомому репертуарі традиційних інструментальних ансамблів зробили натяк лише такі етноінструментознавці, як Ірина Федун і Вікторія Ярмола. Більш глибокого дослідження, присвячено трансформації репертуару традиційних інструментальних ансамблів в українському етномузикознавстві допоки що не має.

Мета дослідження – проаналізувати питомий репертуар традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля на жанровому та музично-стилістичному рівнях.

Виклад основного матеріалу. Основне місце в репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля займає питомий репертуар (термін Станіслава Людкевича). Саме він є показником мистецького рівня інструментального колективу під час гри на весіллях або інших розважальних заходах. Найчастіше такий колектив репрезентує себе під час весільного дійства. Адже саме у ньому представлені усі мелодії, виконані як під час ритуально-обрядових дійств, так і під час танцювальних розваг.

Традиційні музики започатковують західноподільський весільний обряд грою маршів. Саме першим серед них є марш «На добридень». Його зазвичай грають господареві, в якого відбувається весілля. За це отримують плату від господаря (у давніші часи – 20 грошів,

у радянські – карбованець, а в теперішні – 100–200 гривень). Саме цей марш сповіщає про початок весілля. Опісля музики зустрічали маршами весільних гостей. Найпоширенішими серед них були (і до сьогодні є): «Засвіт встали козаченьки», «Ой на горі та жінці жнуть», «Ми гайдамаки», «Гей там, на горі, Січ іде», «Їхав стрілець на війноньку», «О Україно! О люба ненько!», «Гей, ви, стрільці січовії». Саме вони були у репертуарі весільних музик з с. Настасова Тернопільського району Тернопільської області, починаючи з 1920-х років. Майже всі вони зберігаються до сьогодні в репертуарі весільних музик і в інших місцевостях досліджуваного району. Їхня мелодика, на відміну від інших весільних інструментальних жанрів, переважно писемного походження. Адже кожен із побутуючих в даній місцевості весільних маршів побудований на гармонічній основі, тобто має виразне писемне походження.

Починаючи з 1970-х років до репертуару настасівських – михайленкових і кравцових) музик додалися й інші марші. Серед них: «Гей, наливайте повнії чари», «Їхав, їхав козак містом», «За Україну, за її волю», «Там, на горі, на Маківці», «Подай, дівчино, ручку на прощання», «Симон Петлюра», «Ой видно село». Такі марші, як: «Гей, наливайте повнії чари», «Їхав, їхав козак містом», «Там, на горі, на Маківці», «Подай, дівчино, ручку на прощання», – народного походження, а інші «Симон Петлюра», «Ой видно село», «За Україну, за її волю») – писемного походження.

У 1980-х роках репертуар настасівських весільних музик поповнився ще кількома маршами. Це особливо відчутно у репертуарі вокально-інструментального гурту «Настасівські музики». Крім вище зазначених вони грають ще такі марші: «Мельницький марш», «Буковинський марш», «Розпрягайте, хлопці, коней». Перші два з них – авторського походження, а мелодією третього маршу стала широковідома українська народна пісня «Розпрягайте, хлопці, коней».

У 1920–1960 роках у репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля часто фігурували козачково-гопаківі танцювальні мелодії. Про це свідчить репертуар заліскових музик із с. Настасова Тернопільського району Тернопільської області, який зберігся у записах до сьогодні. У їхньому репертуарі, крім інших танцювальних мелодій, були й козачково-гопаківі. Серед них – козачкові: «І шумить, і гуде», «Ой ходила дівчина бережком», «Ой дівчино звідки йдеш?», «Танцювала риба з раком», «Ой

дівчино горлице», «Очерет осока» та одна гопакова «Катерина і Василь сварилися за кисіль».

Певна кількість козацько-гопачових мелодій (деякі з них збереглися й до сьогодні) присутні й у репертуарі традиційних музик із с. Настасова Тернопільського району Тернопільської області. Зокрема, у репертуарі заліскових музик, які грали на весіллях у 1920–1940 роках, були присутні наступні козацько-гопачові мелодії. Саме вони властиві таким танцям: «Ішов козак по стежці», «По той бік гора», «Якби не Марися то би не женився», «Ой дівчино горлиця», «Ой ходила дівчино бережком». Підставою приналежності цих танцювальних мелодій до козацько-гопачової групи є їхні силабомелодичні моделі. Зокрема, танцю «По той бік гора» властиве поєднання піріхія і анапеста (e e e e h | e e e e h ||) диспндея (q q q q) дипіріхія і спндея (e e e e | q q) піріхія і анапеста (q q q q | w). Мелодія цього танцю має спорідненні ознаки із танцем «Швець». І, найімовірніше, належить до

мелодій цього жанру давнішого фольклорного походження.

Аналогічна ритмічна конфігурація присутня й у танцювальній мелодії «Ой дівчино, звідки йдеш?» [4]. Зауважимо, що ця танцювальна мелодія поширена у багатьох селах Західного Поділля. Це є доказом її походження від календарно-обрядових пісень, зокрема від гаївок. Адже така ритмоінтонаційна форма присутня у відомих загальноукраїнських гаївках: «Вербовая дощечка» [6, 190], «А ми просо сіяли», «Ой на горі корито», «Наша мила гаївко», «Роман зілля копає». Саме ці гаївки репрезентують найдавніший фольклорний період у становленні пісень. І саме вони, завдяки своєму синкретизму трансформувалися у побутовий загальноукраїнський козацько-гопачові мелодії. (Дивись зіставлення двох мелодій: гаївки «Вербовая дощечка», та козачок «Ой дівчино, звідки йдеш?»). (Див. рисунок 2а «Вербовая дощечка», 2б «Ой дівчино, звідки йдеш?»).

2а. «Вербовая дощечка»,



2б. «Ой дівчино, звідки йдеш?»



Починаючи з 1970-х років у репертуарі традиційних інструментальних ансамблів с. Настасова Тернопільського району Тернопільської області (та й у суміжних з ним селах та містечках досліджуваної місцевості) майже відсутні козацько-гопачові мелодії. Свідченням цього є репертуар михайленкових, кравцьових та «Настасівських музик». Зокрема, із 62 танцювальних мелодій, які були в репертуарі михайленкових музик у 1970–2000 рр., лише дві – козацько-гопачові. Серед них: «Ішов козак потайком» і «Якби мені сивий

кінь». Зауважимо, що ці дві танцювальні мелодії пісенного походження. Мелодія козацького танцю «Ішов козак потайком» укладена у дворядкову строфу гетероритмічної будови: 7+7 // 7+3 //. Силабомелодична модель цієї танцювальної мелодії наступна: q q q q q h | q q q q q q h || e e e e q e e | q q h ||. Як бачимо, ритміка цієї мелодії повністю козацько-гопачова. Особливо це відчутно у третьому сегменті (Див. рисунок 4 «Ішов козак потайком»).

4. «Ішов козак потайком»



Саме такого роду силабомелодична модель, зокрема, у приспіві дає привід констатувати, що ця козачкова мелодія, найімовірніше, походить із Закарпаття.

У репертуарі наставівських кравцьових музик козачково-гопаків мелодії відсутні. Це дає підстави стверджувати, що, починаючи з 1980-х рр., вони майже повністю вийшли з ужитку, а то й набули ознак мелодій до танців польок. Лише у репертуарі вокально-інструментального ансамблю «Настасівські музики» присутня одна в'язанка – «Буковинські козачки», аранжувальником якої є скрипаль Василь Гекер. Як показав аналіз, ця в'язанка повністю побудована на буковинських інструментальних козачково-гопаків мелодіях. Її, найімовірніше, перейняли «Настасівські музики» з інтернет-ресурсів і зробили власне аранжування для свого складу інструментів.

Незначна кількість козачково-гопаків мелодій, які виконували наставівські весільні музики у 1970–2020-х рр., пов'язана, скоріш за все, зі зміною з акустичного інструментарію на електричний. І саме останні інструменти сприяли витісненню питомих танцювальних жанрів, і потребували нових напливових з інших етнічних територій (Польщі, Чехії, Словаччини, Австрії). І саме мелодії танцювальних жанрів-новотворів стали домінуючими у репертуарі традиційних інструментальних ансамблів того часу.

Поширеними у репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля були (й до сьогодні перебувають) мелодії до танцю коломийок. Зауважимо, що їхня прабатьківщина – Карпатський регіон й прилеглі до нього території. Ще у XIV – на початку XX століть їх можна було віднайти на сторінках наукових та популярних видань. Доказом цього є записи коломийкових мелодій у збірнику «Галицько-Руські народні мелодії» [3], який підготували до видання у науковому товаристві ім. Шевченка Йосиф Роздольський і

Станіслав Людкевий у 1906 – 1907 рр. Саме група танцювальних мелодій у цьому збірнику представлена лише коломийками Західного Поділля. Тому коломийки займають важливе місце в репертуарі традиційних інструментальних ансамблів досліджуваного етнографічного району.

Коломийкові мелодії на відмінну від інших танцювальних жанрів у Настасові (а також в багатьох інших західноподільських селах та містечках) виконуються з поступовим пришвидшенням темпу й доводять його до швидкого. Саме таких людей, які танцюють цей танець до кінця, місцеві жителі називають неперевершеними.

За структурою коломийкові мелодії дворядкові. Тому вони у досліджуваній місцевості найчастіше зустрічаються у репертуарі весільних музик. Як зазначає Анатолій Іваницький, «За складочисловою структурою коломийки відзначаються надзвичайною стабільністю форми (4+4+6). Вона настільки постійна і характерна для коломийок, що і сам 14-складовий вірш такої будови дістав назву коломийкового» [2, 238]. Під час гри музикантами коломийок у Західному Поділлі часто можна почути приспівки до них різних жартівливих або любовних (чи навіть еротичних) словесних текстів. Адже це швидкий круговий мішаний танець, що супроводжується викриками танцівників та тупотінням час від часу ногами. Зауважимо, що у терені Західного Поділля коломийкові танці зазвичай виконуються після «другого весільного стола», коли весільне обрядове дійство набуває свого апогею. У репертуарі західноподільських весільних музик коломийок небагато (переважно від 4 до 6). Підтвердженням цього є репертуар наставівських весільних музик, у якому присутні такі коломийкові мелодії: «Ой летіла зозуленька й сіла на гіляці», «А як тую коломийку, зачую, зачую». Зауважимо, що ті ж коломийки виконують наставівські музики від

1920 до 2020 років. (Див рисунок 5 «Ой летіла зозуленька й сіла на гіляці», 6 «Як зачую коломийку, зачую, зачую».).

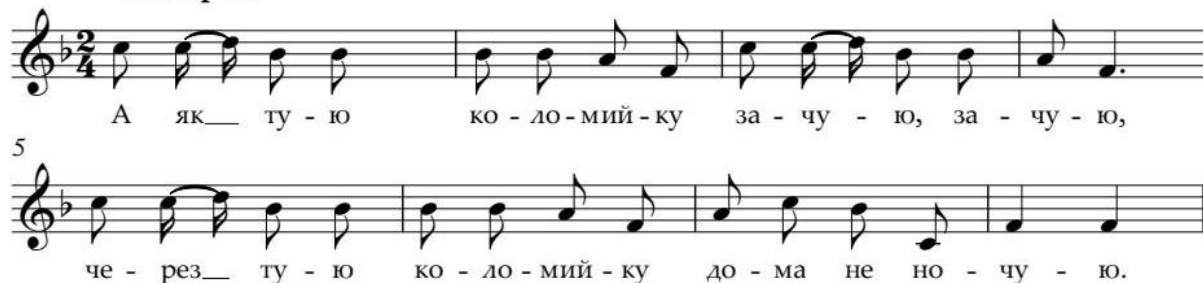
6. «Ой летіла зозуленька й сіла на гіляці»

Жваво



7. «А як тую коломийку, зачую, зачую».

Помірно



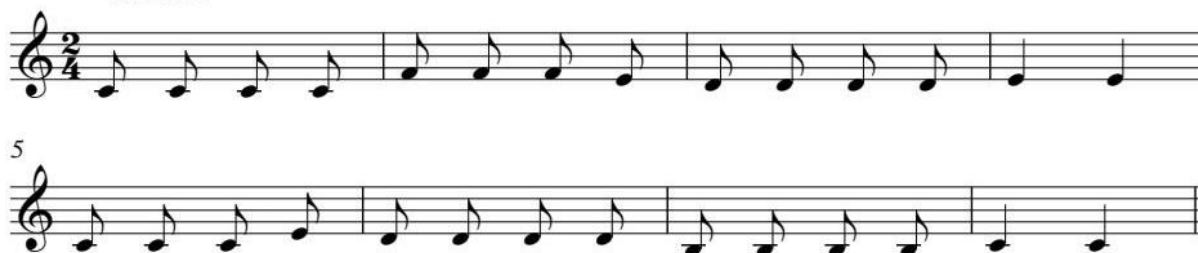
Аналогічні коломийкові мелодії виконували й весільні музики із с. Білої Тернопільського району Тернопільської області. Свідченням цього є записи коломийкових мелодій, зроблені Петром Медведиком у цьому ж селі від місцевих жителів у 1989 р. Саме вони були у репертуарі родини Крушельницьких [4]. Аналогічні

мелодії до цих танців записані Йосифом Роздольським у 1902 р. у селах Мечищеві (дев'ять) та Лисівцях (п'ять) Заліщицького повіту, що на Тернопільщині [3].

Зауважимо, що ці мелодії мають суто локальне мелоінтонаційне забарвлення (відмінне від типових карпатських коломийок). (Див. рисунок 8).

8.

Жваво



Це, скоріш за все, спричинено їхнім імпровізаційним характером під час самого виконання коломийки. Адже кожен головний музикант (зазвичай скрипаль) хотів, аби його коломийка була не схожою на інші.

Починаючи з 1970-х рр. у репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля, зокрема й у весільних музик із с. Настасова Тернопільського району

Тернопільської області зменшилася кількість коломийкових танцювальних мелодій. Ця кількість зазвичай зветься до виконання однієї, двох чи трьох в'язанок коломийкових мелодій. Адже у репертуарі настасівських, михайленкових та кравцьових музик до 1920-х років була присутня лише одна в'язанка коломийок. В її основу покладено три інструментальні коломийкові мелодії (до слів

«Ой летіла зозуленька сіла на гіляці», «А як тую коломийку, зачую, зачую» та «Ой заграйте, музиченьки, тої коломийки»). (Див. рисунок 8а

«Ой летіла зозуленька сіла на гіляці», 8б «А як тую коломийку, зачую, зачую», 8в «Ой заграйте, музиченьки, тої коломийки»).

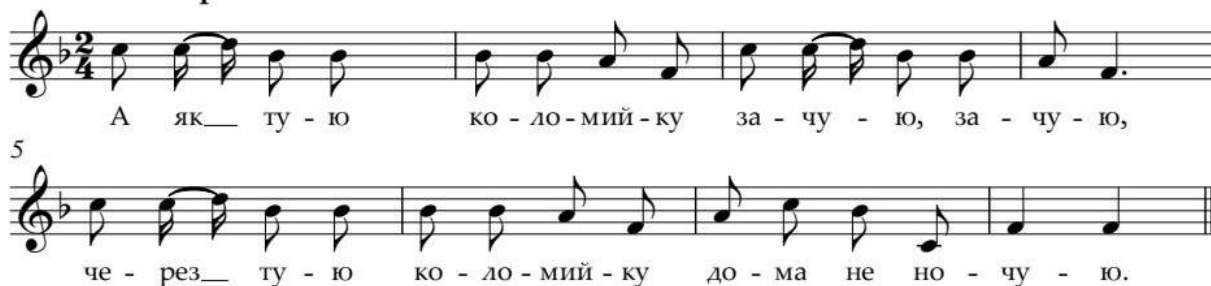
9а. «Ой летіла зозуленька сіла на гіляці»

Жваво



9б. «А як тую коломийку, зачую, зачую»

Помірно



9в. «Ой заграйте, музиченьки, тої коломийки»

Довільно



Саме ці три мелодії по чергово слідують одна за одною під час гри з поступовим пришвидшенням темпу, доводячи його до найбільш швидкого. Аналогічна в'язанка коломийкових мелодій присутня й у репертуарі інструментального ансамблю «Настасівські музики». Зауважимо, що в'язанки коломийкових мелодій зазвичай виконують після другого весільного столу.

У 1920–1960 роках, у репертуарі весільних музик Західного Поділля поширеною була мелодія до танцю «Аркан». Зауважимо, що у досліджуваній місцевості вона мала сталу ритмоінтонаційну мелодію. В її основу покладено дворядковий дванадцятискладник (6+6//6:6+6//), де третій сегмент повторюється тричі. Це дає можливість розширити її структуротворчу модель. Цей танець здавна й до сьогодні виконується лише чоловіками.

Саме ним танцівники намагалися показати присутнім гостям свою фізичну витривалість, а разом й майстерність виконання цього танцю. Про поширення у Західному Поділлі танцю «Аркан» зазначає й етномузикознавець Богдан Водяний. Зокрема, він зазначає, що крім танців «Козак», «Швець», «Микита», «Чабан», «Каперуш», «Канада», «Сагайдачний», «Чикуняда», «Сідемка», «Василиха», поширеним є й «Аркан» [1, с. 58]. За словами етномузикознавиці Людмили Щур «танець «Аркан» у південних районах Західного Поділля зберігся й до 1990-х років» [8, 76].

Зауважимо, що танець «Аркан» у репертуарі західноподільських весільних музик зберігається й до 2020 років. До речі, цей танець супроводжує одна і та ж мелодія: чоловіче виконання, поступове пришвидшення темпу й доведення його до найбільш швидкого.

Зауважимо, що танець «Аркан», починаючи з 2020 років, відсутній у репертуарі західноподільських традиційних музик.

Отже, репертуар традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля з 1920–1960-ті роки в основному базувався на питомих танцювальних жанрах. Його започатковували марші. Вони були адресовані насамперед господареві, а опісля – весільним гостям, і базувалися переважно на мелодіях найвідоміших стрілецьких і народних пісень. Під час весільних танцювальних розваг найчастіше виконувалися мелодії до козацько-гопакових танців. Саме вони творили групу швидких танців і були найвиконуванишими під час весільних розваг. Найчастіше козацько-гопаків мелодії виконувалися під час другого і третього весільних столів. А мелодії до танців «коломийок» і «аркану» творили апогей весільних танцювальних розваг і були завершальними у весільному обрядовому дійстві. Заключним акордом у весільному обрядовому дійстві був танець «Аркан». Його виконували зазвичай парубки і молоді чоловіки, чим надавали весільним розвагам особливої феєричності. І тим показували свою фізичну витривалість.

Вважаємо, що дослідження трансформаційних процесів, які відбуваються в питомих репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля заклали лише початок в українському етномузикознавстві. У зв'язку з глобалізаційними процесами, які впливають на українську культуру, трансформація питомих репертуару, потребує більш глибокого і детальнішого дослідження й в інших етнографічних районах України.

Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше в українському етномузикознавстві розглянуто питання трансформації питомих репертуару традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля впродовж останніх сто років. Це дає можливість простежити його змінну відусталених жанрових форм до інноваційних напливових. В кінцевому результаті ці спостереження дадуть можливість науковцям дивитися на традиційні інструментальні ансамблі в контексті оновлення соціокультурного середовища.

Висновки. Отже репертуар традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля з 1920-1960-ті роки в основному базувався на питомих танцювальних жанрах. Його започатковували марші. Вони були адресовані насамперед господареві, а опісля – весільним гостям, і базувалися переважно на мелодіях

найвідоміших стрілецьких і народних пісень. Під час весільних танцювальних розваг найчастіше виконувалися мелодії до козацько-гопакових танців. Саме вони творили групу швидких танців і були найвиконуванишими під час весільних розваг. Найчастіше козацько-гопаків мелодії виконувалися під час другого і третього весільних столів. А мелодії до танців «коломийок» і «аркану» творили апогей весільних танцювальних розваг і були завершальними у весільному обрядовому дійстві. Заключним акордом у весільному обрядовому дійстві був танець «Аркан». Його виконували зазвичай парубки і молоді чоловіки, чим надавали весільним розвагам особливої феєричності. І тим показували свою фізичну витривалість.

Література

1. Водяний Б. Народні музичні інструменти в народній культурі Західного Поділля. *Традиційна народна музична культура Західного Поділля*: збірник статей і матеріалів / ред.-упоряд. Олег Смоляк, Василь Коваль. Тернопіль: Астон, 2001. С. 55–66.
2. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: посібник для вищ. та серед. навч. закладів. Київ: Муз. Україна, 1990. 336 с.
3. Людкевич С. Передмова. *Етнографічний збірник* / Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові: Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольським; списав і зредагував Станіслав Людкевич. Львів, 1906, Т. XXI, Ч. I. С. III–XXXIII.
4. Народні пісні з села Соломії Крушельницької записані в селі Білій Тернопільського району Тернопільської області / упоряд.: Петро Медведик, Олег Смоляк. Тернопіль: Збруч, 1993. 188 с.
5. Павлів Я. Ретроспективний погляд на виконання коломийкових мелодій «гуцулки» в практиці скрипалів космацько-брустурської традиції. *Етномузика*: збірка статей та матеріалів на честь 150-річчя від дня народження Лесі Українки. Львів, 2021. Ч. 17. С. 121–147.
6. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: монографія. Ч. 2 (нотний додаток). Тернопіль: Астон, 2001. 392 с.
7. Федун І. «Концепт професіоналізму в українській ансамблевій народноінструментальній музиці». *Етномузика*: збірка статей та матеріалів із нагоди ювілею професора Богдана Яремка. Число 19 / упор. В. Ярмола. Львів, 2023. С. 31–55.
8. Щур Л. Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції: дисертація ... канд. мистецтвозн. Тернопіль, 2021. 371 с.
9. Ярмола В. «Роги в традиційній музичній культурі Західного Полісся» *Етномузика*: Збірка

статей та матеріалів із нагоди ювілею професора Богдана Яремка. Число 19 / упор. В. Ярмола. Львів, 2023. С. 97–112.

References

1. Vodianyi, B. (2001). Folk Musical Instruments in the Folk Culture of Western Podillya. Traditional Folk Musical Culture of Western Podillia. Ternopil, 55–66 [in Ukrainian].
2. Ivanytskyi, A. I. (1990). Ukrainian Folk Musical Creativity: Guide for Higher and Secondary Education Institutions. Kyiv [in Ukrainian].
3. Liudkevych, S. (1908). Foreword. Ethnographic Collection, XXI (1), III–XXIII [in Ukrainian].
4. Medvedyk, P., & Smoliak, O. (1993). Folk Songs from the Village of Solomiya Krushelnytska Recorded in the Village of Biliya, Ternopil district, Ternopil region. Ternopil [in Ukrainian].
5. Pavliv Y. (2021). Retrospective view of the performance of Kolomyika melodies «hutsulka» in the practice of violinists of the Kosmatka-Brustura tradition. Etnomuzyka: zbirka statei ta materialiv na chest 150-richchia vid dnia narodzhennia Lesi Ukrainky. Lviv, 17, 121–147.
6. Smoliak, O. (2001). Spring Rituals of Western Podillia in the context of Ukrainian Culture. Ternopil [in Ukrainian].
7. Shchur, L. (2021). “Folk Choreographic Culture of Western Podillia: Transformation and Preservation of Dance Tradition”. Candidate’s Thesis. Ternopil [in Ukrainian].
8. Fedun, I. (2023). The concept of professionalism in Ukrainian ensemble folk instrumental music. Etnomuzyka: zbirka statei ta materialiv iz nahody yuvileiu profesora Bohdana Yaremka. Chyslo 19 / upor. V. Yarmola. Lviv, 31–55.
9. Yarmola, V. (2023). Horns in the traditional musical culture of Western Polissia. Etnomuzyka: zbirka statei ta materialiv iz nahody yuvileiu profesora Bohdana Yaremka. Chyslo 19 / upor. V. Yarmola. Lviv, 97–112.

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 19.11.2024*

УДК 78.07:782

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322913

Цитування:

Гао Кайчен. Партія Максима Кривоноса в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький» у втіленні театральної типології образу резонера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 382–386.

Гао Кайчен,

аспірант Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0007-4514-7187>
gaokajcen@gmail.com

Gao Kaichen. (2024). The Part of Maksym Kryvonos in "Bohdan Khmelnytskyi" Opera by K. Dankevych's in the Embodiment of Theatrical Typology of the Image of the Reasoner. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 382–386 [in Ukrainian].

ПАРТІЯ МАКСИМА КРИВОНОСА В ОПЕРІ К. ДАНЬКЕВИЧА «БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ» У ВТІЛЕННІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ТИПОЛОГІЇ ОБРАЗА РЕЗОНЕРА

Мета дослідження – виділити виконавські значущі сценічні атрибути партії одного з провідних персонажів опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», тембральна зазначеність якої – бас – відповідає вокальним якостям співу автора цього дослідження. **Методологічною основою** роботи виступають позиції інтонаційного підходу школи Б. Асаф'єва в Україні в особах І. Ляшенка, І. Котляревського – і їх численних вихованців, що самі сформували свої наукові школи (О. Козаренко, О. Маркова, О. Рощенко й ін.). При цьому виділяємо герменевтично-компаративний, біографічно-описовий, стильово-жанровий методи, що дали змогу відобразити відкриття психології творчості в працях Й. Хейзінгі, М. Еліаде, інших культурологів-мистецтвознавців. **Наукова новизна** роботи зумовлена самостійністю виконавського підходу до розуміння художнього смислу образу-персонажа, виконавські показники втілення яких співвідносять із можливостями вокалу автора роботи. **Висновки.** Історична суперечливість подій, втілених в опері К. Данькевича, що зумовило неприйняття першоавторської версії опери, а згодом призвело до численних редакцій у тлумаченні фіналу й оперного цілого, не має нівелювати безумовну цінність як історичного матеріалу, вкладеного в оперне лібрето, так і творчу обдарованість К. Данькевича як автора музики, зокрема талановитість композитора в поданні персонажів, тим більш такої об'єктивно героїчної особистості, як Максим Кривонос. Функція останнього в сценічному розкладі відзначена рисами резонера, тобто виразника етичного позитиву в протиріччях складних відносин у війні в Україні проти Речі Посполитої.

Ключові слова: опера, тембр-амплуа, театральні типології, образ-резонер, музичний стиль, музичний жанр.

Gao Kaichen, Postgraduate student of the Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova

The Part of Maksym Kryvonos in "Bohdan Khmelnytskyi" Opera by K. Dankevych's in the Embodiment of Theatrical Typology of the Image of the Reasoner

The purpose of the study is to highlight the performatively significant stage attributes of the part of one of the leading characters of the above-mentioned opera by K. Dankevych, whose timbre – bass – corresponds to the vocal qualities of the author of this study. **The research methodology** is based on the positions of the intonation approach of B. Asafiev's school in Ukraine, represented by I. Liashenko and I. Kotliarevskyi, and their numerous students who formed their own scientific schools (O. Kozarenko, O. Markova, O. Roschenko, to name a few). At the same time, we single out hermeneutical-comparative, biographical-descriptive, style-genre methods, as they reflected the discoveries of the psychology of creativity in the works of J. Huizinga, M. Eliade, and other cultural and art critics. **The scientific novelty** of the study is conditioned by the independence of the performance approach to understanding the artistic meaning of the character image, the performance indicators of which are correlated with the vocal capabilities of the author of the study. **Conclusions.** The historical contradictions of the events embodied in K. Dankevych's opera, which caused the rejection of the original author's version of the opera and subsequently led to numerous editions in the interpretation of the finale and the opera as a whole, should not obscure the undoubted value of both the historical material included in the opera libretto and the outright creative talent of K. Dankevych as the author of the music and the concept of the work, which is marked by the features of a new seria, in which the hagiographic presentation of the miracle of the Orthodox nation's salvation from extermination in the religious and civil war unfolded at the level of the basses. The composer's high talent was evident in the presentation of the characters, especially such an objectively heroic personality as Maksym Kryvonos. The function of the latter in the stage scenario is marked by the features of a resonator, i.e. an exponent of ethical positivity in the contradictions of the stage situation, reflecting the complex relations in the war in Ukraine against the Polish-Lithuanian Commonwealth.

Key words: opera, timbre-role, theatrical typologies, image-resoner, musical style, musical genre.

Актуальність теми дослідження зумовлена безумовною талановитістю музики опери К. Данькевича, якого особливо високо оцінювали й оцінюють в Одесі, де здійснилося його творче сходження у 1930-ті роки і де кульмінацією його визнання як композитора та адміністратора стало ректорство в найтяжчі і найвідповідальніші післявоєнні роки 1944–1951. Акцентуація в лібрето й у музичному поданні фігури Максима Кривоноса, одного із найталановитіших і найвідоміших керівників війни за незалежність від Речі Посполитої, заслуговує розуміння і підтримки, тим більш що ця роль написана для виконання її співаком-басом, що стало традицією європейської оперної класики на засвідчення статусу високої державності мислення (див. партію Фараона в «Аїді» Дж. Верді тощо; концепція тембру-амплуа баса подана в роботах О. Маркової [7] і її вихованців, зокрема в дисертації Хон Чена [8; 9] та ін.). У музикознавчих дослідженнях (див. посилання у довідковій літературі [1]) переважають політично-ідеологічні дискусії щодо фігури Богдана Хмельницького, у виконавських втіленнях виділені партії Хмельницького, Богуна, суттєвість образу Кривоноса не знайшла адекватного відтворення в описах і характеристиках.

Мета дослідження – виділити виконавськи значущу сценічну атрибутику партії одного з провідних персонажів названої опери К. Данькевича, тембральна зазначеність якої – бас – відповідає вокальним якостям співу автора цього дослідження.

Виклад основного матеріалу. Опера «Богдан Хмельницький» видатного українського, одеського за витоками життя і творчості композитора Константина Федоровича Данькевича складена була у 1950–1951 роках, на межі одеського й київського періоду його буття. Композиторський почерк Данькевича повністю був сформований визнанням його в Одесі, де він очолив перший в Україні музичний виш у буремні післявоєнні 1940-ві роки й успішно демонстрував свої великі здібності музиканта та адміністратора, сформувавши успішно діючий творчий колектив, у якому об'єдналися фахівці, що із честю пережили німецьку окупацію, а також ті, що влилися з рядів Червоної армії, повернулися з місць евакуації та ін. До цього часу була написана опера «Трагедійна ніч», поставлена в Одесі ж у 1934 році, Данькевич був автором фортепіанних композицій, які відобразили позарядовий піаністичний дар майстра (перша премія на I Всеукраїнському конкурсі піаністів 1936 року). Данькевич мав гарний, оперний за обсягом, голос (баритон), що наближало його саме до вокальних і оперного особливо жанрів.

Історичний сюжет опери за лібрето В. Васильківської і О. Корнійчука спрямований був до ювілею 300-річчя об'єднання України і Росії – і цей політичний контекст привніс напруження в сприйняття образу твору. Православна ідея, яка живила і реальність політичної події 1653 року, зіграла суттєву роль у формуванні опору в період війни 1941–1945 років, у післявоєнні 1950-ті, коли знов стала підніматися атеїстична концепція світопорядку, мала непереконливий вигляд. В цьому плані сюжет опери за вказаними історичними зверненнями набув майже агіографічного смислу: на сцені виведені герої, образи яких надихали подвиг минулої війни 1941–1945 років. Політичні події після 2005 року, коли виявилось напруження у відносинах України і Росії, і стала затребуваною політичною ситуацією тема зближення з Польщею, зміст опери К. Данькевича за ідеологічними чинниками усяляко обговорювався не на користь відновлення постановок цієї композиції.

Однак музика К. Данькевича і високий патріотичний тонус подання героїв твору, зокрема одного із найбільш знаменитих з подій 1648–1653 років М. Кривоноса, заслуговують на визнання і таланту автора опери, і заслуг героїв боротьби на ствердження України в буремні роки XVII сторіччя.

Висуваємо проблему втілення сценічних типологій в опері, які розрізняються в сучасному музикознавстві на основі концепції тембру-амплуа [див. 7, а також 8].

Серед персонажів – історичні особистості, подавані досить вільно, серед них виділяється Максим Кривоніс, історичні відомості щодо якого досить суперечливі, але сумарно свідчать про яскравість і героїчну вдачу тої особистості. Багато знижуючого і карикатурного щодо нього було написано ворогами – представниками польської шляхти, з якими Кривоніс вів послідовну і надзвичайно талановито вибудовану боротьбу. Полковник Кривоніс був одним з найбільш довірених осіб Богдана Хмельницького, його влада сягала того, що називали «наказним гетьманом», тобто військовий керівник з гетьманськими повноваженнями. За його зовнішність і відчайдушно бойовий характер називали «українським Сірано де Бержераком», глузували над його виразним профілем з надто виділеним носом (див. матеріали [5; 6]), як глузували, «шотландського походження».

Однак воєнний талант і мужність у відстоюванні честі козацтва й України ніхто не міг забрати в цього воєнначальника і позарядового дипломата. Сказане вирішило тембрально-жанровий вигляд опери й

тембральні вирішення основних дійових осіб – то опера з величними хоровими сценами (наближена до опери-ораторії) і переважанням чоловічих голосів у партіях солістів, а в останніх – басового колориту.

В опері К. Данькевича партія Максима Кривоноса стоїть на третьому місці серед провідних персонажів і виставлена як басова. Її звучання в певному плані «обрамляє» партію Богдана Хмельницького, оскільки виділяється сольними виходами на початку і в кінці опери, коли обставинами дії «розхитується» опірність названих персон у керівних діях гетьмана і гетьманського оточення. Усього в опері діють 8 провідних персонажів, з яких 5 – це чоловічі голоси, жіночих – 3, а з чоловічого співацького складу явно в більшості подані басы (з них – 1 баритон).

Партія головного героя – Богдана Хмельницького – подана як баритонова. Поряд з тим персонажем найбільш розгорнутими постають партії Богуна (тенор) і Кривоноса (бас), що відповідають певним історичним прототипам з оточення величнього гетьмана України. Сольні номери партії Богдана є явно в перевазі в оперній партитурі. За регістровими і динамічними показниками ця партія тяжіє до бас-баритонového втілення. Другою за обсягом сольних виступів є тенорова партія Богуна.

Кривоніс виділений у 2-й картині I акту, коли обставини змушують судити вчинок Богдана Хмельницького, що зовні вказує на зраду козацького договору. І соло Кривоноса «розставляє етичні акценти» в ситуації. А фактично другим за значенням виступає номер арії з III дії, де обставини змушують його судити й за вироком стратити свого друга та соратника Богуна.

Готовність Кривоноса виконати свій воєнний обов'язок поєднується із недовірою до формальних звинувачень товариша і друга в зраді – звідси жанр арії Роздумів, смислової паузи в черзі стрімких подій. Інтонаційним зачином виступає так звана «руська секста», тобто оспівуюча квінтовий мелодично-інтервальний стрижень, показовий для багатьох церковних православних співів і гімнів (мотив e-c¹-h-a). Змінність паралельних тональностей C-dur і a-moll надає співвіднесеність із національною лірикою, у яку характерні для Данькевича певні тяжіння до «штучних» ладів (типу цілотонного) привносять актуальну для XX століття «веристську напругу».

Обидві арії Кривоноса зроблені в жанровому нахилі «арії роздуму», що демонструє відстороненість героя від емоційних сплесків на користь спокійного судження про зміст скоєного. Така поведінково стримана позиція й одночасно проникнута

етичною висотою роздумів й оцінки показова для характеристики резонерів, тобто для персонажів, судження яких збігається чи то з авторською оцінкою, чи зі справедливим об'єктивним сприйняттям висловлювань і вчинків інших персонажів. У цьому сенсі показовою є роль Маркіза ді Поза з «Дон Карлоса» опери Дж. Верді (про це спеціально [10]). Баритонове тлумачення цієї партії ставить цього персонажа в посередництво відносно антитез Король Філіпп – Дон Карлос. У цьому плані Верді продовжує лінію характеристики Жоржа Жермона з «Травіати», який виділений на роль резонера (і це апробовано його аналогією типуажу цього персонажа до тестя композитора, глибоко ним вшановуваного).

Басове вирішення партії Кривоноса ставить його на висоту патронату відносно не тільки молодого Богуна, але й літнього, і старшого за воїнським званням і соціальним положенням Богдана Хмельницького. Резонер – з «батьківським повноваженням», так видано басовим вирішенням партії, що спирається на церковні засади оперного співу, чоловічого у своїй основі й того, що оперував до всеохоплюваності виразу басом кантанте, здатного замінювати кастратів і фальцетистів в *seria*, якщо останнім бракувало відповідної кваліфікаційної висоти (про це [9]).

Вказані риси вираження заохочують розгляд твору Данькевича в ракурсі продовження в українській опері застав опери-*seria*, яка зазначила високі виходи в оперний жанр класиків українського творчого мислення XVIII століття – в персонах Д. Бортнянського і М. Березовського. Настанова на басы становить, як знаємо, віддзеркалення колориту церковного українського православного співу. Але і в італійській опері *seria*, де на першому плані стояв «світлий спів» кастратів і фальцетистів, басові можливості складали резерв подання відповідних віртуозних партій, у випадку недостатньої виучки вищеназваних сопраністів-альтів [11, 152].

Правда, то були не басы в сучасному розумінні виучки, але *basso cantante*, «співаючі басы», тобто ті, що охоплювали різні регістри, зокрема басіння, але вміли «тенорити», підключаючи фальцет, демонструючи високу гнучкість і рухливість голосу, здатного «замінити» кастратів-фальцетистів з їх «світлими» голосами в насиченому пасажами й «фігурами» співі (спеціально названий феномен розглянуто в роботі Л. Шошина [9]). Безумовно, риси баса кантанте найбільшою мірою сягають партії Богдана Хмельницького, однак і партія Максима Кривоноса потребує гнучкості й технічної відточеності подання.

Сказане про виразну функцію басів в опері *seria* доречно для зіставлення творів Бортнянського-Березовського із композицією К. Данькевича, оскільки їх споріднює *наближення до агіографічної сюжетики* в поданні першими античного сюжету, а другого історичних подій. Але в обох випадках проступає алегорія вітчизняної героїки, співвідносною із діями святих Отців в оповіддях про їх подвижницькі звершення.

У свій час *seria* М. Березовського «Демофонт», 1773, і Д. Бортнянського «Алкід», 1778, розглядали як поступки аристократичним смакам XVIII століття, чим демонструвалася недооцінка вроженості *seria* в культурно-церковне тло Європи, наближеної саме через цей жанр до православно-візантійських витоків християнських конфесій. Опера М. Березовського написана на античний сюжет про царя Демофонта Фракійського, за лібрето П'єтро Метастазіо.

Ідеться про героя давньогрецького міфу Царя Елеунта на Херсонесі Фракійському. Землю охопило лихо, а для додання його необхідною була щорічна жертва богам у вигляді вбивства дівчина. І це здійснювалося за жеребом, але цар допустив свавілля, пославши на смерть дівчину своїм вибором. Батько жорстоко помстився, вбивши дочку царя, а цар розправився із батьком. Так склалася черга вбивств, породжена гріхом людської нечесності і кровожерливості, що становило паралель трагедійним подіям у Європі (Семилітня війна) і в Україні (Коліївщина, Пугачовщина 1760–1770-х років). Але в лібрето П. Метастазіо [2] ці жорстокості відсторонені жертвними вчинками закоханих і божественним втручанням.

Героїчну основу сюжетики мала опера Д. Бортнянського «Алкід», де представлено початок біографії античного героя Геракла, усвідомлюваного в його спрямованості до мученицької «вогняної» смерті, через яку він наблизився до богів. Уславлення Честі як запоруки позбавлення нещастя в опері М. Березовського, оспівування путі Подвигу, вибраного юним Гераклом попри спокуси легких діань, – як бачимо, сюжету, використані українськими майстрами для своїх опер *seria*, насичені алегоріями, присвяченими звеличуванню Подвижництва і високого Служіння.

У цьому плані опера К. Данькевича гідно пролонгує героїчно-жертвний комплекс, що виступив в українських авторів XVIII століття явно в наближенні до класицистських устоїв пізнього етапу – партії провідних персонажів, вирішені у варіантах «світлого» співу. Негласно відповідні партії могли бути виконані

й басами, здатними передати екстатичну героїчного зосередження на виконанні Належного, попри спокуси «спростити» й полегшити Путь.

Ця розгорнутість опери Данькевича до сюжету в агіографічному розрізі як виявлення можливостей *seria* на новому рівні вітчизняно-історичного тла не могла бути відміченою на попередньому історичному щаблі, оскільки тільки в підсумку поставангардного буття людство прийшло до прийняття в позитиві церковної дидактики барокових чи ранньокласицистських опер XVIII століття. І тільки на підсумковому рівні поставангардних діань отримано прийняття як достоїнства агіографічних настанов в оперній творчості, що відводить від «правди характеру» класичної опери до правди Чуда абсолютизованого Подвижництва, яке вимірюється не політично-ідеологічними чи емоційно-узагальненими критеріями, але високою Правдою Звершення Нemoжливoгo.

Для опери К. Данькевича це ідея не політичного уславлення «приєднання України до Росії», як це декларували в радянській пресі, і ця ідея ніби дописувалася композитором у другій редакції. А згодом цей ідеологічний поворот спричинив відчайдушну критику зі сторони ентузіастів незалежності України від Росії. Але освічені люди, на яких розраховував у сприйнятті композитор, батько якого життя був позбавлений завчасно за його проукраїнські національні вибори, прекрасно знали біографію Богдана Хмельницького, який до подій 1653 року встиг повоювати і проти московського царя.

Але потрібне було Чудо збереження нації й Віри, що й надихнуло Воз'єднання, в межах якого українська нація набрала масу населення, досягла в діяннях козацької старшини та церковних ієрархів вищих шабелів державної влади, що незрівняне зі зробленим українцями в межах Австрії й Польщі. Сказане дозволяє визначити жанрово-стильовий розріз опери Данькевича «Богдан Хмельницький» як втілення « нової *seria* », а резонерська партія Максима Кривоноса демонструє високість Отецького втручання в долю героя Хмельницького, який історично-об'єктивно врятував православну націю від винищення у безперспективній громадянській війні в межах Речі Посполитої.

Наукова новизна роботи зумовлена самостійністю виконавського підходу до розуміння художнього смислу образу-персонажа, виконавські показники втілення яких співвідносять із можливостями вокалу автора роботи.

Висновки. Історична суперечливість подій, втілених в опері К. Данькевича, що зумовило неприйняття першоавторської версії опери, а згодом призвело до числених редакцій у тлумаченні фіналу й оперного цілого, не має нівелювати безумовну цінність як історичного матеріалу, вкладеного в оперне лібрето, так і творчу обдарованість К. Данькевича як автора музики й концепції твору, відміченого рисами *новой seria*, у якій на рівні басів розгорнулося агіографічне подання Чуда спасіння православної нації від винищення в релігійно-громадянській війні. Талант композитора виявився в поданні персонажів, особливо такої об'єктивно героїчної особистості, як Максим Кривонос. Функція останнього в сценічному розкладі відзначена рисами резонера, тобто виразника етичного позитиву в протиріччях сценічної ситуації, що відображає складні відносини у війні в Україні проти Речі Посполитої.

Література

1. Богдан Хмельницький. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Богдан_Хмельницький (дата звернення: 14.09.2024).
2. Демофонт. П'єтро Метастазіо URL: <https://www.ukrlib.com.ua/kratko-zl/printout.php?id=330&bookid=0> (дата звернення: 14.09.2024).
3. Гейзинга Йоган URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Гейзинга_Йоган (дата звернення: 14.09.2024).
4. Еліаде Мірча. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Еліаде_Мірча (дата звернення: 14.09.2024).
5. Максим Кривонос URL: <https://infua.top/ru/info-r/istoriya-r/ukrainy-r/maksym-kryvonos> (дата звернення: 14.09.2024).
6. Максим Кривоніс – козацький Сірано де Бержерак. URL: <https://getmanat.org/maksim-krivonos-kazatskiy-sirano-de-berzherak/> (дата звернення: 14.09.2024).
7. Маркова О.М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиріч. *Вісник НАКККиМ*. 2023 № 3. С. 122–177. Київ, 2023.
8. Хон Чен. Феномен тембру-амплуа баса в оперному співі XIX – XX століть : автореф. ... канд. дис.: 17.00.03. Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 17 с.
9. Шошин Л. Тенор і басса-кантанте як вихідні якості тембрів в оперному співі та їх відображення у вокалістів одеси (на прикладі виконання опери Б. Бріттена «Пітер Граймс»): маг. роб. / Одеська національна муз.академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2023. 44 с.
10. Юй Хайлун Історичні та художні складові характеристики Родріго ді Поза в опері «Дон Карлос» Дж. Верді : маг. роб. / Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2009. 45 с.
11. Roesler Curt A., Hohl Siegmar. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/ München, 2000. 608 s.

References

1. Bogdan Hmelnycky. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Bogdan_Hmelnycky [in Ukraine].
2. Demophont. Pietro Metastasio Retrieved from: <https://www.ukrlib.com.ua/kratko-zl/printout.php?id=330&bookid=0> [in Ukraine].
3. Huizinga Johan. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Huizinga_Johan [in Ukraine].
4. Eliade Mircea. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Eliade_Mircea [in Ukraine].
5. Maksym Kryvonis. Retrieved from: <https://infua.top/ru/info-r/istoriya-r/ukrainy-r/maksym-kryvonos> [in Ukraine].
6. Maksym Kryvonis is the Cossack Cyrano de Bergerac. Retrieved from: <https://getmanat.org/maksim-krivonos-kazatskiy-sirano-de-berzherak/> [in Ukraine].
7. Markova, O. M. (2023). The concept of timbre-role and the philosophy of the voice in the dynamics of musicological research of the last decades. *Bulletin NAKKKiM*, (3), 122–177. Kyiv [in Ukraine].
8. Huan, Chen (2008). The phenomenon of timbre and the role of the bass in opera singing of the 19th and 20th centuries. Autoref.cand.diss. 17.00.03. Odessa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukraine].
9. Shoshin, L. (2023) Tenor and basso cantante as the initial qualities of timbres in opera singing and their reflection in Odessa vocalists (on the example of the performance of B. Britten's opera 'Peter Grimes')." Master of Arts, Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, Odessa [in Ukraine].
10. Yuj Hailun (2009). Historical and artistic components of the characteristics of Rodrigo di Posa in the opera "Don Carlos" by J. Verdi. Master of Science Music Academy named after A.V. Nezhdanova Odessa [in Ukraine].
11. Roesler, Curt A., Hohl, Siegmar. (2000) The great opera guide. Works, composers, performers, opera houses. Gütterslohn/ München [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2024
Отримано після доопрацювання 06.11.2024
Прийнято до друку 14.11.2024

УДК 78.03:780.641

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322914

Цитування:

Гвоздь Ю. М. Сопілковий репертуар в Україні середини ХХ – першої чверті ХХІ століть: особливості розвитку та функціонування. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 387–394.

Hvozdu Yu. (2024). Sopilka Repertoire in Ukraine Mid-XX – First Quarter of XXI Century: Features of Development and Functioning. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 387–394 [in Ukrainian].

*Гвоздь Юрій Миколайович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений артист України,
артист оркестру Українського академічного
фольклорно-етнографічного ансамблю
«Калина»
<https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>
dmz2122.uhvozdu@dakkkim.edu.ua*

**СОПІЛКОВИЙ РЕПЕРТУАР В УКРАЇНІ
СЕРЕДИНИ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТЬ:
ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ**

Мета роботи – дослідити особливості розвитку та функціонування сопілкового репертуару в Україні середини ХХ – першої чверті ХХІ століть. **Методологія дослідження.** У дослідженні застосовано аналітичний, історичний, культурологічний, системний методи наукового аналізу, методи компаративного аналізу та синтезу, а також метод наукового узагальнення, які були використані для розкриття різноманітних аспектів та визначення особливостей розвитку та функціонування сопілкового репертуару в Україні середини ХХ – першої чверті ХХІ століть. **Наукова новизна** полягає в розкритті історичних, соціальних та культурних аспектів сопілкового мистецтва, розвитку, функціонування та визначення особливостей сопілкового репертуару в Україні середини ХХ – першої чверті ХХІ століть; проаналізовано та висвітлено теорію та практику виконання на сопілці в контексті української музичної культури зазначеного періоду; виявлено особливості регіональних традицій сопілкового музикування та розкрито їх вплив на сучасний сопілковий репертуар; окреслено перспективні заходи для збереження, розвитку та функціонування сопілкового репертуару в Україні середини ХХ – першої чверті ХХІ століть. **Висновки.** Сопілковий репертуар є важливою частиною музичної культури України, яка відображає багатовікову історію та сучасні тенденції української музичної культури середини ХХ – першої чверті ХХІ століть. Унікальні тембральні характеристики сопілки, різноманітність фольклорних джерел, регіональні особливості та вплив сучасної професійної музики створюють широкий і багатограний сопілковий репертуар, який зберігає національну культурну спадщину та водночас відкриває нові можливості для розвитку й функціонування сопілкового мистецтва в Україні середини ХХ – першої чверті ХХІ століть. Цей процес має інтегрувати музикознавчі, фольклористичні дослідження, культурологічний підхід та естетичну художню практику, що дозволяє підтримувати автентичність інструмента, не розчиняючи його національну ідентичність у контексті глобалізаційних процесів сучасності.

Ключові слова: сопілка, сопілковий репертуар, українська музична культура, фольклор, регіональні традиції сопілкового музикування, сопілковий репертуар, національна культурна спадщина.

Hvozdu Yuriy, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management, Honoured Artist of Ukraine, Artist of the Ukrainian Academic Orchestra Folklore and Ethnographic Ensemble 'Kalyna'

Sopilka Repertoire in Ukraine Mid-XX – First Quarter of XXI Century: Features of Development and Functioning

The purpose of the article is to investigate the peculiarities of the development and functioning of the sopilka repertoire in Ukraine from the mid-20th to the first quarter of the 21st century. **Research Methodology.** The study employs analytical, historical, cultural, and systematic methods of scientific analysis, as well as methods of comparative analysis and synthesis, and the method of scientific generalisation. These methods were used to reveal various aspects and determine the peculiarities of the development and functioning of the sopilka repertoire in Ukraine from the mid-20th to the first quarter of the 21st century. **The scientific novelty** lies in the disclosure of historical, social, and cultural aspects of sopilka art, its development, functioning, and the determination of the peculiarities of the sopilka repertoire in Ukraine from the mid-20th to the first quarter of the 21st century. The theory and practice of performing on the sopilka in the context of Ukrainian musical culture of this period are analysed and highlighted. The peculiarities of regional traditions of sopilka music are revealed, and their influence on the modern sopilka repertoire is disclosed. Promising measures for the preservation, development, and functioning of the sopilka repertoire are outlined. **Conclusions.** The sopilka repertoire is an important part of the musical culture of Ukraine, reflecting the centuries-old history and modern trends of Ukrainian musical culture from the mid-20th to the first quarter of the 21st century. The unique timbral characteristics of the sopilka,

the diversity of folklore sources, regional peculiarities, and the influence of modern professional music create a wide and multifaceted sopilka repertoire. This repertoire preserves the national cultural heritage and opens up new opportunities for the development and functioning of sopilka art in Ukraine from the mid-20th to the first quarter of the 21st century. This process should integrate musicological, folkloristic research, cultural studies, and aesthetic artistic practice, allowing the authenticity of the instrument to be maintained without dissolving its national identity in the context of globalisation processes of our time.

Keywords: sopilka, sopilka repertoire, Ukrainian musical culture, folklore, regional traditions of sopilka music, national cultural heritage.

Актуальність теми дослідження. Музичні інструменти є важливим елементом культурної спадщини, що відображає історичні, соціальні та духовні особливості народу. Вони слугують засобом комунікації між людиною та світом, виконують роль у формуванні гармонії і є частиною ширшого контексту буття. Сопілка, разом з іншими народними інструментами, такими як телинка (теленочка), волинка (дуда) та трембіта, є одним із найвідоміших духових інструментів України, який відіграє важливу роль у фольклорній музиці. Збереження та дослідження специфіки українських музичних інструментів середовищем має сучасну актуальність.

Аналіз досліджень і публікацій. Народні музичні інструменти досліджувалися зарубіжними та вітчизняними вченими протягом тривалого часу. Серед науковців, що досліджували цю проблематику Н. Ганиделова, Н. Гуляєва, В. Дутчак, О. Ельшек, І. Мацієвський, Л. Пасічняк, І. Чижмар, М. Хай, Б. Яремко та ін. Наприклад, праці І. Мацієвського, Б. Яремка розкривають особливості музикування на дерев'яних духових інструментах у гуцульській музичній культурі [20]. Вивчення духових інструментів, зокрема сопілок, Н. Ганиделової сприяє поглибленню розуміння специфічних технік виконання та музичної структури, що відображають автентичну спадщину України [1].

У сучасних українських дослідженнях акцентовано увагу на певних складнощах у дослідженні сопілкового репертуару, серед яких можна виокремити недостатнє документування ключових аспектів еволюції сопілкового мистецтва. Це ускладнює реконструкцію культурних трансформацій та оцінку внеску значущих виконавців, педагогів і композиторів. Зокрема, праці таких дослідників, як Б. Корчинська, виявляють важливість систематизації наявних знань і розширення теоретичного підґрунтя для вивчення цього інструменту, що поки є обмеженим через брак академічних джерел і методологічного аналізу [6].

Іншим важливим, разом із тим малодослідженим аспектом є вплив міжкультурної комунікації на розвиток

сопілкового мистецтва. У численних наукових розвідках, наприклад роботах Б. Яремка, І. Мацієвського наголошується на значущості інтеграції європейських традицій – польських, словацьких, угорських, румунських – щодо української музичної практики, розглядаються своєрідні модифікації інструменту, техніки гри та розширення репертуарного спектра. Втім, на думку В. Дутчак, відсутність стандартизованих підходів і методик адаптації цих впливів зумовлює фрагментарність у їхньому аналізі й подальшому впровадженні у педагогічну практику, що ускладнює розвиток професійної школи сопілкарства в Україні та призводить до культурної ізоляції на тлі світових тенденцій у народному музикуванні [5; 21].

Мета роботи – дослідити особливості розвитку та функціонування сопілкового репертуару в Україні середини ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. Архаїчні особливості побутування сопілки як музичного інструменту глибоко вкорінені в українській культурі та традиціях [14]. Сопілка, виготовлена здебільшого з місцевих порід дерев, таких як клен або горіх, була невід'ємною частиною народного побуту. Цей інструмент, схожий за звучанням на флейту, широко використовувався не тільки в сольному виконанні, а й в ансамблях, особливо в оркестрах народних інструментів.

Репертуар для дерев'яних духових інструментів значною мірою формується унікальними тембровими якостями кожного інструмента. Оскільки сопілка є унікальним інструментом з точки зору тембру та технічних можливостей, її репертуар теж набув специфічних особливостей, що відображають еволюцію українського музичного мистецтва [5; 15].

У реаліях сьогодення, сопілковий репертуар є віддзеркаленням складної комбінації народних і професійних впливів, які конституювалися протягом століть, і містить як автентичні фольклорні твори, так і сучасні музичні композиції, адаптовані для цього інструмента [15].

Основою репертуару для сопілки стали фольклорні твори, які виконувалися на

традиційних українських інструментах. Такі твори часто мали імпровізаційний характер і передаються з покоління в покоління. Репертуар включає як ліричні мелодії, що відображають тонкий і меланхолійний характер інструмента, так і енергійні танцювальні мотиви, зокрема гопаки, козачки та коломийки [1; 7; 12].

Попри те, що сопілка була частиною народного побуту. У певні історичні періоди вона вважалася атрибутом світського життя. Згідно з художніми джерелами, духовенство часто негативно ставилося до використання музичних інструментів, інтерпретуючи їх як гріховні. На цю особливість побутування інструмента вказують іконографічні джерела [2].

Проте, всупереч певному тиску, сопілка зберегла своє місце в національній культурі. Побутове виконавство залишалось засобом самовираження, відображення життєвих переживань та духовної свободи. Традиційно, сопілка виступала як невід'ємний компонент духовної та культурної ідентичності українського народу: звучала під час повсякденної праці, її мелодії ставали частиною ритуалів та свят [1; 5; 11].

Спираючись на численні наукові розвідки, можна констатувати, сопілка належить до групи інструментів, які мали широкий вжиток: використовувалися як дитячі музичні іграшки, були атрибутом пастухів разом із трубами, рогами та дудками, ставали частиною фольклору та побуту [14]. Таке використання демонструє тісний зв'язок сопілки з повсякденним життям людей, особливо в сільській місцевості, де вона слугувала не лише для розваг, а і як засіб комунікації та супровід у господарських обрядах.

Регіональна диференціація в Україні сприяла формуванню унікальних репертуарних особливостей. Сопілкові мелодії Полісся, Гуцульщини та Поділля мають відмінні ритмічні та мелодійні характеристики, що відображають культурні традиції відповідних регіонів. Наприклад, гуцульська музика часто характеризується швидким темпом і енергійністю, що вимагає від виконавця особливих технічних навичок [20; 21].

Сопілковий репертуар охоплює різні епохи та включає сучасні авторські композиції. Завдяки різноманітним музичним виданням, серед яких методичні посібники, збірники творів і вправ, українське сопілкове мистецтво отримало потужний інструментарій для подальшого розвитку та популяризації [7; 12; 15].

Водночас, сопілка, як професійний інструмент, почала активно використовуватися лише у другій половині XX століття. Важливим кроком до цього стало створення в Україні наприкінці 1920-х років аматорських оркестрів українських народних інструментів. Їхні керівники зосередилися на вирішенні художньо-стильових завдань, створенні репертуару, підготовці диригентів та вдосконаленні музичних інструментів, включаючи формування оркестрових родин і ансамблів народних інструментів [15].

Діяльність В. Попадюка як соліста-сопілкаря та засновника фольклорного ансамблю «Троїсті музики» становить важливий етап у розвитку українського народно-інструментального мистецтва та його адаптації до сучасних культурних умов. Його творчість поєднує автентичні елементи традиційної музики з професійними виконавськими підходами, що забезпечує збереження і трансформацію культурної спадщини в контексті сучасного виконавства. Стиль гри В. Попадюка на сопілці характеризується технічною складністю, розвиненою мелодикою та використанням імпровізаційних технік, що забезпечувало інтерпретацію народного музичного матеріалу з урахуванням регіональної специфіки [11].

Значущим внеском у популяризацію української народної музики є платівка «Троїсті музики» (1986 р.), яка містить 13 українських народних мелодій в авторських обробках. У цьому записі продемонстровано здатність Василя Попадюка інтегрувати традиційні форми музики в академічний виконавський контекст. Наприклад, у багатьох творах використовується характерна для карпатської традиції гомофонно-гармонічна фактура, що дозволяє поєднувати регіональні особливості з сучасними виконавськими стандартами [17].

Його творчість відзначається глибоким зв'язком із традиційною народною музикою, яка отримала нове звучання завдяки виконавській майстерності та авторським обробкам. В. Попадюк зосереджувався на збереженні автентичності українських мелодій, інтегруючи їх у сучасний виконавський контекст. Цей підхід дозволив не лише популяризувати українську музичну спадщину, але й створити інноваційні форми її існування.

Окреме місце у творчості В. Попадюка займають його авторські обробки народних танцювальних мелодій. Наприклад, його варіаційне опрацювання польки демонструє віртуозне володіння інструментом, складну ритмічну структуру та динамічну зміну темпів,

що є характерними для сопілкової традиції. У композиціях В. Попадюка помітний акцент на збереженні стилістики народного музикування, навіть за умов адаптації до вимог концертного виконання.

Ансамбль «Троїсті музики», функціонував як інструмент для вивчення, збереження та відтворення традиційної музичної спадщини. Його діяльність включала проведення польових досліджень у регіонах із розвинутими народно-інструментальними традиціями, таких як Гуцульщина, Покуття та Полтавщина. Зібрані під час цих експедицій зразки автентичного музичного матеріалу не лише входили до репертуару ансамблю, а й зазнавали опрацювання та адаптації для сценічного виконання [18]. Ансамбль «Троїсті музики» став платформою для трансформації традиційних форм музики в умовах сценічного виконання. Поєднання академічних підходів із регіональною стилістикою дало змогу розширити жанрове наповнення репертуару, включаючи танцювальні мелодії, ліричні п'єси та обрядові композиції. Наприклад, твір «Українські народні мелодії» демонструє варіативну побудову з використанням структурних елементів традиційного музичного мислення і тематичної варіативності [11; 18].

Творчість В. Попадюка та його керівництво ансамблем «Троїсті музики» дозволяють оцінити ефективність інтеграції польового матеріалу в професійний виконавський контекст. Таким чином, діяльність В. Попадюка сприяла не лише популяризації народної музики в Україні та за її межами, але й формуванню академічного підходу до збереження фольклорної спадщини.

Отриманий з багатьох регіонів України фактологічний матеріал уможливив теоретичне бачення жанрово-стильового напрямку оригінальної музики для народних інструментів і, зокрема, для сопілки. Ці мелодії не лише виконувалися у складі ансамблю, але й ставали основою для створення нових обробок, що гармонійно поєднували народну та академічну традиції. Процес академізації народних інструментів в Україні супроводжувався складнощами та викликами, зокрема з боку представників академічних кіл освітніх установ. Його ускладнювали також фактори регіонального розподілу інструментів і пов'язана з цим етнографічна специфіка. Виникла потреба у фундаментальній модернізації: розробці нових технічних підходів, модифікації інструментів, що відповідали б вимогам академічної сфери, а також налагодженні діалогу між

композиторами та виконавцями для створення репертуару, придатного для професійного виконання та публікацій.

Діяльність Д. Попічука як музиканта та композитора суттєво вплинула на розвиток репертуару сопілки у ХХ столітті. Його творчість відзначається майстерним поєднанням традиційної української музики з елементами академічного стилю. Завдяки активній роботі Д. Попічука над адаптацією народних мелодій та створенням авторських композицій, сопілка отримала нове звучання в професійному виконавському контексті.

Розширення репертуару сопілки у творчості Д. Попічука включало адаптацію творів, що спершу були написані для інших інструментів. Завдяки його обробкам ці твори набули народного колориту та технічної складності, характерної для академічного виконання. Особливу увагу він приділяв збереженню стилістики українського музичного фольклору, гармонійно поєднуючи її з сучасними прийомами. Авторські твори Д. Попічука для сопілки демонструють здатність композитора працювати на межі академічного й народного мистецтва. Його композиції вирізняються насиченою мелодикою, багатством гармоній та складними технічними пасажами, що вимагають високого рівня майстерності від виконавця. У творах Д. Попічука часто зустрічаються імпровізаційні елементи, які підкреслюють його зв'язок із народною традицією.

Значущою особливістю діяльності Д. Попічука було звернення до традиційних українських мотивів у своїх творах для сопілки. Наприклад, у його обробці такий твір як «Жайворонок» для сопілки (пан-флейти з оркестром) поєднують елементи автентичної мелодики з сучасною гармонійною мовою. Це дозволило створити твір, який зберігає зв'язок із національною традицією, але водночас є актуальним у концертному репертуарі. Діяльність Д. Попічука також відзначається популяризацією сопілки як концертного інструмента. Його праця сприяла розширенню виконавських можливостей сопілки, інтегруючи її у складні музичні композиції, що дозволило інструменту зайняти гідне місце в академічній музичній культурі. Таким чином, внесок Д. Попічука у розвиток сопілкового репертуару є важливим етапом у трансформації народного інструменту в сучасний професійний контекст [13].

У першій половині 1950–1970-х років українська музична культура зазнала значних трансформацій у контексті еволюції сопілкового мистецтва, що зумовило суттєві

зміни в його соціокультурному та художньо-естетичному функціонуванні. Наукове обґрунтування інноваційних виконавських та методичних підходів до гри на сопілці стало вагомим чинником у процесах популяризації й удосконалення цього музичного інструмента, відкриваючи нові перспективи для його мистецького розвитку. В цей період домінувала думка про суттєві технічні обмеження сопілки, зокрема про неможливість виконання широких інтервальних ходів, динамічних відтінків, а також складних орнаментично-технічних елементів, таких як півтонові та цілтонові трелі [20]. Крім того, відсутність розробленої системи позначення аплікатури значно ускладнювала процес навчання гри.

У цьому контексті діяльність Д. Демінчука, як одного з ключових новаторів, стала знаковою. У 1970 році він створив хроматичну сопілку з десятьма отворами, що відкрила нові горизонти для розвитку цього інструмента. Вдосконалена конструкція дозволила подолати існуючі технічні обмеження, забезпечивши можливість виконання широких інтервалів, точного відтворення динамічних відтінків і складних трелей. Хроматична сопілка стала основою для серійного виробництва, розширивши її застосування в академічному та народному мистецтвах [10].

Процес удосконалення та хроматизації сопілки, розпочатий у середині ХХ століття, залишається актуальним і динамічним. Це свідчить про значний потенціал інструмента, здатного поєднувати автентичну музичну спадщину з вимогами сучасного виконавства. Завдяки таким новаторам, як Д. Демінчук, сопілка утвердилася як повноцінний учасник академічної сцени, демонструючи багатство української музичної культури [16].

Таким чином, у другій половині ХХ століття українська музична культура зазнала значних трансформацій, зокрема в контексті розвитку сопілкового виконавства.

Розширенню сопілкового репертуару сприяла діяльність Б. Гуташевського й П. Цинкалова, які працювали над розширенням діапазону сопілок у нижньому регістрі. Удосконалили темброво-акустичні характеристики та створювали басові та контрабасові сопілки, що дозволило значно збагатити звучання ансамблів [24].

Сучасна українська література для сопілки являє собою багатий масив музичних творів, що відображають культурну спадщину, а також сучасні тенденції в розвитку музичної виконавської культури.

Одним із фундаментальних ресурсів є нотна збірка «Сопілка. Перші кроки: твори в перекладі для сопілки», укладена Ю. Павленком та Л. Павленком. Ця збірка призначена для початкової мистецької освіти та містить адаптовані твори, що сприяють освоєнню базових технік гри на сопілці. Вона включає різноманітний репертуар, який допомагає новачкам зануритися в світ української музики та розвинути необхідні навички [12].

Роман Дверій розробив цілу низку методичних посібників, зокрема «Школу гри на хроматичній сопілці» у трьох частинах. Його роботи надають багатий навчальний матеріал і репертуар, який складається з народних і сучасних композицій. Така методична база дозволяє глибше осягнути технічні можливості сопілки, її тембральні особливості, та значно розширює діапазон виконуваних творів, пропонуючи багатожанрову палітру, що включає як старовинні народні пісні, так і новітні композиції. Р. Дверій також підготував збірник «Музика для сопілки», до якого увійшли твори різних композиторів, зокрема В. Камінського та В. Шумейка. У збірнику підібрані ансамблеві п'єси, які сприяють розвитку колективного виконавства, що є важливим аспектом у формуванні соціокультурних зв'язків через музику [3].

Б. Яремко створив збірник «Уторопські сопілкові імпровізації». Ця праця відрізняється поданими технічними і музичними вправами, що сприяють вдосконаленню виконавської майстерності. Імпровізаційні підходи, представлені Б. Яремком, створюють своєрідну платформу для експериментального і творчого вираження, що є незамінним для гравців із досвідом. Збірник відображає важливий аспект сучасного репертуару, який дозволяє інтерпретувати музичний матеріал, додаючи до нього особистий стилістичний відтінок [19].

Особливу роль у формуванні базових технік та репертуару для початківців і аматорів відіграє «Буквар Сопілкаря», укладений П. Леонтьєвим та М. Печенюком. Цей посібник орієнтований на шкільну програму і підходить для широкого кола виконавців, що робить його доступним для музичних навчальних закладів та гуртків. «Буквар Сопілкаря» закладає основи для вивчення технічних елементів, таких як аплікатура, ритмічні структури та прості мелодійні форми, і водночас представляє початковий репертуар, який знайомить учнів із основами національної музичної спадщини [8].

Паралельно з технічним вдосконаленням розвивалася і виконавська майстерність. У 1970–1976 роках на кафедрі народних

інструментів Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка вперше було науково обґрунтовано нові виконавські та методичні підходи до гри на сопілці. Це сприяло подоланню стереотипів щодо технічних обмежень інструмента та розширенню його репертуару.

У реаліях сьогодення помітна тенденція зближення народної та академічної музичних традицій, що відображено у курсі «Основний та додатковий музичний інструмент (сопілка)», розроблений Львівським національним університетом імені Івана Франка. Ця освітня компонента спрямована на формування у студентів професійних навичок гри на сопілці як основному або додатковому інструменті. Силабус курсу містить детальну інформацію про навчальні матеріали, методи викладання та рекомендований репертуар для опанування гри на сопілці [9].

Освітні програми, що включають сопілку, можна знайти в різних навчальних закладах [9; 12].

Сопілка також активно використовується в ансамблевій та оркестровій практиці. Ансамблі сопілкарів існують в різних містах України, таких як Дрогобич, Луцьк, Запоріжжя та інші. Одним із найбільш репрезентативних і хронологічно стабільних ансамблів є аматорський оркестр сопілкарів з Лісного Хлібичина Коломийського району, Івано-Франківської області, який існує вже 35 років [17]. Значущу роль у становленні та розвитку ансамблів сопілкарів відіграли Н. Матвєєва, В. Зуляк, Є. Бобровников, а в сучасний період – М. Корчинський.

Мирослав Корчинський зробив вагомий внесок у формування сопілкового репертуару, створюючи твори, що гармонійно поєднують традиційні українські мотиви з сучасними виконавськими техніками. Його «Вівчарський триптих» відображає пасторальну тематику, властиву українській культурі, та розкриває можливості сопілки у передачі образів природи. Твір «Дума» акцентує на ліричності та емоційній глибині, демонструючи здатність сопілки відтворювати мелодії з високою естетичною виразністю [7].

Серед значущих композицій у репертуарі сопілки особливу увагу привертає «Парафраз на хорову тему Є. Козака», який демонструє синтез хорових принципів і сольної техніки, розширюючи звуковий спектр інструмента. Доповнюючи цю лінію, композиція «Казка про ненькову сопілку і батіжок» розкриває наративні можливості інструмента, а «Сюїта» представляє різноманітність технічних

прийомів та художніх образів, що підкреслюють його універсальність.

Ці твори стали ваговою складовою навчального та концертного репертуару, сприяючи розширенню меж академічного застосування сопілки. Роботи М. Корчинського входять до збірників, які активно використовують в освітній практиці, сприяючи підготовці нових поколінь виконавців. Його внесок формує сучасний образ сопілки як інструмента, здатного виконувати складні й художньо значущі твори [7].

Висновки. Сопілковий репертуар є важливою частиною музичної культури України, яка відображає багатовікову історію та сучасні тенденції української музичної культури середини XX – першої чверті XXI століття. Сопілка є важливою частиною функціонування інструментального народного мистецтва в Україні. Її вивчення та використання активно підтримуються в освітніх програмах і музичній практиці. Адже унікальні тембральні характеристики сопілки, різноманітність фольклорних джерел, регіональні особливості та вплив сучасної професійної музики створюють широкий і багатограний сопілковий репертуар, який зберігає національну культурну спадщину та водночас відкриває нові можливості для розвитку й функціонування сопілкового мистецтва в Україні середини XX – першої чверті XXI століття.

Цей процес має інтегрувати музикознавчі, фольклористичні дослідження, культурологічний підхід та естетичну художню практику, що дозволяє підтримувати автентичність інструмента, не розчиняючи його національну ідентичність у контексті глобалізаційних процесів сучасності.

Репертуар для сопілки вирізняється жанровою та стилістичною різноманітністю, охоплює традиційні мелодії та імпровізаційні твори, а також композиції сучасних українських авторів. Інтеграція різних музичних епох і стилів збагачує мистецьке середовище, сприяє збереженню національної ідентичності, формує культурну спадщину України та розширює можливості виконавців у досягненні високого професійного рівня.

Особливостями сопілкового репертуару також є те, що сучасні композитори та виконавці розширюють традиційні рамки сопілкового мистецтва, інтегруючи інструмент у джазові, поп і навіть електронні музичні проекти. Це допомагає оновити образ сопілки, зробивши її цікавою для молодшої аудиторії та сприяє збереженню інструмента в популярному

музичному просторі культури України середини ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Завдяки глобалізації відбувається активний культурний обмін, і українська сопілка часто стає частиною мультикультурних музичних проєктів. Вона інтегрується в інші культурні традиції, створюючи нові жанри та композиції. Такі проєкти є свідченням інтернаціоналізації української музики та її відкритості до нових художніх форм.

Наукова новизна статті полягає в розкритті історичних, соціальних та культурних аспектів сопілкового мистецтва, розвитку, функціонування та визначення особливостей сопілкового репертуару в Україні середини ХХ – першої чверті ХХІ століть; проаналізовано та висвітлено теорію та практику виконання на сопілці в контексті української музичної культури зазначеного періоду; виявлено особливості регіональних традицій сопілкового музикування та розкрито їх вплив на сучасний сопілковий репертуар; окреслено перспективні заходи для збереження, розвитку та функціонування сопілкового репертуару в Україні середини ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Висновки. Сопілковий репертуар є важливою частиною музичної культури України, яка відображає багатовікову історію та сучасні тенденції української музичної культури середини ХХ – першої чверті ХХІ століть. Унікальні тембральні характеристики сопілки, різноманітність фольклорних джерел, регіональні особливості та вплив сучасної професійної музики створюють широкий і багатогранний сопілковий репертуар, який зберігає національну культурну спадщину та водночас відкриває нові можливості для розвитку й функціонування сопілкового мистецтва в Україні середини ХХ – першої чверті ХХІ століть. Цей процес має інтегрувати музикознавчі, фольклористичні дослідження, культурологічний підхід та естетичну художню практику, що дозволяє підтримувати автентичність інструмента, не розчиняючи його національну ідентичність у контексті глобалізаційних процесів сучасності.

Література

1. Ганиделова Н. Народні музичні інструменти в системі мистецької освіти: історико-регіональні аспекти проблеми. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/znppo_2012_12_57.pdf (дата звернення: 08.10.2024).
2. Гурська Л. В. Становлення давньоруської церковної музики. *Практична філософія*. 2005. № 3. С. 184–187.
3. Дверій Р. Є. Школа гри на хроматичній сопілці: у 3 частинах. Львів: ЦТДЮГ, 2008. 72 с.
4. Дверій Р. Музика для сопілки. Київ : Музична Україна, 1980. 47 с.
5. Дутчак В. Народні інструменти України в контексті формування ансамблевих традицій: джерелознавчий аспект. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mir_2012_5_24.pdf (дата звернення: 08.10.2024).
6. Корчинська Б. Народні музичні інструменти і взаємозв'язок світових культур: історико-мистецьке дослідження взаємозбагачення культур українського й угорського. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/StudM_2012_1_15.pdf (дата звернення: 08.10.2024).
7. Корчинський М. Т. Репертуар для хроматичної сопілки: збірник творів. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2020. 110 с.
8. Леонтієв П. П., Печенюк М. А. Буквар сопілкаря: навчально-методичний посібник. 2-е вид., випр. та допов. Хмельницький: Поділля, 2004. 134 с.
9. Львівський національний університет імені Івана Франка. Основний та додатковий музичний інструмент (сопілка) : силабус навчальної дисципліни. Львів: Факультет культури і мистецтва, 2024. 15 с.
10. Майстер забутого інструменту Дмитро Демінчук. URL : <https://newfavorite.net/demenchuk.htm> (дата звернення: 08.10.2024).
11. Міненко А. Історичний контекст функціонування мідних духових інструментів у складі ансамблю «троїсті музики». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 4. С. 40–45. URL: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-6> (дата звернення: 08.10.2024).
12. Павленко Ю. М., Павленко Л. Є. Сопілка. Перші кроки: твори в перекладі для сопілки: нотна збірка для початкової мистецької освіти. Київ, 2019. 38 с.
13. Попічук (Попичук) Дмитро Георгійович. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2018. Том 5: ПАВАНА – «POLIKARPI». С. 376.

14. Приступко Н. Наші «Козаки» грають на всьому, що звучить. *Хрещатик*. 2001. 14 грудня.
15. Сідлецька Т. І. Особливості розвитку репертуару народно-оркестрових колективів на сучасному етапі. *Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України*. Вінниця: ВНТУ, 2012. Р. 6.2. С. 210–216.
16. Сопілка Acropolis – українська хроматична поздовжня флейта. URL : <https://uk.sopilka-acropolis.com/> (дата звернення: 08.10.2024).
17. Томашівська М. М. «Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства: історія і сучасність сопілкового ансамблю». *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 210–215.
18. Троїсті музики : п'єси для ансамблю українських народних інструментів. Партитура / уклад. В. І. Попадюк. Київ : Музична Україна, 1990. 64 с.
19. Яремко Б. І. Уторопські сопілкові імпровізації: навчальний посібник для інститутів культури. Рівне : Ліста, 1997. 103 с.
20. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. Львів, 1998. 126 с.
21. Яремко Б., Мацієвський І. Українські народні музичні інструменти: окремі форми і методи вивчення. URL : <https://artedu.com.ua/index.php/adm/article/view/137> (дата звернення: 08.10.2024).

References

1. Hanydelova, N. (2012). Folk Musical Instruments in the System of Artistic Education: Historical and Regional Aspects of the Problem. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/znppo_2012_12_57.pdf [in Ukrainian].
2. Hurska, L. V. (2005). Formation of Ancient Rus Church Music. *Practical Philosophy*, 3, 184–187 [in Ukrainian].
3. Dverii, R. Ye. (2008). School of Playing the Chromatic Sopilka: In 3 Parts. Lviv [in Ukrainian].
4. Dverii, R. (1980). Music for the Sopilka. Kyiv [in Ukrainian].
5. Dutchak, V. (2012). Folk Instruments of Ukraine in the Context of Forming Ensemble Traditions: Source Study Aspect. Retrieved from: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mir_2012_5_24.pdf [in Ukrainian].
6. Korchynska, B. (2012). Folk Musical Instruments and the Interconnection of World Cultures: Historical and Artistic Study of the Cultural Enrichment of Ukrainian and Hungarian Cultures. Retrieved from: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/StudM_2012_1_15.pdf [in Ukrainian].

7. Korchynskyi, M. T. (2020). Repertoire for Chromatic Sopilka: Collection of Works. Lviv [in Ukrainian].
8. Leontiev, P. P., & Pecheniuk, M. A. (2004). Primer for Sopilka Players: Educational and Methodological Manual. Khmelnytskyi [in Ukrainian].
9. Ivan Franko National University of Lviv. (2024). Main and Additional Musical Instrument (Sopilka): Syllabus of the Educational Discipline. Lviv [in Ukrainian].
10. Master of the Forgotten Instrument Dmytro Deminchuk. (n.d.). Retrieved from: <https://newfavorite.net/demenchuk.htm> [in Ukrainian].
11. Minenko, A. (2024). Historical Context of the Functioning of Brass Wind Instruments in the Composition of the Ensemble “Troista Muzyka”. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 40–45. Retrieved from: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-6> [in Ukrainian].
12. Pavlenko, Yu. M., & Pavlenko, L. Ye. (2019). Sopilka. First Steps: Works in Translation for Sopilka: Notebook for Primary Artistic Education. Kyiv [in Ukrainian].
13. Popichuk (Popychuk), Dmytro Heorhiiovych. (2018). Ukrainian Musical Encyclopaedia. Vol. 5. Kyiv [in Ukrainian].
14. Prystupko, N. (14 December 2001). Our “Cossacks” Play on Everything that Sounds. *Khreshchatyk* [in Ukrainian].
15. Sidletska, T. I. (2012). Features of the Development of the Repertoire of Folk-Orchestral Collectives at the Modern Stage. *Practical Culturology. History of Folk-Orchestral Performance in Ukraine*. Vinnytsia, 210–216 [in Ukrainian].
16. Sopilka Acropolis – Ukrainian Chromatic Longitudinal Flute. (n.d.). URL: <https://uk.sopilka-acropolis.com/> [in Ukrainian].
17. Tomashivska, M. M. (2017). Current Problems of Folk-Instrumental Performance: History and Modernity of the Sopilka Ensemble. *Current Problems of Folk-Instrumental Performance in Ukraine: History and Modernity*, 210–215 [in Ukrainian].
18. Popadiuk, V. I. (1990). Troisti Muzyky: Pieces for an Ensemble of Ukrainian Folk Instruments. Score. Kyiv [in Ukrainian].
19. Yaremko, B. I. (1997). Utopian Sopilka Improvisations: Educational Manual for Institutes of Culture. Rivne [in Ukrainian].
20. Yaremko, B. (1998). Boikivska Sopilka Music. Lviv [in Ukrainian].
21. Yaremko, B., & Matsievskyi, I. (2024). Ukrainian Folk Musical Instruments: Individual Forms and Methods of Study. Retrieved from: <https://artedu.com.ua/index.php/adm/article/view/137> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 20.11.2024

УДК 7.097:681.841

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322916

Цитування:

Дерепаска Б. В. Стилістична та смислова синкретичність у музичному оформленні українських фільмів 2014–2024 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 395–400.

Дерепаска Богдан Володимирович,
аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0001-4780-3156>
dmz2122.bderepaska@dakkkim.edu.ua

Derepaska B. (2024). Stylistic and Semantic Syncretism in Musical Design of Ukrainian Films from 2014 to 2024. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 395–400 [in Ukrainian].

СТИЛІСТИЧНА ТА СМИСЛОВА СИНКРЕТИЧНІСТЬ У МУЗИЧНОМУ ОФОРМЛЕННІ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ 2014–2024 РОКІВ

Мета роботи – дослідити методи, що використовують звукорежисери українських кінострічок у музичному оформленні творів для досягнення стилістичної і смислової синкретичності. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні низки підходів, а саме: емпіричний підхід – перегляд фільмів, ретельний аналіз та вивчення музичного оформлення фільмів, систематичний огляд літератури, визначення ключових понять, аналіз впливу технологій, збір та аналіз даних, формулювання висновків та обговорення, а також надання пропозицій та рекомендацій. **Наукова новизна** полягає в розширенні розуміння підходів до музичного оформлення в кіновиробництві, які нині передбачають синтез як різноманітних технічних складових, так і синкретичність сенсів, у значному внеску в трансформацію аудіального простору, а також розкритті нових творчих можливостей. **Висновки** дослідження підтверджують, що сучасні підходи звукорежисерів та композиторів у кіноіндустрії не лише високотехнологічні і є передовими для індустрії звукорежисури та саунд-дизайну загалом, а й підсилюють сенсове навантаження фільму та синтезують режисерські метафори, аформуючи іммерсивність та спонукаючи глядача занурюватися в аудіовізуальний твір та якомога точніше розуміти його смисл.

Ключові слова: звукорежисерське мистецтво, кіновиробництво, саунд-дизайн, синкретичність.

Derepaska Bohdan, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management
Stylistic and Semantic Syncretism in Musical Design of Ukrainian Films from 2014 to 2024

The purpose of the article is to examine the methods used by sound engineers of Ukrainian films in the musical design of works to achieve stylistic and semantic syncretism. **The research methodology** involves applying a range of approaches, namely: an empirical approach — viewing the films, careful analysis and study of the film's musical design, systematic literature review, defining key concepts, analysing the impact of technologies, collecting and analysing data, formulating conclusions and discussions, as well as providing suggestions and recommendations. **The scientific novelty** lies in expanding the understanding of approaches to musical design in film production, which currently involves a synthesis of various technical components and syncretism of meanings, significantly contributing to the transformation of the audio space and revealing new creative possibilities. **Conclusions** of the research confirm that modern approaches of sound engineers and composers in the film industry are not only high-tech and cutting-edge for the sound engineering and sound design industry as a whole, but also enhance the film's semantic load and synthesise directorial metaphors, shaping immersion and encouraging the viewer to delve into the audio-visual work and understand its meaning as accurately as possible.

Keywords: sound engineering art, film production, sound design, syncretism.

Актуальність теми дослідження. Кінематограф є невід'ємною частиною культурного простору багатьох країн, споживацький попит на такі аудіовізуальні твори з кожним роком лише зростає, а методи, якими користуються фахівці при створенні фільмів прогресують пропорційно

до технологічних оновлень. В Україні кіновиробництво отримало неабиякий поштовх до розвитку від 2014 року. Так званому “новітньому українському кінематографу” характерні новаторські та креативні підходи в музичному оформленні. В першу чергу це пояснюється творчими

пошуками режисерів та звукорежисерів при кіновиробництві та першими кроками до формування зразків й спільних стильових ознак, притаманних українським стрічкам різних жанрів. Сучасне українське кіномистецтво зазнає значних змін, що зумовлено не лише розвитком технологій, але й новими культурними запитами та глобальними тенденціями. Одним із ключових аспектів, що впливають на сприйняття фільмів, є музичне оформлення, яке здатне не лише підкреслити емоційний зміст кадру, але й створити глибший контекст для розуміння сюжету. В умовах постмодернізму все частіше виникає необхідність у стилістичній та смисловій синкретичності, яка дозволяє поєднувати різні жанрові та культурні елементи, формуючи нові, унікальні художні витвори. Стилiстична синкретичність у музичному оформленні проявляється в інтеграції традиційних українських мотивів з сучасними музичними течіями, а смислова синкретичність—у здатності музики передавати складні емоції та концепти, що виходять за межі суто візуального сприйняття. Ця взаємодія стає особливо помітною в українських фільмах 2014-2024 років, де композитори та звукорежисери експериментують із поєднанням різних стилів, створюючи новий аудіовізуальний досвід.

Мета дослідження — сформулювати комплексне уявлення про роль стильової та смислової синкретичності у музичному оформленні українських фільмів 2014-2024 років та її вплив на естетичні та емоційні аспекти сприйняття кінематографічного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій демонструє широкий спектр підходів до музичного оформлення кінофільмів, а саме: вивчення синкретичності як явища, розгалуження стильової та смислової синкретичності, аналіз методів саунд-дизайну в кіно, а також вивчення методів синтезу звуку загалом.

А. Ареф'єва у своїй науковій статті «Синкретизм та синтетизм еволюції мистецтва як засоби культуротворчості» (2021) розкриває поняття «синтезу мистецтв» в контексті категоріального простору понять «синкретизм», «еклектика», «взаємодія», «художній синтез». А Т. Чумаченко у науковій роботі «Синкретизм як культуротворча інтенція» (2014) вдається до витоків та історії поняття «синкретизм».

Кіномузику як цілісне художнє явище ігрового кінематографа досліджує А. Кульменко у своєму авторефераті до

дисертації «Музика в українському ігровому кіно останньої третини XX – початку XXI століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму» (2021).

Комплексній теорії звукового образу фільму присвячена дисертація О. Бута «Звук як компонент образної структури фільму» (2007). Наукова стаття Н. Домбругової «Семіотика саунд-дизайну в кіно» (2018) фокусується на специфіці саунд-дизайну як знакової системи у структурі фільму.

Щодо саунд-дизайну, то зарубіжні публікації мають здебільшого прикладний або науково-популярний характер, наприклад *Creating Sounds from Scratch: A Practical Guide to Music Synthesis Producers and Composers* А. Пероло (2017) або *The Game Audio Tutorial: A Practical Guide to Sound and Music for Interactive Games* Р. Стівенса (2011). Певні теоретичні узагальнення щодо естетики і семантики саунд-дизайну наявні в книзі *Sound Design and Science Fiction* У. Білінгтона (2007).

Вітчизняні публікації мало фокусуються на сучасному українському кінематографі, тож джерелом аналізу цієї теми стають також публіцистичні матеріали в українських медіа, зокрема текст Н. Писанки «Смичком по бандурі», або історія створення музики до кінофільму «Довбуш» (2023), а також текст видання *The Claquers* «Музика «Памфіра»: символізм та документальність» (2023).

Представлені дослідження та публікації демонструють глибоке занурення у вивчення феномену синкретичності у мистецтві, а також різноманітні підходи до вивчення кіномузики та музичного оформлення фільмів загалом, використання музичного оформлення як засобу створення емоційного глядацького досвіду, а також методів саунд-дизайну в кіно.

Виклад основного матеріалу. Стилiстична та смислова синкретичність у музичному оформленні фільмів є інтегративним процесом, що поєднує різні жанри, традиції та культурні елементи. Особливо широко термін «синкретизм» застосовували в пізній античності при змішанні релігій Давньої Греції та Сходу. На сьогоднішній день синкретизм виявляє себе в різних галузях культурної діяльності людини. Глибина поняття дозволяє використовувати його в багатьох галузях культури, зберігаючи при цьому центральне значення — неподільність складного явища на прості компоненти. Якщо розглядати кінематограф як тип художньої цілісності, де неподільно поєднуються одразу візуальна та аудіальна складові, то синкретичність цього жанру

зрозуміла за визначенням. Адже синкретизм і є синхронна, просторова модель художньої цілісності. Проте у кінематографі синкретизм виявляється також в здатності музики взаємодіяти з іншими елементами фільму — візуальними, літературними та театральними. Твір мистецтва, у тому числі фільм як аудіовізуальний твір, є якісно новою реальністю, створеною людиною, яка поєднує об'єктивний та суб'єктивний світи. Синкретизм художньої образності полягає у тому, що внутрішній суб'єктивний світ часто не є чітким відображенням реальності, а натомість є вигаданим фантастичним баченням.

Стилістична синкретичність - це поєднання або злиття, комплексне проявлення чи використання самодостатніх, чи навіть несумісних і непорівнянних стилів, жанрів та форм. Стилістична синкретичність у музичному оформленні фільмів передбачає інтеграцію різноманітних музичних жанрів і естетичних елементів, що дозволяє створювати нові, багатогарні звукові ландшафти. Це явище характеризується взаємодією традиційних і сучасних музичних мотивів, де народна музика може поєднуватися з електронними та класичними елементами, формуючи унікальний аудіовізуальний досвід. Така синкретичність відкриває можливості для крос-культурного обміну, де музичні традиції з різних культур взаємодіють, сприяючи створенню нових естетичних рішень, які відображають глобалізацію і культурну різноманітність. Стилістична синкретичність також підсилює емоційний і ідейний зміст фільму, оскільки музика не лише супроводжує візуальний ряд, але й акцентує увагу на ключових темах і мотивах, забезпечуючи глибше сприйняття сюжету. Завдяки експериментам із формою та змістом, кінематографісти здатні створювати більш виразні твори, які активно залучають глядача і спонукають до рефлексії над закладеними ідеями. Таким чином, стилістична синкретичність у музичному оформленні кінематографа стає важливим інструментом творчого самовираження, здатним розширювати межі традиційного сприйняття кіно.

Смислова синкретичність - це злиття у єдину систему або твір образів мислення та поглядів, втілене за допомогою різноманітних способів вираження. Смислова синкретичність у музичному оформленні фільмів передбачає інтеграцію різних значень, концептів і емоційних контекстів у звуковому супроводі, що допомагає створювати багатогранне

сприйняття художнього твору. Ця концепція базується на здатності музики передавати складні емоції та ідеї, які виходять за межі візуального контенту, доповнюючи та поглиблюючи зміст. У рамках смислової синкретичності музичні елементи можуть використовуватися для підкреслення або контрастування тем, що розглядаються у фільмі, створюючи таким чином нові смислові зв'язки. Наприклад, комбінація традиційних мелодій з сучасними музичними стилями може відображати культурні або соціальні конфлікти, в той час як використання звукових ефектів і тиші може посилити напругу або драматичність сцени. Смислова синкретичність також дозволяє композиторам грати з очікуваннями глядачів, спонукаючи їх до активного аналізу змісту фільму. У результаті, така інтеграція різних значень у музичному оформленні не лише збагачує аудіовізуальний досвід, але й сприяє глибшому розумінню тем і ідей, закладених у кінотворі, роблячи смислову синкретичність важливим інструментом для підвищення емоційної та інтелектуальної глибини фільму.

Українське кіно активно використовує поєднання народних фольклорних композицій та електронної музики в своєму музичному оформленні, що створює унікальний звуковий ландшафт і підкреслює культурну ідентичність. Це поєднання дозволяє зберегти традиційні елементи, які передають глибину національної культури, водночас впроваджуючи сучасні технології та музичні прийоми, що роблять звуковий супровід актуальним для сучасної аудиторії. Фольклорні мотиви часто використовуються для відображення української ідентичності, створюючи відчуття зв'язку з минулим та культурними коренями. Наприклад, використання автентичних народних інструментів, таких як бандура або сопілка, може надавати сценам емоційної насиченості та глибини, привносячи в них елементи традиційної музики. Водночас електронна музика, зі своїми експериментальними та новаторськими звучаннями, дозволяє додати динаміки та сучасності, створюючи контраст між минулим і теперішнім. Комбінація цих двох стилів дає можливість композиторам створювати багатогарні композиції, які підкреслюють драматургію сцени, а також підсилюють емоційний вплив на глядача. Цей синтез також відображає зміни в суспільстві, де традиції поєднуються з сучасністю, а музика стає засобом для вираження нових ідей та почуттів. Завдяки такому підходу українське кіно не

лише зберігає культурну спадщину, але й активно її переосмислює, створюючи нові мистецькі форми, що відповідають сучасним вимогам і запитам. Так, наприклад, у фільмі «Довбуш» режисера Олеса Саніна весь матеріал на основі фольклорних тембрів – синтетично згенерований співавторами музики Аллою Загайкевич та Олександром Чорним. Музика у стрічці синтезує техніки грануляції звуку, тобто формування звуку з надкоротких (1–50 мс) фрагментів звукової хвилі, та фольклорний спів. Для оформлення фільму автори використовували автентичне звучання великої кількості традиційних для Гуцульщини музичних інструментів: дримби, різні види цимбал, флюяру, тилинку, ліру, окарини, трембіти, мисливські ріжки, сурму (шалмей), звучав також і бароковий ансамбль з клавесином, барокові флейти та торбан. Автори музичного оформлення також застосовували різні прийоми гри на цих інструментах, аби підсилити та збагатити звучання фільму. Фінально-жанрово музику до фільму творці охарактеризували, як «опришки-джаз» та «етноелектроніка», що само по собі є художньо-мистецьким визначенням, однак підкреслює новаторський підхід у створенні музичного оформлення та синкретичність у підходах.

Фольклорні мотиви та сучасні прийоми поєднує у собі і музика до епізодів із Маланкою у фільмі «Памфір» режисера Дмитра Сухолиткого-Собчука. Вона написана самим режисером на основі народного мотиву та втілена французькою композиторкою Летицією Пансанель-Гаррік. Для максимального наближення та дотримання принципу документальності, Дмитро Сухолиткий-Собчук принципово вимагав при записі використовувати саме автентичні українські інструменти, про що згадує французька композиторка. При створенні головного саундтреку використовувалися дойра, трембіта, сопілка та малий барабан. Саме свято Маланки у «Памфірі» є кульмінаційним епізодом, моментом найбільшої напруги. Святкові мотиви виконують роль дисонансу тій трагедії, що відбувається у сім'ї головного героя. При створенні музики Маланки були використані записи Дмитра Сухолиткого-Собчука не лише під час підготовки до зйомок «Памфіра», але й під час роботи над його дипломною документальною роботою «Красна Маланка». Зокрема, ми можемо почути як головна тема «Памфіра» перегукується ритмічно з піснями, що виконували жителі селища Прутні. Композиторка Летиція Пансанель-Гаррік

підтверджує, що для відтворення автентичних ритмічних послідовностей вони разом з режисером переглядали відео з танцем Маланки. У цьому фільмі стилістична та смислова синкретичність також проявляється у намаганні режисером стерти межі між вимислом і реальністю, тобто зробити фільм аудіовізуально максимально наближеним до реальності. Так, наприклад, музика «Памфіру» існує лише в середині кінокартини — тобто є такою, яку чують герої. Такий тип звуків називається дієгетичним, тобто таким, що відноситься до внутрішньої кадрової музики. Їх застосування допомагає ідентифікувати місцевість, на якій відбуваються події фільму, підкреслює місцевий колорит, позначає період часу, коли відбувається подія, і також є характеристикою певного персонажа чи групи людей. Дієгетична музика створює відчуття реальності, поглиблюючи занурення глядача у сюжет, адже вона робить світ фільму більш переконливим і живим. Завдяки дієгетичності, музика може безпосередньо взаємодіяти з персонажами та подіями, в той час як синкретичність забезпечує естетичну та смислову глибину, дозволяючи глядачам сприймати фільм на різних рівнях. Це поєднання створює унікальний аудіовізуальний досвід, де музика служить не лише фоновим супроводом, а й важливим компонентом змісту, що підсилює його емоційну насиченість і значення.

У фільмі «Стоп-Земля» Катерини Горностай музика відіграє критично важливу роль у створенні органічного звукового середовища, що доповнює емоційний стан героїв. Режисерка прагнула, щоб музика не лише супроводжувала події, але й ставала невід'ємною частиною простору, в якому розгортається історія. Таким чином, вона акцентує увагу на важливості синкретичності — поєднання звукових елементів з візуальним рядом, що допомагає створити більш глибокий і чуттєвий досвід для глядача. Горностай визначила ключові моменти у монтажі, де музика могла б максимально підкреслити емоції персонажів. Вона уникала традиційних музичних референсів, прагнучи зберегти автентичність і характер звучання для кожної лінії, що відображала внутрішній світ героїв. Цей підхід дозволив уникнути надмірності, яка могла б «перевантажити» візуальний ряд, створюючи легкість і прозорість у звуковому оформленні. Спільно з композиторкою Мар'яною Ключко, режисерка працювала над спрощенням музичного супроводу, зменшуючи кількість інструментів та акцентуючи на

електронній простоті. Це рішення стало важливим етапом у досягненні синкретичності, оскільки дозволило музичному оформленню природно вписатися в контекст фільму, не відволікаючи увагу, а, навпаки, підсилюючи сприйняття історії. Завдяки такому підходу, музика в «Стоп-Земля» стає не просто фоном, а активним учасником наративу, що підтримує емоційний зв'язок між персонажами та глядачами, створюючи загальну атмосферу чутливості і щирості.

На новий рівень виходить синкретичність у документальному кіножанрі. Так у фільмі «Співає ІФТКЕ» режисерки Надії Парфан, який оповідає про профспілковий хор і сам по собі передбачає великий акцент на звукоряді, звуки навколишнього середовища і музика переплітаються, формуючи унікальну атмосферу. Композиторка Маргарита Кулічова, відома під псевдонімом Grisly Faye, використовує звуки, записані безпосередньо на знімальному майданчику, включаючи шум виробничих цехів і котелень, що підкреслює автентичність і місцевий колорит фільму. Цей підхід до створення саундтреку демонструє, як синкретичність дозволяє з'єднати різні елементи — звук промислового середовища, музичні композиції та особисті емоції. Включення натуральних звуків, таких як шум сантехнічних труб та гільйотинних ножиць, створює особливу текстуру, яка інтегрується в зміст, підсилюючи емоційне сприйняття історії про профспілковий хор. Це поєднання допомагає глядачеві відчувати унікальну атмосферу місця та спільноти. Також важливою є роль команди в процесі створення фільму. Завдяки дистанційній співпраці, де звукові елементи формувалися в різних країнах, досягнуто синергії, яка дозволила звуку і музиці зливатися в одне цілісне творіння. Це підкреслює, що синкретичність не лише поєднує різні жанри, але й сприяє розвитку колективного творчого процесу, де індивідуальні голоси відходять на другий план, поступаючись місцем спільній історії. Таким чином, синкретичність стає ключовим інструментом для передачі глибини і багатогранності сенсів фільму "Співає ІФТКЕ".

Наукова новизна. Сучасні творці музики до фільмів активно експериментують, використовуючи стилістичну та смислову синкретичність як основний метод для створення унікальних звукових ландшафтів. Це дослідження висвітлює нові тенденції у кінематографі, де композитори не бояться поєднувати різні жанри та культурні елементи, інтегруючи народні фольклорні мотиви з

електронною музикою та іншими сучасними стилями. Цей експериментальний підхід дозволяє не лише зберегти традиційні музичні елементи, але й надати їм нове життя, відображаючи актуальні соціальні та культурні контексти. Така синкретичність створює нові емоційні та смислові зв'язки в наративі фільмів, роблячи їх більш глибокими та багатогарними. В результаті, дослідження відкриває нові горизонти для розуміння музичного оформлення в українському кінематографі, підкреслюючи важливість інноваційних підходів у створенні аудіовізуального мистецтва.

Нові технології відкривають широкі можливості для творчості в галузі кінопродукції та музичного оформлення фільмів зокрема. Цифрові інструменти дозволяють експериментувати зі звуками та ефектами, прискорюючи процес творчого пошуку, та об'єднуючи стилістично різні елементи у єдине ціле.

Висновки. Синкретичність у музичному оформленні фільмів залишається малодослідженою темою в українській науковій літературі, що створює простір для нових відкриттів і аналізу. Хоча окремі аспекти музичного оформлення в кіно розглядалися, питання синкретичності, яка поєднує традиційні та сучасні елементи, не отримало належної уваги з боку вітчизняних дослідників. Це дослідження заповнює цю прогалину, пропонуючи новий погляд на те, як українські композитори експериментують зі стилями, інтегруючи народні фольклорні мотиви з електронною музикою та іншими сучасними жанрами. Вивчення синкретичності дозволяє виявити нові емоційні та смислові зв'язки, які підсилюють сенси фільмів і відображають культурні тенденції. Таким чином, наша робота не лише розширює рамки знання про музичне оформлення в українському кіно, але й встановлює основи для подальших досліджень у цій важливій, але недостатньо вивченій сфері, відкриваючи нові перспективи для аналізу аудіовізуального мистецтва в Україні.

Література

1. Ареф'єва А. Ю. Синкретизм та синтетизм еволюції мистецтва як засоби культуротворчості. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*. 2021. Вип. 2(90) С. 165–176.
2. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 387 с.
3. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму : автореф. дис. ... канд.

мистецтвозн. / НАН України. Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007.

4. Данилець В. В. Риси гуцульської музики у структурно-стильовому контексті виконавського фольклоризму. *Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 57: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти С. 77-88.

5. Домбругова Н. М. Семіотика саунд-дизайну в кіно. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34 С. 182–190.

6. Кузьменко А. М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021.

7. Писанка Н. Смічком по бандурі», або історія створення музики до кінофільму «Довбуш»: веб-сайт. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/08/30/256209/> (дата звернення: 10.08.2024).

8. Савін М. С. Методи синтезу звуку при створенні сучасних музичних композицій: пояснювальна записка до кваліфікаційної роботи здобувача вищої освіти на другому (магістерському) рівні, спеціальність 171 Електроніка / М. С. Савін ; М-во освіти і науки України, Харків. нац. ун-т радіоелектроніки. Харків, 2023. 49 с.

9. Хренов Д. О. Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40 С. 18–26.

10. Чумаченко Т. Синкретизм як культуротворча інтенція. *Культурологічна думка*. 2014. Вип. 7 С. 98-103.

11. Музика «Памфіра»: символізм та документальність: веб-сайт. URL: <https://theclauers.com/posts/12156> (дата звернення: 10.08.2024).

12. Pejrolo A. Creating Sounds from Scratch: A Practical Guide to Music Synthesis Producers and Composers. *Oxford University Press*. 2017. 352 p.

13. Stevens R., Raybould D. The Game Audio Tutorial: A Practical Guide to Sound and Music for Interactive Games. *Taylor&Francis*. 2011. 448 p.

14. Whittington W. Sound Design and Science Fiction. Austin, *University of Texas Press*, 2007. 288 p.

References

1. Arefieva, A. Yu. (2021). Syncretism and Synthesis in the Evolution of Art as means of Cultural Creativity. *Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University. Philosophical Sciences*, 2 (90), 165–176 [in Ukrainian].

2. Bondar, Ye. M. (2019). Artistic and Stylistic Synthesis as a Phenomenon of Contemporary Choral Creativity. *Odesa* [in Ukrainian].

3. But, O. V. (2007). Sound as a Component of the Figurative Structure of the Film. Extended Abstract of the Candidate's Thesis in Art Studies. Kyiv [in Ukrainian].

4. Danylets, V. V. (2020). Features of Hutsul Music in Structural and Stylistic Context of Performing Folklore. *Bulletin of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Art Studies*, 57, 77–88 [in Ukrainian].

5. Dombruhova, N. M. (2018). Semiotics of Sound Design in Cinema. *Art Studies Notes*, 34, 182–190 [in Ukrainian].

6. Kuzmenko, A. M. (2021). Music in Ukrainian Feature Films of the Late 20th – Early 21st Century: Specificity of Functioning in the Artistic Structure of the Film. Extended Abstract of the Candidate's Thesis in Art Studies. Kyiv [in Ukrainian].

7. Pysanka, N. (n.d.). "With a Bow on the Bandura," or the History of Creating Music for the Film Dovbush: website. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/08/30/256209/> [in Ukrainian].

8. Savin, M. S. (2023). Sound Synthesis Methods in Creation of Modern Musical Compositions. Explanatory Note for the Qualification Work of a Higher Education Applicant at the Second (Master's) Level. Kharkiv [in Ukrainian].

9. Khrenov, D. O. (2019). Prospects for the Development of Sound Design in Ukraine. *Bulletin of KNUKіM. Art Studies*, 40, 18–26 [in Ukrainian].

10. Chumachenko, T. (2014). Syncretism as a Cultural Creation Intent. *Cultural Thought*, 7, 98–103 [in Ukrainian].

11. Music of Pamfir Movie: Symbolism and Documentary: website. (n.d.). URL: <https://theclauers.com/posts/12156> [in Ukrainian].

12. Pejrolo, A. (2017). Creating Sounds from Scratch: A Practical Guide to Music Synthesis Producers and Composers. *Oxford* [in English].

13. Stevens, R., & Raybould, D. (2011). The Game Audio Tutorial: A Practical Guide to Sound and Music for Interactive Games. *Taylor&Francis* [in English].

14. Whittington, W. (2007). Sound Design and Science Fiction. Austin [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2024
Отримано після доопрацювання 04.11.2024
Прийнято до друку 11.11.2024

УДК 792.57: 78.071.1(477)“19/20”
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322921

Цитування:

Малюкова Н. В. Музичний театр для дітей в Україні: новітні тенденції та досягнення (на прикладі мюзиклу «Пінокія» Бориса Севастьянова). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 401–405.

Малюкова Наталія Володимирівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0007-0001-7311>
glierinstitute33@gmail.com

Maliukova N. (2024). Musical Theatre for Children in Ukraine: Latest Trends and Achievements (on the example of the musical “Pinocchia” by Borys Sevastianov). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 401–405 [in Ukrainian].

**МУЗИЧНИЙ ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ В УКРАЇНІ:
НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ДОСЯГНЕННЯ
(НА ПРИКЛАДІ МЮЗИКЛУ «ПІНОКІЯ» БОРИСА СЕВАСТЬЯНОВА)**

Мета дослідження. У роботі виявлено нові тенденції у розвитку сучасного дитячого музичного театру в Україні через призму аналізу мюзиклу «Пінокія» Б. Севастьянова. **Методологічна основа.** Для статті було обрано методологічну основу, що складається з жанрово-стильового, компаративного, історичного, міждисциплінарного та аналітичного підходів. Ці методи дозволяють аналізувати різноманітні чинники, які допомагають виявити особливості розвитку дитячий мюзиклу в Україні. **Наукова новизна роботи** визначена першим комплексним аналізом дитячого мюзиклу «Пінокія» Б. Севастьянова через призму тенденційних рухів в українському музично-театральному мистецтві для дітей. **Висновки.** Осмислення музичного театру для дітей як важливої складової мистецького та соціокультурного процесу в Україні є надзвичайно актуальним у сучасних умовах. Досвід створення якісного дитячого мюзиклу бродвейського типу «Пінокія» Б. Севастьянова не лише сприяє розвитку української культури, а й активно впливає на виховання нового покоління глядачів. Мюзикл виконує важливу роль у формуванні естетичних смаків та культурних цінностей у дітей, створюючи для них можливість зануритися у світ театру, музики та танцю. Композитор Б. Севастьянов у своїй творчості майстерно поєднує класичний сюжет із музичними інноваціями. Це поєднання робить постановку цікавою та привабливою не лише для дітей, але й для дорослих, адже вона дозволяє всім глядачам відчувати емоційну глибину і повноту вражень. Інтеграція електронних інструментів, стилів популярної музики стали одними з визначальних тенденцій у дитячому музичному театрі. Дитячий мюзикл «Пінокія» є показовим твором не лише для розвитку українського дитячого театру, але й для становлення українського дитячого мюзиклу в цілому. Це свідчить про готовність українських митців до впровадження інноваційних підходів у класичні форми театрального мистецтва, що є необхідним для його подальшого розвитку та популяризації. Мюзикл «Пінокія» відкриває нові горизонти для подальших досліджень у цій сфері, підкреслюючи важливість інтеграції традицій та інновацій у сучасному театральному мистецтві. Він не тільки виконує естетичну функцію, але й стає важливим інструментом виховання та освіти дітей, формуючи у них активну позицію у сприйнятті мистецтва та культури.

Ключові слова: український мюзикл, дитячий театр, українська сучасна музика, музичний театр.

Maliukova Nataliia, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Musical Theatre for Children in Ukraine: Latest Trends and Achievements (on the example of the musical “Pinocchia” by Borys Sevastianov)

The purpose of the work is to identify new trends in the development of contemporary children's musical theatre in Ukraine through the prism of the analysis of the musical “Pinocchia” by B. Sevastianov. **Research methodology.** The methodological framework chosen for the article comprises genre-style, comparative, historical, interdisciplinary, and analytical approaches. These methods allow for the analysis of various factors that help reveal the features of the development of children's musicals in Ukraine. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is defined by the first comprehensive analysis of the children's musical “Pinocchia” by B. Sevastianov through the lens of trend movements in Ukrainian musical and theatrical art for children. **Conclusions.** Understanding musical theatre for children as an essential component of the artistic and sociocultural process in Ukraine is extremely relevant in modern conditions. The experience of creating a quality Broadway-style children's musical “Pinocchia” by B. Sevastianov not only contributes to the development of Ukrainian culture but also actively influences the upbringing of a new generation of audiences. Musical plays an important role in

shaping aesthetic tastes and cultural values in children, creating opportunities for them to immerse themselves in the world of theatre, music, and dance. Composer B. Sevastianov skilfully combines a classic plot with musical innovations in his work. This combination makes the production interesting and appealing not only to children but also to adults, as it allows all viewers to feel the emotional depth and richness of impressions. The integration of electronic instruments and popular music styles has become one of the defining trends in children's musical theatre. The children's musical "Pinocchio" is a representative work not only for the development of Ukrainian children's theatre but also for the establishment of Ukrainian children's musicals as a whole. This indicates the readiness of Ukrainian artists to implement innovative approaches into classical forms of theatrical art, which is necessary for its further development and popularisation. The musical "Pinocchio" opens new horizons for further research in this field, emphasising the importance of integrating traditions and innovations in contemporary theatrical art. It not only fulfils an aesthetic function but also becomes an important tool for the education and upbringing of children, shaping their active position in the perception of art and culture.

Keywords: Ukrainian musical, children's theatre, Ukrainian contemporary music, musical theatre.

Актуальність теми дослідження сучасного музичного театру для дітей в Україні зумовлена важливими соціокультурними та освітніми функціями, які виконує цей мистецький напрям. Новітні тенденції дитячого музичного театру спрямовані на поєднання освітніх, виховних та розважальних аспектів, що відповідають потребам сучасного молодого глядача. Особливе місце в мистецькому просторі музичного театру відіграє жанр мюзиклу, який щороку отримує всебільшої уваги як зі сторони глядачів, так і набуває популярності серед митців – композиторів, режисерів, продюсерів тощо. Важливо, що жанр мюзиклу активно увійшов у поле державних театрів, які не просто продукують нові постановки відомих опусів, а й замовляють сучасним українським композиторам нові твори.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження сучасного музичного театру для дітей є важливим питанням, вивчення якого займаються не лише музикознавці, театрознавці та культурологи, а й представники соціальних та навіть психологічних наук, адже «мистецтво та культурні заходи можуть надаватися дітям, щоб <...> підвищити творчий потенціал та <...> для покращення соціального та психологічного благополуччя дітей» [10, 60].

Враховуючи музикознавчий аспект запропонованого дослідження, видається правомірним звернутися саме до робіт мистецтвознавців, у яких тих чи іншим чином осмислюється український дитячий театр і жанр дитячого мюзиклу зокрема.

Збільшення мистецького та творчого інтересу до жанру мюзиклу відмічає дослідниця А. Стьопіна коментуючи, що «як показує сучасна практика дитячого та юнацького театру, осередками якого є театри юного глядача, спектаклі, що пропонуються цій аудиторії, здебільшого вирішуються у стилі мюзиклу. Це забезпечує, по-перше, яскравість емоційного сприйняття змісту вистави, по-друге, дає підстави для необхідних узагальнень

етико-виховного порядку, по-третє, демонструє опору на ресурси популярної музики, збагаченої впливами джазу та року як актуальних систем інтонування в музичній практиці Новітнього часу» [5, 137–138].

Важливими працями, у яких саме дитячі мюзикли стають об'єктом дослідження є дисертаційна робота [2] та стаття [1] Л. Белименко. Саме у останній, авторка надає таке жанрове визначення: «Дитячий мюзикл – універсальний сценічний твір, який апелює передусім до вміння дитини сприймати навколишній світ в єдності всіх життєвих проявів, без індивідуалізації явищ буття, оскільки репрезентує більше тяжіння до синтезу мистецтв, універсальної сценічної мови, в якій органічно поєднано драматичні, музичні, пластичні та образотворчі засоби виразності» [1, 111]. Важливо, що тут дослідницею враховується дитяча призма комунікації із світом через мистецтво. Саме з цієї позиції осмислює музичне театральне мистецтво Патриція Кемпбел (Patricia Campbell) «Музика функціонує в житті дітей як засіб зв'язку їх із культурною спадщиною та відображення цінностей їхньої етнічної культури» [9, 64].

Симптоматично, що дослідники музичного театру також наголошують на особливості комунікативної сторони мюзиклу. Так, А. Стьопіна пише: «змішаний або синтетичний тип побудови спектаклю представлено сучасним мюзиклом. <...> цей жанр є специфічним, оскільки його комунікативна своєрідність визначається особливим нахилом до естрадного шоу, що й зумовлює стилістичні особливості його мови – як вербальної, так і музичної – та його пластичної й танцювальної складових» [7, 85].

Що стосується мюзиклу «Піночкія» Б. Севаст'янова, то наразі цей опус лише контекстно з'являється у деяких роботах українських дослідників: О. Шевельової [8], Б. Бондар [3], М. Стріха [5].

Мета роботи – виявлення нових тенденцій у розвитку сучасного дитячого музичного театру в Україні через призму аналізу мюзиклу «Піноккія» Б. Севастьянова.

Виклад основного матеріалу. Мюзикл «Піноккія» – репертуарна вистава театру «Київська опера», прем'єра якої відбулася 15 вересня 2023 р. Потужний постановочний склад мюзиклу складався з провідних діячів сучасного театрального мистецтва.

Композитор – представник молодшого покоління митців – Борис Севастьянов (нар. 1983), який відомий не лише своєю творчістю як songwriter, а й як автор мюзиклу-фентезі «Хроніки Нарнії. Таємниці пасхального коду» (2021). Це є типовим, адже «саме зараз можна спостерігати активну фазу співпраці сучасних українських композиторів молодшого покоління із представниками інших мистецьких профілей – театральними і кіно-режисерами, хореографами, дизайнерами тощо» [4, 22].

Мюзикл «Піноккія» був створений на замовлення театру, про що пише Б. Бондар, аналізуючи нові постановки театру «Київська опера»: «цікава прем'єра стала вистава – мюзикл “Піноккія”. Театр проводив прозорий конкурс композиторів які б створили сучасну українську виставу і його переможець став Борис Севастьянов» [3, 177].

Автор лібрето – відомий театральний режисер Дмитро Тодорюк, який переосмислив сюжет казки Карло Коллоді і фемінізував головного героя – створивши Піноккію – дівчинку, що ожила. Дослідниця О. Шевельова відносить виставу до «творів із переосмисленням та модифікацією відомих сюжетів» [8, 61].

У самому тексті можна побачити вже традиційні кліше про обов'язки дівчат, наприклад «дівчата мають дбати про чистоту в домі» (проти яких категорично виступає Піноккія), сленгові слова «кльово, о-па-на», або типові фрази батьків – «окрім хочу, є ще треба», які роблять мистецький текст ближчим до глядачів, які чують ці фрази від батьків (позитивним чинником є те, що ці висловлювання подані настільки гротескно, що змушують батьків, які також є у глядацькій залі замислитись чи варто їх і надалі використовувати).

Посилили творчу команду режисер-постановник – Віталій Пальчиков; художник із костюмів – Дмитро Курята, відомий своїми інноваційними підходами до створення театральних костюмів (варто лише згадати його плідну співпрацю із Радю Поклітару).

Показово, що того ж року вистава отримала престижну театральну нагороду «Київська пектораль» у номінації «За кращу дитячу виставу».

Мюзикл «Піноккія» Бориса Севастьянова відзначається продуманою драматургічною побудовою, жанровою різноманітністю та інноваційним підходом до музичного оформлення. Інструментальний склад вистави презентує вже типові для мюзиклів поєднання акустичних і електронних інструментів (зокрема електрогітара та бас-гітара), що створює звичну для сучасного глядача молодшого покоління звукову атмосферу.

Використання популярних музичних стилів та технік, зокрема елементів джазу, року та попмузики також слугує інструментом для розвитку слухової культури дітей, оскільки знайомить їх із різними музичними жанрами. Такий стилістичний мікст, також є своєрідною тенденцією, адже «новий вектор розвитку театру орієнтований на різножанровість музичних вистав, що включатиме в себе постійний експериментальний і пошуковий аспекти» [8, 59].

Борис Севастьянов створює яскраві і потужні сольні номери, дуети та масові сцени, де переважають енергійні, легко запам'ятовувані мелодії з доволі простими гармоніями, що характерні для популярної музики. Окрім цього відчувається і вплив джазової музики, так «у цій виставі оперні артисти повинні поводитися цілком по-інакшому, аніж навіть у прочитаній цілком повному класичній опері Доніцетті, Моцарта чи Пуччіні. Вони мусять співати в незвичній для них джазовій манері і водночас рухатися, як професійні танцівники» [5]. Часто композитор залучає ритмізовану мову, що допомагає підтримувати темп вистави і сприяє легшому сприйняттю тексту дітьми. Окрім цього, вокалісти часто співають у естрадній манері, що є характерним саме для жанру мюзиклу.

Варто зауважити, що виконавці-вокалісти в мюзиклі «Піноккія» використовують різні вокальні техніки, як класичну, так і естрадну постановку голосу, а також специфічні прийоми, такі як белтінг (belting), що передбачує виконання на граничній висоті голосу, при цьому звук залишається відкритим і керованим, глісандування, додавання музичної орнаментики, характерної для естрадного вокального виконання, і, звісно, вокалізоване шепотіння – у ліричних сценах, де персонажі розмірковують про свої почуття, мріють тощо.

Практично кожен персонаж та ситуація мають своє унікальне музичне оформлення (тема або лейтмотив), що використовується впродовж вистави, яке допомагає розкрити їхню індивідуальність. Музичні теми головної героїні Піночкі стають дещо більшим, ніж просто супровід дії та реакція на зовнішні чинники. Вони ілюструють внутрішній розвиток персонажа, дозволяючи глядачам краще зрозуміти її емоції та мотивацію. Важливою стає і музична тема, присвячена відносинам Піночкі з її творцем і батьком. Тема у формі ліричної пісні-дуету звучить м'яко, тепло і лагідно, надаючи емоційну глибину їхньому зв'язку.

Теми персонажів розвиваються і частково трансформуються разом із сюжетом, що підкреслює їхню динамічність і психологічний розвиток. Це є інноваційним підходом Б. Севаст'янова до дитячого мюзиклу, музичне оформлення якого часто обходиться простими музичними темами без складної драматургічної розробки. Крім того, цей підхід до створення музичної драматургії допомагає підсилити і навчальний елемент мюзиклу. Юний глядач може з більшою цікавістю спостерігати за персонажами, які «живуть» на сцені та змінюються разом із музикою, що допомагає розвивати у дітей емоційний інтелект. Вони починають розуміти, як музика може відображати почуття і стан душі головних героїв мюзиклу, а також навчитися вловлювати настрій і емоційні зміни не тільки через слова, але й через звуки. Такий навчальний елемент дитячих мюзиклів є напроцуд важливим, адже музика має не лише розважальну функцію, а й виховну.

Варто наголосити, що речитативні сцени в «Піночці» виконують важливу роль – вони сприяють активній взаємодії між глядачем і подіями на сцені, адже «театр – це форма мистецтва, яка використовує живі презентації для постановки пережитої реальності чи уяви для глядачів у певному місці» [11, 116].

Однією з особливостей мюзиклу, що і можна побачити у «Піночці», є активне застосування пантоміми, жестової мови та танцювальних номерів. Завдяки цьому мюзикл набуває глибини і багатшаровості, дозволяючи маленьким глядачам сприймати сюжет не лише через текст. Наприклад, коли Піночка робить перші кроки як лялька, що ожила, пантоміма передає її здивування та цікавість до світу. Її рухи спочатку є досить незграбними, вона розмахує руками, намагається зберегти рівновагу, що робить

сцену комічною і водночас зрозумілою для юних глядачів.

Невербальна комунікація у мюзиклі стає потужним інструментом, який додає глибину і допомагає повніше розкрити персонажів та емоції, особливо для дитячої аудиторії, яка краще сприймає образи, ніж складні діалоги. За допомогою пантоміми, жестів і танців творці і виконавці мюзиклу «Піночка» досягають не лише естетичної привабливості, а й створюють емоційно багатий, динамічний і цікавий сюжет, який розкривається перед глядачами мовою рухів і виразних образів. Це робить мюзикл незабутнім, створює емоційний зв'язок із глядачем і забезпечує йому незвичний і захопливий досвід, де слова і музика лише підсилюють те, що вже було сказано тілом і рухами.

Наукова новизна роботи визначена першим комплексним аналізом дитячого мюзиклу «Піночка» Б. Севаст'янова через призму тенденційних рухів в українському музично-театральному мистецтві для дітей.

Висновки. Осмислення музичного театру для дітей як важливої складової мистецького та соціокультурного процесу в Україні є надзвичайно актуальним у сучасних умовах. Досвід створення якісного дитячого мюзиклу бродвейського типу «Піночка» Б. Севаст'янова не лише сприяє розвитку української культури, а й активно впливає на виховання нового покоління глядачів. Мюзикл виконує важливу роль у формуванні естетичних смаків та культурних цінностей у дітей, створюючи для них можливість зануритися у світ театру, музики та танцю.

Композитор Б. Севаст'янов у своїй творчості майстерно поєднує класичний сюжет із музичними інноваціями. Це поєднання робить постановку цікавою та привабливою не лише для дітей, але й для дорослих, адже вона дозволяє всім глядачам відчувати емоційну глибину і повноту вражень. Інтеграція електронних інструментів, стилів популярної музики стали одними з визначальних тенденцій у дитячому музичному театрі.

Дитячий мюзикл «Піночка» є показовим твором не лише для розвитку українського дитячого театру, але й для становлення українського дитячого мюзиклу в цілому. Це свідчить про готовність українських митців до впровадження інноваційних підходів у класичні форми театрального мистецтва, що є необхідним для його подальшого розвитку та популяризації. Мюзикл «Піночка» відкриває нові горизонти для подальших досліджень у цій сфері, підкреслюючи важливість інтеграції

традицій та інновацій у сучасному театральному мистецтві. Він не тільки виконує естетичну функцію, але й стає важливим інструментом виховання та освіти дітей, формуючи у них активну позицію у сприйнятті мистецтва та культури.

Література

1. Белименко Л. Дитячі мюзикли на сцені сучасних музичних та музично-драматичних театрів України. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 47. С. 110–116.

2. Белименко Л. І. Дитячий мюзикл у сучасному українському сценічному мистецтві: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2023. 216 с.

3. Бондар Б. Ю. Роль балетного мистецтва України в контексті формування світової танцювальної культури ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 175–180.

4. Зінченко-Гоцуляк В. Композиторська діяльність Яни Шлябанської у контексті сучасного перформативного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. Вип. 4, С. 19–23.

5. Стріха М. Того дня, коли не народилася жодна дівчинка. *Україна молода*. 2023. №38 (5950). С. 14.

6. Стьопіна А. Ю. Дитячий музично-драматичний театр в Україні: генеза, еволюція, актуальні репрезентації: дис. ... д-ра філософії: спец. 025 «Музичне мистецтво». Харків, 2023. 206 с.

7. Стьопіна А. Музичний спектакль для дітей як результат агрегації мистецтв. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 2 (51). С. 76–90.

8. Шевельова О. Вплив інституціональних видозмін музичного театру України ХХІ століття на формування дитячо-юнацького репертуару. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2024. Вип. 1 (62). С. 48–68

9. Campbell P. The musical cultures of children. *The arts in children's lives: Context, culture, and curriculum*. Dordrecht: Springer Netherlands, 2002. P. 57–69.

10. Johanson K., Glow H. Being and becoming: Children as audiences. *New Theatre Quarterly*. 2011. № 27 (1). P. 60–70.

11. Zaghloul H. S. The Theater in the Educational Context: Elements of Strengths, Weaknesses, Opportunities, and Threats. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. № 9(2). P. 106–122.

References

1. Belymenko, L. (2022). Children's Musicals on the Stage of Modern Musical and Music-Drama Theatres of Ukraine. *Bulletin of KNUKiM. Series "Art Studies"*, 47, 110–116 [in Ukrainian].

2. Belimenko, L. I. (2023). Children's Musical in Contemporary Ukrainian Stage Art. Candidate Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

3. Bondar, B. (2024). The Role of Ukrainian Ballet Art in the Formation of 21st-Century Global Dance Culture. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 175–180 [in Ukrainian].

4. Zinchenko-Hotsuliak, V. (2024). Compositional Activities of Yana Shliabanska in the Context of Contemporary Performative Art. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 19–23 [in Ukrainian].

5. Strikha, M. (2023). On the Day no Girls were Born. *Ukraina Moloda*, 38 (5950), 14 [in Ukrainian].

6. Stiopina, A. (2023). Children's Musical-Dramatic Theatre in Ukraine. PhD thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

7. Stiopina, A. (2021). Musical Performance for Children as an Aggregation of the Arts. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2 (51), 76–90 [in Ukrainian].

8. Sheveliova, O. (2024). Influence of Institutional Changes in 21st-Century Ukrainian Musical Theatre on the Formation of Children's and Youth Repertoire. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (62), 48–68 [in Ukrainian].

9. Campbell, P. (2002). The Musical Cultures of Children. *The Arts in Children's Lives: Context, Culture, and Curriculum*, 57–69. Dordrecht [in English].

10. Johanson, K., & Glow, H. (2011). Being and Becoming: Children as Audiences. *New Theatre Quarterly*, 27 (1), 60–70 [in English].

11. Zaghloul, H. (2020). The Theater in the Educational Context: Elements of Strengths, Weaknesses, Opportunities, and Threats. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (2), 106–122 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2024
Отримано після доопрацювання 14.11.2024
Прийнято до друку 21.11.2024*

УДК 785:78.087.6-055.2-027.562]78.071.1(477.87)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322922

Цитування:

Мартинюк М. В. Жанрово-стильові засади формування репертуару аматорських жіночих вокальних ансамблів у творчості композиторів Закарпаття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 406–411.

Мартинюк Марія Володимирівна, аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, викладач кафедри музичного мистецтва КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР
<https://orcid.org/0000-0002-8452-173X>
martynyukmariyka@gmail.com

Martyniuk M. (2024). Genre-Style Principles of Repertory Formation of Amateur Female Vocal Ensembles in the Creativity of Transcarpathian Composers. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 406–411 [in Ukrainian].

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ АМАТОРСЬКИХ ЖІНОЧИХ ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ЗАКАРПАТТЯ

Мета статті – здійснити аналіз творчості композиторів Закарпаття крізь призму жанру жіночого вокального ансамблю та репрезентацію діяльності аматорських колективів регіону. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні комплексного підходу, що передбачає емпіричний метод – висвітлення питання творчості закарпатських композиторів для жіночих вокальних ансамблів, метод аналізу та синтезу, що дало змогу розкрити жанрово-стильові засади на основі виданих репертуарних збірників композиторів. **Наукову новизну** становить введення до наукового обігу композиторської творчості митців Закарпаття саме для жіночих вокальних ансамблів, можливостей для їх розвитку та виконавської діяльності, розкрито рівні взаємодії композиторської творчості з фольклором та сучасними виконавськими тенденціями. **Висновки.** Аматорські жіночі вокальні ансамблі, маючи високу виконавську культуру, жанрово-стильову розмаїтість репертуару, демонструють кращі зразки композиторів Закарпаття, у творчому доробку яких пісня посідає особливе місце. Свідомо взяті для аналізу постаті композиторів, творчість яких відображає глибоку спадкоємність національних традицій, місцевий колорит. Творчість Д. Задора, М. Попенка, В. Поповича, Ф. Туриянина увійшла до золотого фонду вокально-ансамблевого мистецтва Закарпаття. Духовні, патріотичні, ліричні, жартівливі пісні запропонованих композиторів продовжують пісенно-творчі традиції краю, жанрово-стильові особливості вокально-ансамблевої музики. В авторських піснях композитори використовують той літературний текст, який збагачує музичну тканину пісні, в обробці народної пісні композитори яскраво відображають народний місцевий колорит, використовуючи гармонійні прийоми, що допомагають глибшому розкриттю художнього змісту.

Ключові слова: композитори Закарпаття, жіночий вокальний ансамбль, репертуар, фольклор, обробка народної пісні.

Martyniuk Mariia, Postgraduate Student, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Lecturer, Department of Musical Art Municipal Establishment, Academy of Culture and Arts of Transcarpathian Regional Council

Genre-Style Principles of Repertory Formation of Amateur Female Vocal Ensembles in the Creativity of Transcarpathian Composers

The purpose of the article is to analyse the creativity of Transcarpathian composers through the prism of the female vocal ensemble genre and the representation of the activities of the amateur collectives in the region. **The research methodology** consists in the application of a complex approach, which involves an empirical method – highlighting the issue of the work of Transcarpathian composers for female vocal ensembles, a method of analysis and synthesis, which made it possible to reveal the genre and style principles based on published repertoire collections of composers. **The scientific novelty** is the introduction to the scientific circulation of the compositional work of Transcarpathian artists, specifically for female vocal ensembles, opportunities for their development and performing activities, the levels of interaction of the compositional work with folklore and modern performance trends are revealed. **Conclusions.** Amateur women's vocal ensembles, having a high-performance culture, a genre-stylistic diversity of the repertoire, demonstrate the best examples of Transcarpathian composers, in whose creative output the song occupies a special place. The figures of composers whose work reflects the deep continuity of national traditions and local flavour were deliberately taken for analysis. The song works of D. Zador, M. Popenko, V. Popovych, and F. Turianyn were included in the golden fund of

the song art of Transcarpathian region. The spiritual, patriotic, lyrical, humorous songs of the proposed composers continue the song-creative traditions of the region, genre-stylistic features of vocal-ensemble music. In author's songs, composers use the literary text that enriches the musical fabric of the song, in the processing of folk songs, composers vividly reflect the folk local flavour, using harmonic techniques that help to reveal the artistic content in a deeper way.

Keywords: composers of Transcarpathia, female vocal ensemble, repertoire, folklore, processing of folk songs.

Актуальність теми дослідження. Закарпаття є специфічним західноукраїнським регіоном із своєрідною музичною культурою. У процесі історичного розвитку синтез етносів краю викристалізувався в єдину музичну культуру Закарпаття, яка складається з елементів етнічних культур, творчого доробку представників етнічних груп, які народилися і проживали на цій території.

Великий пласт закарпатської музичної культури становить творчість аматорських жіночих вокальних ансамблів. Поширена форма вокального ансамблевого виконавства вимагає певного репертуару, сформованого на національних та регіональних традиціях. Основою репертуару вокального ансамблю є пісня – народна, яка увібрала в себе генетичну пам'ять, весь духовний світ народу, та авторська, яка є результатом натхненної праці композиторів та поетів. Водночас, значне місце у творчості вокальних ансамблів посідає і обробка народної пісні, до якої вдавались чи не всі композитори краю у своїй творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. Музичну культуру Закарпаття в історичному розвитку досліджувала низка науковців, зокрема: О. Грін «Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століть: історичний аспект», Л. Микуланинець «Професійна музична культура Закарпаття в українському мистецькому просторі», Т. Росул «Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ ст.», Ю. Тетерюк-Кінч «Фундатор Закарпатської композиторської школи – Д. Є. Задор (маловідомі факти з життя музиканта)» та ін. Відомості про творчу спадщину закарпатських композиторів Д. Задора, І. Мартона, М. Кречка, Є. Станковича, В. Теличка, М. Попенка, В. Гайдука, В. Кобаля, П. Рака та багатьох інших представлені в довідкових виданнях. Але з доробку цієї плеяди композиторів варто виокремити твори для аматорських жіночих вокальних ансамблів, створені в різних авторських стилях, які вирізняються своєю художньою самобутністю. Ця сторінка композиторської діяльності на сьогодні є мало дослідженою, зокрема не достатньо вивчено творчість закарпатських авторів для аматорських жіночих вокальних ансамблів, жанрово-стильові засади формування репертуару вокальних ансамблів, не систематизовано та не узагальнено відомості

щодо збірок творів для цього різновиду колективів.

Мета дослідження – здійснити жанрово-стильовий аналіз репертуару аматорських жіночих вокальних ансамблів крізь призму творчості композиторів Закарпаття.

Виклад основного матеріалу. Пісенна скарбниця кожного покоління відрізняється тематикою, мелодикою, ритмікою, способом репрезентації, але незмінними залишаються ширість та суб'єктивність висловлювання, демократичність і відповідність запитам публіки. Творче обличчя колективу визначає його репертуар та художній рівень виконання, що є важливою складовою творчої діяльності жіночих вокальних ансамблів. Саме від таланту, майстерності й досвіду авторів пісні залежить і її подальша доля: стане вона пісню-одноденкою чи музичним супутником багатьох поколінь.

Композитори Закарпаття зробили великий внесок у становлення та розвиток музичної культури краю та вокально-ансамблевого виконавства зокрема. Серед численної зіркової плеяди належить відзначити деяких з них, які відкрили своєю творчістю нову епоху мистецьких надбань закарпатського краю.

Дезидерій Євгенович Задор (1912–1985) – видатна постать у закарпатській музичній культурі, засновник композиторської школи Закарпаття. Здобувши академічну музичну освіту в Празькій консерваторії по класу фортепіано, органа, хорового диригування, а згодом і по класу композиції, Д. Задор вивчав закарпатський музичний фольклор, організовував фольклорні експедиції, під час яких записав понад 300 народних пісень: коломийок, колядок, обрядових. В результаті – частина цих записів опублікована в збірнику «Народні пісні підкарпатських русинів» (1944).

Д. Задор вніс вагомий внесок у розвиток професійного музичного мистецтва Закарпаття. Він організовує музичне життя повоєнного краю. Підбирає кадри й стає першим директором Ужгородської музичної школи та музичного училища, де викладає фортепіано та теоретичні дисципліни, започатковує в обласній філармонії регулярні концерти-лекції класичної музики, на яких виступає як піаніст та музикознавець. У 1946 році Д. Задора приймають до Спілки композиторів УРСР.

У його творчому доробку – твори різних жанрів, пронизані народно-пісенними інтонаціями. У середині ХХ століття Д. Задор вважався найбільш фаховим музикантом краю. Він – перший закарпатець з аспірантською музичною освітою, піаніст європейської величини, продовжувач багатих традицій органної і хорової школи Закарпаття, один із перших професійних композиторів краю.

В обробці народних пісень композитор зберігає характерні інтонаційні та ритмічні особливості закарпатських народних пісень, їх яскраву своєрідність, що виявляється в мові, поетичному складі пісень, в їх інтонаційно-мелодичній та ритмічній будові. У репертуарі багатьох аматорських жіночих вокальних ансамблів краю обробки народних пісень Д. Задора, зокрема: «Верховино, світку ти наш», «Покладу, покладу значок на віконце», «Ой на плаю», «Ой, зацвіли фіялочки», «Серед села дичка» та ін.

Ансамблева партитура пісні «Ой на плаю» в обробці Д. Задора має складні гармонічні конструкції чотириголосся, що дозволяє представити поліфонічну фактуру з автономією кожного із голосів. Пісня написана в тональності А-Dur, виконується а *cappella*, розпочинається на *morgorando*, має гомофонно-гармонічну фактуру. Пісня виконується в повільному темпі, вимагає кантиленного звуковедення, динамічний розвиток припадає на кульмінаційні, яскраво виражені ділянки у вузькому розташуванні, широке розташування голосів охоплює октаву. У кінці кожного куплету при повторі останні слова фрази виконуються *ritenuto* та *morendo*.

Значний внесок у розвиток і популяризацію жіночого ансамблевого пісенного мистецтва Закарпаття зробив Микола Якович Попенко (1930-2016) – диригент, композитор, фольклорист, педагог, багаторічний керівник заслуженого Закарпатського народного хору, заслужений артист України, почесний голова обласної організації Національної ліги українських композиторів.

М. Попенко, ще будучи студентом Ужгородського музичного училища, пише свої перші музичні твори, що знайшли підтримку і схвалення видатного закарпатського композитора й музиканта Д. Задора. Велику любов до закарпатського фольклору прищепив йому відомий фольклорист краю В. Гошовський. Саме вони направили творчі пошуки молодого музиканта до галузі композиції та диригентської діяльності. Навчаючись у Львівській консерваторії,

М. Попенко активно заявляє про себе та стає відомим у музичних колах Львівщини як талановитий композитор-пісняр, диригент і педагог. Більше двадцяти років очолюючи заслужений Закарпатський народний хор, М. Попенко створив велику кількість як авторських творів, так і обробок народних пісень. У творчому доробку М. Попенка – чимала кількість народних пісень у його аранжуваннях, у яких композитор відтворює автентичну мелодію в авторській інтерпретації.

Керуючи вокально-хореографічним колективом «Писанка», М. Попенко створив цілу низку пісень для аматорського жіночого вокального ансамблю. Найбільш цінними є його обробки закарпатських народних пісень, серед яких: «Болить ня головонька», «Звідси гора», «Чи я не дівочка», «Гей, Іване», «Пішов дідо по воду», «Ой, на горі два дубки», «Копав, копав козак криниченьку» – всього понад два десятки життєрадісних і сумних народних пісень, справжніх народних скарбів.

У репертуарі аматорських жіночих вокальних ансамблів «Ужанка», «Цинторія», «Розмарія», «Материнка», «Тисяночка», «Писанка» чільне місце посідають закарпатські народні пісні в обробці М. Попенка «Не спала я сеї ночі», «В загороді туліпан», «Як я була мала», «Зелене листя», «О, милий муй».

Не втрачає своєї актуальності в часі жорстокої війни Росії проти України пісня «Чия хата соломою вкрита» в обробці М. Попенка, у якій зображено тяжку тугу матері за сином, що вже ніколи не повернеться до рідної неньки. Пісня написана в тональності d-moll, виконується а *cappella*, починається з повторення квінти та поступеневого руху мелодії вниз, що імітує голосіння, зітхання. У пісні використані мелодичні унісонні ходи з поступовим переходом (розходженням) на акордову фактуру, що надає гучності та фразової рухливості. Приспів пісні зі словами «Сину, сину, де ти, де? Чом не йдеш ти до мене?» демонструє нездоланну тугу, кульмінаційне емоційне напруження. Повторення фрази виконують *piano*, підкреслюючи біль та тугу, безвихідь і примирення.

Вагоме місце у творчості Миколи Яковича Попенка посідає співпраця із закарпатськими поетами-піснярами. Так, пісенна збірка «Чарівний віночок», авторами якої є композитор М. Попенко та поет В. Габорець, побачила світ у 2015 році. Для жіночого вокального ансамблю запропоновано різноманітний жанрово-тематичний репертуар. Зокрема, духовні твори: «Вклонілось

Господу», «Подяка Всевишньому», пісні, в яких оспівується любов до рідного краю: «Світ прекрасний», «Єдині ми нині», «Благодать», «На полонині», «Полонинський край», «Ніч у Карпатах», «Ранок», «Золото осені», ліричні пісні: «Ніченька», «Вірність», «Мамина пісня», «Нахилився явір», жартівлив: «Веселі заграй», «Веснянка» та багато інших.

У творчій співпраці з поетом І. Стецюрою вийшла збірка пісень «Білі лебеді» 2009 року. Для жіночого вокального ансамблю авторами запропонована балада а сарпелла «Ой білі лебеді на чорній воді», ліричні пісні «Ой, якби я ластівочка», «А я лишу тоту гору», «Хміль лугами», «Обриває вітер листя», жартівливі пісні «Як калина розквітала», «На річці Шопурці», журливі пісні про дівочу долю «Мамко моя солоденька», «Ясени верхами обнялись». Задушевна, колоритно-виразна мелодика оригінальних пісень М. Попенка пронизана елементами гуцульського ладу, його орнаментики, синкопованості, багатопланової винахідливої ритміки і ув'язана з дохідливою гармонічною логікою і вмільм відчуттям ансамблевої органіки.

Не можна оминати ще одну тісну співпрацю поета й композитора, це – М. Попенко і Ю. Шип. У їхньому багатогранному творчому набутку збірка пісень під назвою «Попенкова пісня», що вийшла друком у 2000 році. Серед яскравої палітри багато пісень створених для жіночого вокального ансамблю, а саме: духовні пісні «Бог вічно живий», «Милосердний Боже», «Спомога од Бога», патріотичні «Помирали, щоб не вмерти», «Мій краю-розмаю», ліричні «Наша файта невмируща», «Краса росте з любові», «Люди молоді» та інші. Пісні митців становлять чималу художню цінність, оскільки створені з урахуванням специфіки жіночого ансамблевого звучання.

Непересічною особистістю в музичному житті Закарпаття є Василь Васильович Попович (1959) – закарпатський красзнавець, фольклорист, педагог, диригент, композитор, автор майже 20 пісенних збірників, заслужений працівник культури України, заслужений діяч естрадного мистецтва України, лауреат обласної премії ім. Д. Задора (2009), відмінник освіти України (2009), член Національної ліги українських композиторів, член закарпатського осередку Асоціації діячів естрадного мистецтва України. Маючи великий досвід роботи з творчими колективами, не залишив без уваги і жіночі вокальні ансамблі. Пісні В. Поповича залюбки беруть до свого репертуару аматорські жіночі вокальні ансамблі «Камелія»,

«Любисток», «Вербиченька», «Лемківчанка», «Рідна пісня».

Хоча багато авторських пісень В. Поповича написані в естрадному жанрі, характерними особливостями його композиторського стилю є стійка опора на місцевий гуцульський фольклор, органічне поєднання народно-пісенних інтонацій із сучасними засобами музичної мови, що створює оригінальну авторську манеру музичного письма.

У творчому тандемі композитора з мальовничо-пісенної Рахівщини та ужгородського поета-пісняря В. Кобаля у 2005 році світ побачила збірка пісень «Доля-лелітка», у якій поруч із нотами і текстами до читача йде CD-альбом із записами пісень. Шановані на Закарпатті автори у своїх піснях засвідчили невмирущість української душі, котра живе у мелодійній, щирій, живій пісні. «Карпатська привітальна», «Карпатський вальс», «Перше кохання», «Чекання», «Доля-лелітка» – національні за духом, ліричні за звучанням, вони є бажаними у репертуарі жіночих вокальних ансамблів та завжди тепло приймаються слухачами.

У збірнику «Понад сині полонини котилися пісні», що вийшла друком у 2009 році, В. Попович у співавторстві з поетесою О. Чупак присвятили ряд творів для жіночого ансамблевого виконання, серед яких пісні а сарпелла «Повій вітре», «Дві стежини», «Воскреса краса», «Послухай дівчино», «Ластівочка». Микола Попенко, земляк та творчий наставник Василя Поповича, у передмові до цього збірника зазначив: «У його піснях – логічна мелодія, підкріплена імпульсами серця, яке горить і веде цю мелодію до кульмінації, до виразної завершеності» [5, 5].

Федір Васильович Турянин (1938–2013) – заслужений діяч мистецтв України, педагог, фольклорист, композитор, хоровий диригент, усе своє життя присвятив хоровій справі, збиранню і пропаганді пісенної творчості рідного краю та навчанню музично-педагогічних кадрів. Автор шістьох збірок хорових творів, куди ввійшли обробки народних пісень та авторські твори на слова закарпатських поетів. Збірки з поетичною назвою: «З народної керниці», «За Бескидом овес сію...», «Пісні рідного краю», «Світку мій карпатський», «Співай, Верховино» та «Гомін Карпат».

У збірці пісень «З народної керниці», що вийшла 2005 року, Ф. Турянин для жіночого вокального ансамблю запропонував кілька обробок народних пісень: «Коло саду

походжаю», «Червена хусточка», «Ще́м огонь не клала», «Ой на горі дуб зелений», «Темна нічка, темна», «Ой зійди, місяченьку», «Вчора рік, як ня мамка біла», «Плавле кача, плавле», «А я дівка білолиця», «Кедь розквітне біда ружа», «На тобі, дубе, ворона криче» – жартівливі та ліричні народні пісні, тексти яких наповнені місцевими діалектами, проникнені глибокою любов'ю до рідного краю, викладені у своєрідності жанрового змісту, музичної мови та структури, вже багато років займають почесне місце у репертуарі жіночих вокальних ансамблів Закарпаття.

Творча співпраця Ф. Турянина з поетами Закарпаття П. Скунцем, І. Чопейом, В. Пагирьою, В. Галасом, В. Діяничем, С. Білаком, Л. Бегун наповнила пісенну скарбничку композитора багатоганровими, мелодійними піснями. У збірнику «Співай, Верховино» композитор пропонує для жіночого вокального ансамблю авторські пісні: на слова В. Пагірі «В ніч святкову», на слова Б. Сливчука «Колискова», а також обробки народних пісень «Пісня про нещасне кохання», «Чому козаче сумний ходиш», «Козак перед боєм», «Єдна сестра брата мала», «Засвітив місячок», «В єднем жебі цукор», «Гей, не сама, не сама», «Шавлія, лелія» та багато інших.

Поетична спадщина закарпатського поета, педагога Івана Чопея захопила композитора своєю мелодичністю, любов'ю до рідного краю та надихнула до написання пісень. Для жіночого вокального ансамблю Ф. Турянином на слова І. Чопея написано ряд пісень, серед яких: «Співай, Верховино», «Карпатська лірична», «Святковий вальс», «Дума про рідну хату», «Три свята мого дитинства», «Пісня серця», «Казка синіх гір».

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше здійснено аналіз творчості композиторів Закарпаття крізь призму жанру жіночого вокального ансамблю та репрезентацію діяльності аматорських колективів регіону, розкрито жанрово-стильові засади на основі виданих репертуарних збірників композиторів.

Висновки. Жіночі вокальні ансамблі, маючи високу виконавську культуру, жанрово-стильову розмаїтість репертуару, демонструють кращі зразки композиторів Закарпаття, у творчому доробку яких пісня посідає особливе місце. Свідомо взяті для аналізу постаті композиторів, творчість яких відображає глибоку спадкоємність національних традицій, місцевий колорит. Пісні Д. Задора, М. Попенка, В. Поповича, Ф. Турянина увійшли до золотого фонду

пісенного мистецтва Закарпаття. Духовні, патріотичні, ліричні, жартівливі пісні запропонованих композиторів продовжують пісенно-творчі традиції краю, жанрово-стильові особливості вокально-ансамблевої музики. В авторських піснях композитори використовують той літературний текст, який збагачує музичну тканину пісні, в обробці народної пісні композитори яскраво відображають народний місцевий колорит, використовуючи гармонійні прийоми, що допомагають глибшому розкриттю художнього змісту. Пісні закарпатських композиторів у виконанні аматорських жіночих вокальних ансамблів можна почути в концертних програмах, фестивалях, конкурсах, презентаціях, творчих звітах колективів, авторських програмах та інших мистецько-культурних заходах.

Література

1. Габорець В. Творчий ужинок Миколи Попенка – щедрій вклад у скарбницю пісенного мистецтва. *КарпатАРТ-НЗ*. № 105. 22 вересня. 2015 р.
2. Грін О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століть: історичний аспект. *Збірка наукових статей*. Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2004. 160 с.
3. Попенко М., Стецюра І. Білі лебеді : збірка пісень. Ужгород : Ліра, 2009. 52 с.
4. Попенко М., Габорець В. Зачарований віночок : збірка пісень. Ужгород . ТОВ ІВА, 2005. 220 с.
5. Попович В. Понад сині полонини покотилися пісні. Хорові та вокальні твори. Ужгород : Ліра. 2009. 72 с.
6. Попович В. Криниця добра : збірник пісень. Вінниця : Нова книга. 2017. 92 с., ноти.
7. Попович В., Кобаль В. Доля-лелітка. Ужгород : Карпати. 2005. 52 с.
8. Турянин Ф. Гомін Карпат. Ужгород : Ліра, 2011. 176 с.
9. Турянин Ф. З народної керниці. Обробки народних пісень. Ужгород. 2002. 83 с.
10. Турянин Ф. Співай, Верховино. Ужгород : Ліра, 2007. 16 с.
11. Шип Ю. Попенкова пісня. Ужгород : Патент. 2000. 120 с.
12. Шип Ю. Соло під небом : збірка пісень. Ужгород : Патент. 2002. 228 с., ноти.

References

1. Haborets, V. (2015). Mykola Popenko's creative feast is a generous contribution to the treasury of song art. Uzhhorod: KarpatART-NZ, 105 [in Ukrainian].

2. Hrin, O. (2004). Professional musical art of Transcarpathia in the 19th and first half of the 20th centuries: historical aspect. Uzhhorod: Hosprozrakhunkovyy redaktsiyno-vydavnychy viddil upravlinnya u spravakh presy ta informatsii [in Ukrainian].

3. Popenko, M., & Stetsyura, I. (2009). White Swans. Collection of Songs. Uzhhorod: Lira [in Ukrainian].

4. Popenko, M., & Haborets, V. (2005). The Enchanted Wreath: A Collection of Songs. Uzhhorod: TOV IVA [in Ukrainian].

5. Popovych, V. (2009). Songs rolled over the blue meadows. Choral and vocal works. Uzhhorod: Lira [in Ukrainian].

6. Popovyc, V. (2017). The Well of Good: a collection of songs. Vinnytsya: Nova knyha [in Ukrainian].

7. Popovych, V., & Kobal V. (2005). Fatelelitka. Uzhhorod: Karpaty [in Ukrainian].

8. Turyanyn, F. (2011). Noise of the Carpathians. Uzhhorod: Lira [in Ukrainian].

9. Turyanyn, F. (2002). From the folk well. Arrangements of folk songs. Uzhhorod: Karpaty [in Ukrainian].

10. Turyanyn, F. (2007). Sing, Verkhovyna. Uzhhorod: Lira [in Ukrainian].

11. Shyp, Yu. (2000). Popenkov's song. Uzhhorod: Patent, 120 p. [in Ukrainian].

12. Shyp, Yu. Solo under the sky: A collection of songs. Uzhhorod: Patent [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2024

Отримано після доопрацювання 14.11.2024

Прийнято до друку 21.11.2024

УДК 78.03:783.5(477)"19/20"

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322923

Цитування:

Привалова О. Г. Становлення і розвиток протестантської музичної традиції Київщини наприкінці ХХ – першій чверті ХХІ століття (на прикладі хорової творчості баптистських композиторів). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 412–417.

Привалова Ольга Григорівна,
аспірантка Київського столичного
університету імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0009-0009-3036-1724>
o.pryvalova.asp@kubg.edu.ua

Pryvalova O. (2024). Formation and Development of Protestant Musical Tradition of Kyiv Region at the End of the 20th - Early 21st Century (on the Example of the Choral Work of Baptist Composers). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 412–417 [in Ukrainian].

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ПРОТЕСТАНТСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ КИЇВЩИНИ НАПРИКІНЦІ ХХ – ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ БАПТИСТСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)

Мета дослідження – проаналізувати творчість композиторів, авторів хорових піснеспівів для богослужбового вжитку й концертного виконання в протестантських церквах баптистської деномінації Київщини кінця ХХ – першій чверті ХХІ століття. **Методологія** дослідження передбачала застосування низки методів, серед яких біографічний, персонологічний, історико-культурний, музично-аналітичний, емпіричний, які дозволили створити цілісну панораму розвитку баптистської музичної традиції Київщини періоду Незалежності. **Наукова новизна** дослідження полягає у систематизації інформації про творчу діяльність протестантських композиторів київського регіону; введення до наукового обігу корпусу українських духовних хорових творів, що репрезентують богослужбову та концертну практику баптистської церкви. **Висновки.** Композиторська творчість в протестантських церквах Київщини у часи СРСР була аматорською. Професійний етап розвитку оригінальної української баптистської музики розпочався в 1990-х роках. Першою композиторкою з професійною освітою стала Світлана Острова, яка заклала підвалини професійної композиторської творчості баптистської церкви в Україні та виростила плеяду церковних композиторів. Творчий доробок Івана Мілеєва, Павла Сидька, Сергія Хашука, Володимира Хлисті, Віталія Григора демонструє як тяглість конфесійних музичних традицій баптистської церкви, так і оновлення стилістики й композиторської техніки в сучасній хоровій протестантській композиторській творчості.

Ключові слова: протестантизм, баптистська деномінація, богослужбова традиція протестантів Київщини, композиторська творчість, хорові твори, збірки духовних піснеспівів, музичний стиль.

Pryvalova Olga, Postgraduate Student, Department of Musicology and Music Education, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Formation and Development of Protestant Musical Tradition of Kyiv Region at the End of the 20th - Early 21st Century (on the Example of the Choral Work of Baptist Composers)

The purpose of the research is to analyse the work of composers, authors of choral chants for liturgical use and concert performance in Protestant churches of the Baptist denomination of the Kyiv region at the end of the 20th – early 21st century. **The research methodology** involved the use of a number of methods, including biographical, personological, historical-cultural, musical-analytical, empirical, which made it possible to create a holistic panorama of the development of the Baptist musical tradition of the Kyiv region during the Independence period. **The scientific novelty** of the study is the systematisation of information about the creative activities of Protestant composers in the Kyiv region; introduction to the scientific circulation of the corps of Ukrainian spiritual choral works representing the liturgical and concert practice of the Baptist Church. **Conclusions.** Composer's creativity in the Protestant churches of the Kyiv region during the USSR was amateur. The professional stage of development of the original Ukrainian Baptist music began in the 1990s. The first composer with a professional education was Svytlana Ostrova, who laid the foundations of professional composer creativity of the Baptist Church in Ukraine and raised a galaxy of church composers. The creative achievements of Ivan Milieiev, Pavlo Sydka, Sergiy Khashchuk, Volodymyr Khlysta, Vitaly Hryhor demonstrate both the continuity of the confessional musical traditions of the Baptist church, and the renewal of style and composer technique in modern choral Protestant composer's work.

Keywords: Protestantism, Baptist denomination, liturgical tradition of Protestants of Kyiv region, composer's creativity, choral works, collections of spiritual chants, musical style.

Актуальність теми дослідження. Актуальним питанням сучасного українського музикознавства є вивчення протестантської музичної традиції як частини національної культурно-мистецької спадщини. Із різних причин українська протестантська музика дотепер маловідома не тільки широкому колу слухачів, а й фахівцям. За рідкісними винятками, вона майже не потрапляла в поле зору українських дослідників сакральної музики. Тому актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення хорової композиторської творчості в лоні протестантських церков баптистської деномінації Київщини кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття та окреслення її місця в історії розвитку хорового мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження української протестантської богослужбової традиції здійснювалося в роботах таких науковців: О. Зосім, О. Клокун, О. Яроша, Я. Петреску, О. Спир, які мають різні вектори спрямування. О. Зосім окреслює загальну лінію розвитку української протестантської музики в її цілісності, вказує на її специфічні риси, зв'язок з національною традицією [7], аналізує пісенний репертуар лютеран, баптистів та п'ятидесятників [1]. О. Клокун досліджує проблему існування церковних піснеспівів в українському інтерконфесійному просторі [2]. О. Ярош розглядає характерні ознаки музики протестантського богослужіння, та роль Мартіна Лютера у творенні протестантської музичної традиції [6]. Аналізу жанрів та стилів протестантської духовної музики присвячені розвідки Я. Петреску [3]. О. Спир вивчає роль емоційно-чуттєвої складової протестантської музичної творчості у формуванні релігійності вірян [4].

Мета роботи – проаналізувати творчість композиторів, авторів хорових піснеспівів для богослужбового вжитку й концертного виконання в протестантських церквах баптистської деномінації Київщини кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. У протестантській богослужбовій традиції хорова музика посідає важливе місце. Маючи універсальний характер, вона здатна звертатися до людини, торкаючись глибин її душі. Хорова спів виконує функцію релігійної комунікації із Божественним, є транслятором духовних істин та цінностей, і це робить його потужним інструментом у справі проповіді Євангелії під час богослужбової та концертної практики.

Тривалий час в українських церквах баптистської деномінації на богослужінні звучали хорові твори американських і європейських авторів у перекладі російською

мовою, а також російських композиторів. Зрідка у хорових збірниках, призначених для церковного вжитку, що вийшли друком до 1991 року, можна побачити твори українських композиторів, але всі вони написані на російські тексти, що було пов'язано з політичною ситуацією в країні. Серед нечисленних гімнів українського авторства, що увійшли до збірок євангельських християн баптистів (ЄХБ) радянських часів – два твори українського митця, чие активне творче життя в Україні розпочалося ще за часів перебудови. Це хорові твори «Спаситель миру», «Хрест голгофський», «Молитва про Україну» Івана Мілеєва. Саме він, як диригент і композитор, був залучений до знаменної події для української протестантської церкви баптистської деномінації – першого публічного виступу протестантського баптистського хору та камерного оркестру, який відбувся у 1988 році у київському Жовтневому палаці культури, з нагоди 1000-ліття хрещення Русі. На концерті поряд із творами Д. Бортнянського, М. Глінки, С. Рахманінова, Є. Гончаренка була виконана кантата «Тисячоліття» авторства І. Мілеєва.

Іван Мілеєв народився у 1959 році у Сімферополі. З дванадцяти років він самостійно почав займатися фортепіано, а з шістнадцяти років, ще не маючи диригентської освіти, керував сімферопольським церковним хором. У 1985 році він закінчив Київське музичне училище по класу диригування, але вступити до Київської консерваторії не міг через свої релігійні переконання, про що був заздалегідь попереджений на прослуховуванні перед вступом. Мрія отримати вищу музичну освіту втілювалася, коли І. Мілеєв у 1986 році вступив до Одеської консерваторії на оркестрово-диригентський факультет.

Під час навчання в музичному училищі Мілеєв диригував Другим та молодіжним хорами й симфонічним оркестром у київській центральній баптистській церкві «Дім Євангелія», також був керівником камерного хору та камерного оркестру в християнській місії «Згода».

Окрім диригентської практики з хоровими та оркестровими колективами І. Мілеєв займається творчістю. У 1983 році він написав свою першу композицію «Помни крест Голгофський». Варто пам'ятати, що у часи СРСР, та й пізніше, в Україні в молитовних будинках баптистів служіння йшли переважно російською мовою, а тому більшість творів писалися на російські тексти, згодом частина їх була перекладена українською мовою. У творчому доробку композитора близько двадцяти хорових композицій, серед найвідоміших – «Величит душа моя Господа»,

«Вполне и безвозвратно», «Молитва», «Молитва про Україну», «Помилуй мене», «Спаситель світу», кантата «Тисячоліття» для мішаного хору і фортепіано та інші хорові твори.

Особливою глибиною передачі художніх образів вирізняється твір «Спаситель миру» для мішаного хору а cappella. В основі поетичного тексту лежать вірші з Біблії (Кол. 1:14–16, 1 Тим. 1:17). Для розкриття основних ідей тексту композитор обрав лірико-драматичну та панегіричну образні сфери. Музика орієнтується на класико-романтичний стиль, як і більшість творів композитора, разом з тим у творі відчувається вплив композиторського мислення ХХ століття. Всі твори І. Мілеєва були написані для богослужбового вжитку і активно виконувалися київськими церковними колективами під керівництвом самого композитора та інших регентів. У 1992 році композитор емігрував до США, але його твори й до сьогодні виконуються в церковних служіннях українських протестантських церков.

Як вже зазначалося, у часи СРСР члени протестантських громад не мали можливості отримати вищу освіту, в тому числі й музичну, тому композиторська творчість в лоні протестантської церкви була на рівні аматорства. Першою українською професійною композиторкою, що належала до протестантської церкви, стала киянка Світлана Острова (нар. 1961 р.). Професійну музичну освіту вона отримала у Київському державному музичному училищі ім. Р. М. Глієра по класу диригування та Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського по класу композиції й органу. Свій творчий шлях мисткиня починала в лоні протестантської церкви баптистської деномінації. Під час навчання на першому курсі музичного училища їй випала нагода стати за диригентський пульт у зв'язку з необхідністю змінити регента молодіжного хору київської центральної баптистської церкви «Дім Євангелія», а музичну освіту, яка б дозволяла керувати колективом, у громаді на той час ніхто не мав. Так юна диригентка тимчасово очолила молодіжний хор. На практиці вивчаючи специфіку хорового ремесла, особливості та технічні можливості вокальних голосів і хорових партій, С. Острова набула знання, які в подальшому майстерно втілила в своїх хорових композиціях.

Твори духовної тематики представлені різноманітними жанрами, перевагу композиторка віддає кантатно-ораторіальній («Різдвяна ода», «Реквієм», ораторії «Слався, Боже Всемогутній» та «За Йоаном Богословом», кантата «Безсмертя»), вокально-

інструментальній («Небесна рапсодія» для вокального ансамблю, фортепіано і органу, Ave Maria для жіночого хору, солістів і струнного оркестру, «Різдвяна концертна композиція»), хоровій (два хорові концерти на слова Г. Сковороди: «Пам'яті А. Веделя» і «Катарсис», збірки «Осанна» для дитячого хору та «Перед Твоїм престолом» для мішаного хору, обидві в супроводі органу, фортепіано та без супроводу), органній (п'єси «Псалом надії», «Візантійський наспів», «Перед розп'яттям стою», «Laudate Domine», «Vox Celeste», диптих «Голгофа» і «Євхаристія») музиці. Однак творчість С. Острової не обмежується лише композиціями релігійного змісту, у її доробку присутні твори на світську тематику: симфонічні (концертне рондо «Скоморохи», «Купальські сцени» та ін.), органні («Фуга-жартинка», «Чакона», «Пасакалія пам'яті старовинних майстрів» та ін.) і фортепіанні (п'єси, варіації, «Дитячий альбом» та ін.). У 1999 році С. Острова як авторка, що зробила вагомий внесок у розвиток української музики, стає членкинею Національної спілки композиторів України, а у 2019 році отримує звання Заслуженої діячки мистецтв України.

Далеко не всі твори С. Острової духовної тематики призначалися для храмових відправ. Серед композицій, що виконувалися на богослужіннях та духовних концертах, які відбувалися в храмах, назовемо «В хвилину скорботи взивай до Христа», «Господь – Спаситель твой», «Люди, почуйте звістку Христову», «Небеса, небеса», «Почуй, Господь, мене», «Псалом надії», «Размышление о Божьем величии», «Різдвяний кант», «Святий Боже», «Ты – упование мое». Усі ці твори увійшли до збірки «Перед Твоїм престолом», присвяченої 2000-річчю християнства. Також звучали й композиції кантатно-ораторіального жанру: «Різдвяна ода», мала ораторія «Слався, Боже всемогутній», фрагменти ораторії «За Йоаном Богословом». Серед творів С. Острової, написаних для дитячого хору, на богослужіннях звучали композиції, що увійшли до авторської збірки «Осанна»: «Слава Богу в вишних (рождественское рондо)», «Торжество в небесах», «Роздум про Божу велич» та ін. Більшість творів С. Острової відповідно до тогочасної богослужбової практики протестантів були написані на російські тексти, згодом деякі з них перекладені українською мовою.

Варто відмітити нотну збірку «Українська сучасна духовна музика» для хорів а cappella (2007), яка є проектом С. Острової, де вона виступає як упорядник, музичний редактор та автор музики низки творів. У виданні, що призначено для концертного виконання та богослужбового співу, зібрано 38

композицій для академічних хорових капел, студентських і церковних хорів, з яких 10 належать перу С. Острової. Серед них твори на біблійні («Отче наш», «Величас душа моя Господа», «Три псалми Давидові») та літургичні (обробка молитви невідомого автора «Святий Боже») тексти, два хорові концерти на слова Г. Сковороди, обробки українських народних колядок «А у цього хазяїна» та «Ой ходить, походить місяць по небу». Крім її власних хорових композицій, до збірки увійшли хорові твори авторів різних конфесій – католицької (Катерина Кучерява), протестантської (Павло Сидько), православної (Дмитро Щириця, Оксана Ярмук). У вступній статті до збірки С. Острова зазначає, що у своїй творчості вона спирається на глибинні витоки української народної та професійної музики: стародавню архаїку, знаменний розспів, думу, традиції народної імпровізації, хорову творчість М. Березовського та А. Веделя, поєднуючи їх із сучасною композиторською технікою [5, с. 3].

У цілому музика С. Острової репрезентує два стильові пласти: класико-романтичний, призначений для виконання церковними хорами, легкий для сприйняття й відтворення вірянами на богослужіннях; та сучасний з елементами авангарду, для концертного виконання професійними колективами. Виконання хорових композицій С. Острової стало новим поштовхом для розвитку хорової композиторської творчості не лише в протестантських церквах Київського регіону, а й всієї України.

С. Острова зробила внесок у розвиток баптистської музики не лише як композитор та регент, а й педагог, яка виростила не один десяток хорових диригентів та композиторів. Серед них варто зазначити Павла Сидька, твори якого увійшли до збірки «Українська сучасна духовна музика» для хорів а cappella.

Павло Сидько – композитор, диригент, педагог, декан музичного факультету Української баптистської теологічної семінарії (2002–2009). Його твори виконувалися в баптистських церквах різних регіонів України, в тому числі і київського. Він народився 1963 року в м. Ровеньки на Донбасі, де в місцевій музичній школі навчався по класу баяна. Диригентську та композиторську освіту П. Сидько здобув у Ірпінській біблійній семінарії. У С. Острової він стажувався по класах композиції, хорового письма, оркестрового диригування та інструментовки. Довгий час П. Сидько працював викладачем музичних дисциплін у Карпатському регіональному біблійному коледжі (м. Мукачеве) та як запрошений викладач музичних дисциплін у баптистських навчальних закладах Чернівців, Рівного,

Луцьку, Сімферополя. Будучи всебічно обдарованим музикантом, П. Сидько тривалий час працював з хором та симфонічним оркестром церкви євангельських християн баптистів у м. Чернівці. Ці колективи були творчою лабораторією композитора: для них він писав музику й керував прем'єрами своїх творів на богослужіннях та концертах.

У більшості власних творів П. Сидько виявив себе як композитор-пісняр, автор численних псалмів, найвідоміші серед яких Псалом 51 «Помилуй мене, Боже», Псалом 102 «Благослови душе моя», Псалом 117 «Хваліть Господа всі народи», Псалом 150 «Хваліте Бога во святині». Псалом 117 написаний для мішаного хору та симфонічного оркестру з нагоди святкування 500-річчя Реформації. Його прем'єра відбулася у 2017 році зведеним хором і оркестром протестантських церков під керівництвом Стіва Бенхема – відомого американського композитора і диригента, який тривалий час працював в Україні. Окрім того, до творчого портфелю композитора увійшли багато хорових творів для мішаного та чоловічого складу, серед них: «Отче наш», поеторія «Ранок воскресіння», пісня для хору «Любіть Христовою любов'ю», твори на різдвяну тематику, в тому числі обробки українських народних пісень; опуси для дітей та інструментальні твори.

Музика П. Сидька приваблює щирість висловлювання, мелодійністю вокальних ліній, монументальністю хорової фактури. В його традиційне хорове письмо, притаманне композиторам-романтикам, органічно вплітаються елементи сучасного композиторського мислення, розширюючи арсенал засобів виразності церковної музики.

Ще одним учнем С. Острової був Сергій Хашук. Він народився у 1970 в багатодітній християнській родині в м. Ізмаїл Одеської області. Його батько був одним із організаторів церковного хору, в якому брала активну участь і була солісткою мати Сергія. З юних років майбутній композитор був занурений в музично-хорове життя церкви. Після закінчення музичної школи він став допомагати батькові, вивчаючи з хором богослужбові гімни. У 1985 році С. Хашук вступив до Київського культурно-просвітницького училища та здобув спеціальність диригента народного оркестру.

У 1987 році з-під пера юного музиканта виходить перший хоровий твір «Отче наш», який одразу увійшов до репертуару молодіжних хорів київських євангельських церков. Наступними творами стали «Ночь Христова Рождества», «Слава, слава в вышних Богу!» У 1998 році С. Хашук навчався на музичному відділі в Ірпінській біблійній

семінарії та брав уроки композиції у С. Острової. У цей період світ побачила збірка його хорових творів «Славен Бог», до якої увійшли чотирнадцять композицій для хору а cappella та у супроводі фортепіано. Серед них: «Вірую», «Куди не підеш...», «Отче наш», обробка мелодії невідомого автора «Ти знаєш, Боже...», обробка української народної колядки «Нині радість стала» та ін. Композиторський стиль С. Хашука близький до класичного, однак збагачений сучасними гармоніями. Він використовує у своїх творах різні музичні форми – куплетну, куплетно-варіаційну, а також контрастно-зіставну з наскрізним розвитком.

С. Острова як викладачка композиції та гармонії розширювала горизонти музичного мислення студентів, зауважуючи, що гармонічна мова не замикається XVII та XVIII століттям, твір має бути сучасним та цікавим. Настанови свого педагога С. Хашук достойно втілює у чудових хорових композиціях, яких налічується близько сорока для мішаного та чоловічого хору, шістнадцять для дитячого виконання, а також у творах для ансамблю, солістів та в інструментальній музиці.

Вищу музичну освіту композитор здобув у США, де у 2006 році закінчив університет та семінарію у місті Лос-Анджелес (штат Каліфорнія) і отримав диплом бакалавра з теорії музики та композиції. Він продовжує писати музику для різних виконавських складів.

Диригент, композитор, викладач Володимир Хлиста народився 1984 року в м. Новий Розділ на Львівщині. Після закінчення школи вступив у Дрогобицьке музичне училище на диригентський факультет. Перший досвід диригування хором В. Хлиста отримав, керуючи молодіжним хором Бориславської церкви Євангельських християн баптистів. Під його орудою цей хоровий колектив вийшов на високий професійний рівень, часто виступаючи у західному регіоні України та в сусідній Польщі. У період навчання в училищі В. Хлистою були написані перші хорові твори: «Отче наш», «Великі та дивні діла Твої», «Благослови, душе моя, Господа» та ін. У 2003 році він вступив до Львівської музичної академії на факультет диригування. Під час навчання В. Хлиста починає викладацьку діяльність у Львівському біблійному коледжі на музичному факультеті, який згодом був реорганізований в Українську баптистську теологічну семінарію. Хор студентів семінарії став першим виконавцем авторських творів композитора, які швидко набули популярності серед хорових колективів та визнання серед вірян. У 2010 році В. Хлиста стає керівником музичного факультету семінарії.

У творчому доробку В. Хлисти близько 40 хорових творів, серед яких естрадно-симфонічна кантата «Псалми поклоніння» на тексти книги Псалмів, хорові твори а cappella та із супроводом, а також кілька обробок для хору; понад 80 естрадних пісень; альбом інструментальних джазових обробок класичних гімнів. Хорові твори композитора виконуються здебільшого під час богослужбової практики в церквах протестантських конфесій України та української діаспори в США, Канаді, Польщі, Німеччині, також вони є в репертуарі студентських та учнівських колективів шкіл та училищ України. Серед найбільш відомих – хорові композиції «Дякуйте Господу», «Зірка ясна нам сяє», «Великі та дивні діла Твої», «Серце чисте», «Хваліте Господа» та ін., пісня «Молитва за Україну». Хорові твори, пісні для соло та ансамблю В. Хлисти увійшли до збірки «Книга Псалмів».

Хорова музика В. Хлисти полістилістична: низка творів орієнтується на романтичний стиль, використовуючи чотириголосну акордову фактуру («Псалом 54»); музичний стиль XX століття («Псалом 61»); естрадно-джазовий стиль («Псалом 68», «Співає небо» та ін.). Хорові твори В. Хлисти відбивають сучасні тренди хорового протестантського співу. Вони часто виконуються в церквах та набули популярності серед вірян.

У баптистських церквах Київщини, що належать до Братства незалежних церков і місій, також розвивається хорова творчість і поповнюється, поряд із аранжуваннями американських псалмів, хоровими творами українських композиторів. Одним із митців, що довгий час працює на хоровій ниві в церкві «Храм спасіння», є Віталій Григор. Він народився у 1972 році в м. Біла Церква на Київщині. Під час навчання в музичній школі по класу фортепіано мав практику гри в церковному оркестрі на ударних та клавішних інструментах, а пізніше – акомпанував хору. Вищу музичну освіту здобув у Київській консерваторії, яку закінчив у 1998 році.

Перший авторський твір побачив світ, коли Віталію було 17 років. На той час юнак не ставив собі за мету писати музику. Практику керування хоровим колективом церкви «Храм спасіння» розпочав з 1993 року, і багато років поспіль, працюючи з хором, створював для нього аранжування. Завдяки сучасним гармоніям та ритмам вони надавали давнім мелодіям нове життя.

Оригінальні хорові твори В. Григора є нечисельними, але мають яскраву образність та вирізняються творчою індивідуальністю стилі, у якому відчутний вплив хорової музики

М. Скорика та сучасних джазових ритмів. Таким є, наприклад, написаний у 2019 році «Отче наш» для мішаного хору а cappella. «Господи, помилуй мене» (2014) для соло сопрано та мішаного хору в супроводі фортепіано став відгуком В. Григора на трагічну подію – розстріл «Небесної сотні»; «Господи, зглянься» (2022) для соло сопрано, мішаного хору в супроводі фортепіано був створений на початку повномасштабного російського вторгнення в Україну. Музична мова цих творів насичена дисонансними гармоніями, кластерними співзвуччями, але навіть у трагічних епізодах композитор не відмовляється від естрадної стилістики, яка є ознакою його індивідуального стилю.

Оригінальні хорові твори разом із яскравими аранжуваннями для хору, авторськими солоспівами та творами для фортепіано увійшли у збірку творів В. Григора «Боже – Богові», що побачила світ у 2024 році.

Висновки. Композиторська творчість в протестантських церквах Київщини у часи СРСР була аматорською. Професійний етап розвитку оригінальної української баптистської музики розпочався в 1990-х роках. Першою композиторкою з професійною освітою стала Світлана Острова, яка заклала підвалини професійної композиторської творчості баптистської церкви в Україні та виростила плеяду церковних композиторів. Творчий доробок Івана Мілеєва, Павла Сидька, Сергія Хашука, Володимира Хлисті, Віталія Григора демонструє як тяглість конфесійних музичних традицій баптистської церкви, так і оновлення стилістики й композиторської техніки в сучасній хоровій протестантській композиторській творчості.

Актуальним є подальше дослідження сучасної протестантської композиторської творчості, що пов'язано з національним самоусвідомленням минулого, частиною якого є протестантська музична культура та хоровий спів. Подальші наукові розвідки варто зосередити на аналізі творчості композиторів адвентистських та лютеранських церков Київщини.

Література

1. Зосім О. Українська духовна пісенність кінця XIX – початку XXI століття: основні тенденції розвитку. *Історія, теорія та практика сучасної*

гуманітаристики : колективна монографія. Мелітополь, 2016. С. 190–206.

2. Клокун О. Функціонування церковних піснеспівів в інтерконфесійному просторі. *Дослідження. Досвід. Спогади*. 2004. Вип. 5. С. 38–48.

3. Петреску Я. Жанри духовної музики протестантських церков. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 32. Книга 1. С. 122–136.

4. Спис О. Сучасна протестантська пісенно-музична творчість як форма служіння: проблеми і виклики. *Релігія та соціум*. 2011. Вип. 1 (5). С. 160–166.

5. Українська сучасна духовна музика (для хорів а cappella) / К. Кучерява, С. Острова, П. Сидько та ін. Київ : Томіріс-Н, 2007. 118 с.

6. Ярош О. Протестантська сакральна музика: духовні основи і витоки формування традиції. *Гілея: науковий вісник*. 2016. Вип. 107. С. 209–212.

7. Zosim O. Ukrainian protestant music tradition: genesis, historical milestones, modern stage. *Cultural and arts studies of National Academy of Culture and Arts Management: collective monograph*. Lviv-Torun : Liha-Pres, 2019. P. 101–116.

References

1. Zosim, O. (2016). Ukrainian Spiritual Song of Late 19th – Early 21st Centuries: Main Trends of Development. History, Theory and Practice of Modern Humanities. Melitopol, 190–206 [in Ukrainian].

2. Klokun, O. (2004). Functioning of Church Songs in Interfaith Space. Research. Experience. Memoirs, 5, 38–48 [in Ukrainian].

3. Petresku, Y. (2021). Genres of Sacred Music of Protestant Churches. Musical Art and Culture, 32 (1), 122–136 [in Ukrainian].

4. Spys, O. (2011). Modern Protestant Song and Music Creativity as a Form of Service: Problems and Challenges. Religion and Society, 1 (5), 160–166 [in Ukrainian].

5. Kucheriava, K., Ostrova, S., & Sydco, P. et al. (2007). Ukrainian Contemporary Sacred Music (for choirs a cappella) [Notes]. Kyiv [in Ukrainian].

6. Yarosh, O. (2016). Protestant Sacred Music: Spiritual Foundations and Origins of the Formation of Tradition. Hileia, 107, 209–212 [in Ukrainian].

7. Zosim, O. (2019). Ukrainian Protestant Music Tradition: Genesis, Historical Milestones, Modern Stage. Cultural and Arts Studies of National Academy of Culture and Arts Management: collective monograph. Lviv-Torun, 101–116 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 18.11.2024*

УДК 780.635.082(510)(092)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322924

Цитування:

Хуан Тайлун. Струнний інструмент янцінь у концерті «Роздуми про місто» Лю Ханлі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 418–421.

Хуан Тайлун,

аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0009-0001-7997-9543>
yaremenko1969@ukr.net

Huang Tailong. (2024). The Yangtze string instrument in Liu Hanli's "Reflections on the City" concert. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 418–421 [in Ukrainian].

СТРУННИЙ ІНСТРУМЕНТ ЯНЦІНЬ У КОНЦЕРТІ «РОЗДУМИ ПРО МІСТО» ЛЮ ХАНЛІ

Мета статті – конкретизувати у викладі технічні та виконавські особливості концерту для оркестру народних інструментів та янціня «Роздуми про місто» Лю Ханлі. **Методологія дослідження** передбачала застосування культурологічного, історичного, компаративного методів, які ґрунтуються на принципах пізнання природи, суспільства та культурно-історичних процесів – з метою відстеження особливостей виникнення та розвитку янціня, а також становлення жанру концерту в китайській музичній культурі. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній традиційний інструмент янцінь розглянуто як феномен китайської культури, що визначає подальший розвиток китайського традиційного інструментального виконавства та формування національної жанрової палітри. **Висновки.** Узагальнення напрацювань в галузі мистецтвознавства, яке пов'язані з проблемою традиційного музичного інструментарію та інструментального виконавства Китаю, дозволяє стверджувати, що виникнення струнного інструменту янцінь, пов'язаного з XIV – XVII століттями. І він посідає чільне місце в культурній спадщині Китаю сьогодення. Виконавські можливості янціня аналізуються на прикладі концерту Лю Ханлі «Роздуми про місто», в якому митець передав світобачення стародавнього народу завдяки зображенню музичними засобами його хоробрості, доброти, хоробрості, працьовитості і силу духу у боротьбі з ворогами. Лю Ханлі демонструє у цьому творі синтез європейської музичної мови та національного фольклору, адже прослідковується поєднання виражальних засобів мажоро-мінорної системи та модифікованих зразків народно-пісенної творчості. Отже, національне музичне мистецтво Китаю виступає самобутньою віхою світової культури та заслуговує на подальші наукові розвідки, зважаючи на його багатотисячолітню історію.

Ключові слова: янцінь, китайське інструментальне мистецтво, традиційна інструментальна музика Китаю, концерт для народних інструментів, струнні інструменти.

Huang Tailong, Postgraduate Student, Department of Musicology and Culturology, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

The Yangtze string instrument in Liu Hanli's "Reflections on the City" concert

The purpose of the article is to specify the technical and performance features of Liu Hanli's "Reflections on the City" concerto for the orchestra of folk instruments and Yangtze. **The research methodology** involved the use of cultural, historical, and comparative methods, which are based on the principles of knowledge of nature, society, and cultural-historical processes – in order to trace the peculiarities of emergence and development of Yangtze, as well as formation of the concert genre in Chinese musical culture. **The scientific novelty** of the article is that it examines the Yangtze traditional instrument as a phenomenon of Chinese culture, which determines the further development of Chinese traditional instrumental performance and formation of the national genre palette. **Conclusions.** Generalisation of developments in the field of art history, which are related to the problem of traditional musical instruments and instrumental performance of China, allows us to state that emergence of the Yangqin string instrument associated with the 14th – 17th centuries. Moreover, it occupies a prominent place in the cultural heritage of China today. The performance capabilities of the Yangtzen are analysed on the example of Liu Hanli's concert "Reflections on the City", in which the artist conveyed the worldview of the ancient people through musical means of depicting their bravery, kindness, hard work and fortitude in the fight against enemies. In this work, Liu Hanli demonstrates a synthesis of the European musical language and national folklore, because the combination of expressive means of the major-minor system and modified samples of folk song creativity is followed. Therefore, the national musical art of China is a distinctive landmark of world culture and deserves further scientific exploration, taking into account its centuries-old history.

Keywords: Yangtze, Chinese instrumental art, traditional Chinese instrumental music, concert for folk instruments, string instruments.

Актуальність теми дослідження. Оригінальність інтонаційного забезпечення та особливостей гармонії музичних творів, написаних китайськими композиторами, викликає дослідницький інтерес серед мистецтвознавців і виконавців. Проблема виконання на традиційних китайських інструментах та розвиток жанрової палітри в такому аспекті відзначається актуальністю. Адже, янцин, як феномен китайської музичної культури в умовах сьогодення є затребуваним.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема розвитку китайського традиційного мистецтва неодноразово розроблялась в дослідженнях науковців. Так, Сян Цухуа в роботі «Мистецтво китайських цимбалів» (1992) розглядає школи гри на янціні (китайські цимбали), такі як: Кантонська, Цзяннань Сиджу, Сичуаньська та Північно-Східна. Аспектно дотичними є роботи, присвячені історичним особливостям китайської музики, зокрема, «Історія сучасної китайської музики» Ван Юйхе (2005) [1]. Вагоме значення у нашому дослідженні відіграє науковий доробок Лю Сяосі, в якому відображені жанрово-стилістичні, структурні та виконавська специфіка дуетів для янця та фортепіано [4]. Привертає увагу робота Ян Чжеюй «Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці», присвячена історії розвитку концертних інструментальних форм в китайській музиці з огляду на класичні традиції [6]. Опубліковано ряд статей, пов'язаних з тематикою китайського концерту. Таким прикладом є стаття Жень Цзяці, пов'язана з характеристикою музичної мови концерту Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі» для оркестру народних інструментів та янця [3].

Наявність наукового доробку в контексті обраної тематики засвідчує, що є резерви для більш повної її розробки та конкретизації матеріалу стосовно музично виражальних засобів та образного змісту концерту «Роздуми про місто» Лю Ханлі для оркестру народних інструментів та янця.

Мета статті – конкретизувати у викладі технічні та виконавські особливості концерту для оркестру народних інструментів та янця «Роздуми про місто» Лю Ханлі.

Виклад основного матеріалу. Перші згадки про популярний китайський струнний музичний інструмент на зразок цимбал – янцин (yangqin) – пов'язані з XIV – XVII століттям. Сантур – попередник цього інструменту – був завезений до Китаю за часів династії Мін (XIV – XVII століття) з Персії і його удосконалення уможливило виникнення народного інструменту янцин, який

користується популярністю й нині. Вивчення мистецтвознавчих робіт доводить, що основою виготовлення струн для струнних музичних інструментів був шовк, адже в давні часи струни виготовлялися саме з нього. З такого матеріалу виготовлялися струни для інструментів цин, се, піпа, гуцин та ін.

Смичкові інструменти, в порівнянні з іншими традиційними інструментами Китаю, виникли досить пізно. Зокрема, у період правління Тан з'явилася десятиструнна цитра та двострунний цин, який набув поширення в оркестровому виконавстві в часи Сун (960–1279). Як вказують Н. Єрьоменко та О. Стахевич, в цей же період виник і гуцин, що об'єднався з двострунним цинем. Його струни виготовлялися з кінського волосу та завдяки цьому утворився гуцинський тип музичних інструментів (від китайського «гу» – давній) [2]. Відтак, розвиток смичкових інструментів активізував чотири різновиди техніки гри: на відкритих, затиснутих струнах, флажолети та ковзання по струнах, що сприяло формуванню позитивних умов для становлення інструментального мистецтва Китаю.

У працях китайських вчених висвітлюються особливості побудови янця та звуковидобування на ньому. Класифікація янця в давні часи як шовкового інструменту, або «сі», надала йому м'якого тембру. Слід підкреслити, що в оркестрі янцин, зазвичай, виконує гармонічну функцію, зважаючи на те, що на ньому виконують акорди або арпеджіо. Тому цей інструмент називають «китайським фортепіано», адже він виступає як акомпонемент для китайських струнних і духових інструментів. Діапазон янця складається із чотирьох октав, але може досягати й шести октав. Яскраве звучання у верхньому регістрі спричинило те, що на янціні часто виконують радісну музику в швидкому темпі. В сучасних умовах розвитку музичного мистецтва Китаю відбуваються прогресивні зрушення у виконанні на янціні.

Відомим композитором і виконавцем на янціні вважається Ван Се, який викладає гру на цимбалах у Центральній музичній консерваторії і є директором Китайського національного оркестрового товариства. Як зазначається в наукових працях, успіх творів Ван Се базується на майстерному поєднанні китайської музичної спадщини та композиційних інновацій, адже митець під впливом східної та західної культур формує власне оригінальне розуміння мистецтва гри на цимбалах [4, 245].

У нашому дослідженні характеризується концерт «Роздуми про місто» Лю Ханлі з огляду на змістове навантаження, пов'язане з маньчжурським містом та побутом його

жителів протягом існування династії Цзінь (1115 – 1234 рр.) на територіях сучасного Північно-Східного Китаю. В основу музики покладено художній образ, в якому відображено емоції композитора, викликані легендами про розвиток рідної країни. Назва розділів, пов'язана з програмністю, корелює з враженнями автора від історії та героїчних маньчжурців. В образі старенького дідуся оповідача, який виникає в уяві Лю Ханлі, закладено загадкову історію маньчжурського народу. Концерт для янця та оркестру «Роздуми про місто» складається зі вступу «Трагедія золотої душі» та чотирьох частин: «Стародавня історія», «Полювання», «Тріумфальне повернення», «Любов».

У такому контексті вважаємо за доцільне відзначити особливості програмності китайської музики. У китайському мистецтві передаються особливості багатовимірного сприйняття і художнього трактування кожної із тематичних груп: образів природи, обрядів і ритуалів, казково-міфологічних сюжетів. У ньому міститься необхідний рівень узагальнень, за допомогою яких найповніше розкриваються задуми композиторів у сфері програмної творчості. Кожна з програмних назв спрямована на символічну характеристику тієї чи іншої ціннісної сутності, гармонійного ідеалу «людини – світу», природи, «людини – людини, людської спільноти» або ж «людини – Всесвіту».

Обраний для аналізу музичний взірєць Лю Ханлі «Роздуми про місто» написано як жанр концерту, хоча форма твору є вільною. Назва вступу «Трагедія золотої душі» зумовлена музичним образом, в якому передаються ліричні переживання і почуття, що забезпечується його побудовою, в якій відбувається чергування двох ладо-тональних устоїв: *h* та *fis*. Основу мелодико-інтонаційних особливостей створюють пентатоніка чи дорійський лад.

Музично-теоретичний аналіз досліджуваного твору показує, що вступ умовно можна поділити на три частини: перші дві – варіаційний розвиток майже ідентичних сольних проведень, окрім першого та останніх тактів. Непростим є співставлення стійкості та нестійкості, але стійкість є неповною, оскільки звучить не тризвук, а септакорд. Ефект замкнутості, певної тричастинності створює останній фрагмент вступу, що починається низхідним ходом варіантного проведення в ритмічній димінуції, експонованого раніше. Останні два такти є віртуозним переходом до I частини. Ця побудова доволі нестійка з ладовими змінами – *h*, *fis*, *e*, *d* – тональностями тоніки, мінорної домінанти та субдомінанти. Шість груп тридцять других тривалостей,

організованих децимолями, створюють стрімкий перехід-зв'язку між вступом та наступною частиною. У I частині «Стародавня історія», зі слів самого композитора, змальовані образи дідуся, який, дивлячись на своїх дітей і онуків із гордістю розповідав історію життя їхніх предків на просторі північного сходу країни. Він описував сміливих чоловіків племені, які були хоробрими, їздили верхи й стріляли у ворогів; ліричними фарбами змальовував добрих, шанобливих і турботливих жінок; енергійними ритмами та арпеджованими пасажами передавав жваві танці та пісні на колективних святах.

Тема *Adagio* базується на маньчжурському фольклорі, як трансформований народний пісн. Відбуваються певні зміни в метро-ритмічній організації, темпових особливостях. У частині експонуються дві головні теми, що отримують подальший розвиток. Перша тема за характером проста і зворушлива, розпочинається у низькому регістрі майже повністю, побудована на мінорній пентатоніці. Фольклорна основа проявляється в ладових змінах.

Триразове проведення з варіантними незначними змінами ніби передає душевний стан оповідача. Так, за другим разом тема звучить у соліста октавою вище, за третім дублюється в партії оркестру та вводяться перегуки з віртуозними пасажами в партії соло. Такі варіанти побудов створюються поєднанням засобів виразності, що запозичені з фольклору, трансформуються їх у мажорно-мінорну систему. Емоційним та темповим контрастом звучить нова тема, утворюючи новий епізод. Її тематизм можна трактувати як похідний, адже звукоряд *fis-moll*-ної пентатоніки залишається.

У II частині «Полювання» прослідковується продовження старовинних історій полювання. Композитор Лю Ханлі подає короткий «сюжет» частини, згадуючи, як дідусь із гордістю описував сцену, коли вирушив із батьком на полювання. Образні спогади забезпечувалися програмним сюжетом картини полювання. Цей музичний образ уклався у вільно трактовану складну двочастинну форму, де в першій частині є риси варіаційності, а в другій – вільної неперіодичності.

Тема варійовано проводиться чотири рази. У проведенні цієї теми відстежуються зміни у ритмі.

Другий розділ II частини відзначається тональною та метричною нестійкістю. Нова стрімка тема вносить певний контраст, ніби розкриваючи новий аспект попереднього образу.

Композитор використовує тональні плани, які притаманні європейській романтичній музиці, а також часто часто наявні у фольклорі.

У частині III «Тріумфальне повернення» композитор створює образ переможного повернення мисливців із полювання та урочисте святкування цієї події.

Своєрідним взаємозв'язком між частинами є поява теми, яка експонувалась у першій частині. Тема проводиться солістом, звучить дуже пристрасно, наповнено, у прихованому двоголоссі.

Початок четвертої частини, з програмною назвою «Любов», доручено лише солісту. Потім відбувається повернення до основної тональності, знову експонуються теми. Твір завершується рубатним чотирьох-тактовим реченням на відголосках та в характері тематичного матеріалу Вступу. У передостанньому такті звучить арпеджований тонічний тризвук із доданою секстою – «gis», тобто $t\ 6\#$, що свідчить про використання романтичної стилістики.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній традиційний інструмент янцінь розглянуто як феномен китайської культури, що визначає подальший розвиток китайського традиційного інструментального виконавства та формування національної жанрової палітри.

Висновки. Узагальнення напрацювань в галузі мистецтвознавства, яке пов'язані з проблемою традиційного музичного інструментарію та інструментального виконавства Китаю, дозволяє стверджувати, що виникнення струнного інструменту янцінь, пов'язаного з XIV – XVII століттями. І він посідає чільне місце в культурній спадщині Китаю сьогодення.

Виконавські можливості янціня аналізуються на прикладі концерту Лю Ханлі «Роздуми про місто», в якому митець передав світобачення стародавнього народу завдяки зображенню музичними засобами його хоробрості, доброти, хоробрості, працьовитості і силу духу у боротьбі з ворогами.

Лю Ханлі демонструє у цьому творі синтез європейської музичної мови та національного фольклору, адже прослідковується поєднання виражальних засобів мажорно-мінорної системи та модифікованих зразків народно-пісенної творчості. Отже, національне музичне мистецтво Китаю виступає самобутньою віхою світової культури та заслуговує на подальші наукові розвідки, зважаючи на його багатовікову історію.

Література

1. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с.
2. Єрьоменко Н. О., Стахевич О. Г. Народно-інструментальне виконавство Китаю. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Випуск 1 (04). С. 30–34.
3. Жень Цзяці. Музична мова концерту Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» для оркестру народних інструментів та янціня. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 42. С. 69–76.
4. Лю Сяосі. Дуети для янціня та фортепіано в сучасній китайській музиці: теоретико-виконавський погляд. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2022. Вип. 22. С. 238–253.
5. Ху Пін. Розвиток українських та китайських культурних традицій в камерно-інструментальних ансамблях другої половини XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2013. 218 с.
6. Ян Чжеюй. Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 53, том 2. С. 132–137.

References

1. Wang, Yuhe. (2005). History of Modern Chinese Music. Beijing [in Chinese].
2. Zhen, Jiaqi (2022). Musical Language of Liu Hanli's Concert "Jin Lingxi – Reflections on the City" for Orchestra of Folk Instruments and Yangjing. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 42, 69–76 [in Ukrainian].
3. Yermenko, N. O., & Stakhevych, O. H. (2024). Folk-Instrumental Performance of China. *Slobozhanski Art Studios*, 1 (04), 30–34 [in Ukrainian].
4. Yang, Zheyu (2022). Formation and Development of the Genre of Instrumental Concerto for Woodwind Instruments in Chinese Music. *Current Issues of Humanitarian Sciences*, 53, vol. 2, 132–137 [in Ukrainian].
5. Liu, Xiaoxi (2022). Duets for Yangtze and Piano in Contemporary Chinese Music: A Theory-Performance Perspective. *Musicological Opinion of Dnipropetrovsk region*, 22, 238–253 [in Ukrainian].
6. Hu, Ping (2013). Development of Ukrainian and Chinese Cultural Traditions in Chamber-Instrumental Ensembles of the Second Half of the 20th Century. *Candidate's Thesis*. Lviv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 20.11.2024*

УДК 78.08:782

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322925

Цитування:

Філіппова С. І. «Джустіно» А. Вівальді в контексті дидактичних процерковних настанов барокової опери. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 422–426.

Філіппова Софія Ігорівна,
аспірантка Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0005-1531-5424>
flppvsf@gmail.com

Filippova S. (2024). "Giustino" by A. Vivaldi in the Context of Didactic Pro-Church Instructions of Baroque Opera. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 422–426 [in Ukrainian].

«ДЖУСТІНО» А. ВІВАЛЬДІ В КОНТЕКСТІ ДИДАКТИЧНИХ ПРОЦЕРКОВНИХ НАСТАНОВ БАРОКОВОЇ ОПЕРИ

Мета роботи – усвідомлення ідеї і сюжетного смислу опери А. Вівальді «Джустіно» в контексті сутнісного типологічного її виявлення як церковно-дидактичної композиції, скерованої на заохочення у сприйнятті слухачів пошани і захоплення християнськими чеснотами, якими наділені провідні персонажі твору. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, відзначений в роботах Д. Андросової, О. Козаренка, Т. Левицької, О. Маркової, О. Рощенко, А. Соколової, В. Шульгіної та інших провідних науковців шкіл І. Ляшенка та І. Котляревського як тих, що започаткували музично-культурологічний профіль мистецтво- і культурознавства. Виділені такі методи культурологічного аналізу музичного артефакту: біографічно-описовий у варіанті інтелектуально-біографічного, герменевтичний, міждисциплінарний, музично-семіотичний. **Наукова новизна** роботи проявляється в наступному: 1) вперше в українському культуро- і мистецтвознавстві піднятий аспект класифікації вказаної опери А. Вівальді як церковно-дидактичної, тобто художні ознаки представляють суттєву, але не вирішальну складову вираження; 2) вперше в Україні виділений культурознавчий підхід до опери, вирішеної поза умов дотримання художньої цілісності подання. **Висновки.** Опера «Джустіно» А. Вівальді складена до карнавальних дійств і охоплює більше 4-х годин представлення, тобто виходить за часові межі художніх театральних актів, принципово наближаючись до містеріальних дійств. Сюжет, запозичений з історичних уявлень про Візантію, наповнений подіями, що заявляють єдність владних осіб і героїчних дій неофітів, яким постає Джустіно в дотриманні честі, вірності і щирого захоплення коханням. Сама постановка у центр сюжету історії виходу на вищу владу – справителя імператора – провінціала Джустіно через подвиг і честь та поміч Вищого складає зразкову для молоді путь. І це у 1720-ті роки, коли розгорнулася молодіжна активність (персоніфікована радикалізмом Ф. Вольтера в перегляді національних святих і вірувань), явно стримувана церковними засадами умов Венеціанської аристократичної республіки.

Ключові слова: опера бароко, церковна дидактика, музичний стиль, музичний жанр, музична художність, музична церковність

Filippova Sofiia, Postgraduate Student, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

"Giustino" by A. Vivaldi in the Context of Didactic Pro-Church Instructions of Baroque Opera

The purpose of the work is to understand the idea and plot sense of the "Giustino" opera by A. Vivaldi in the context of its essential typological identification as an ecclesiastical and didactic composition aimed to encourage the audience's perception of respect and admiration for the Christian virtues endowed with the leading characters of the work. **The methodological basis** of the study is the intonation approach of the B. Asafyev school in Ukraine, noted in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, T. Levytska, O. Markova, O. Roshchenko, A. Sokolova, V. Shulhina and other leading scientists of schools I. Liashenka and I. Kotliarevskyi as those who initiated the musical and cultural profile of art and cultural studies. The following methods of cultural analysis of a musical artifact are distinguished: biographical-descriptive in the variant of intellectual-biographical, hermeneutic, interdisciplinary, musical-semiotic. **The scientific novelty** of the work is manifested in the following. For the first time in Ukrainian culture and art history, the author raises the aspect of classifying this opera by A. Vivaldi as ecclesiastical and didactic, which means that artistic features represent a significant but not decisive component of expression. For the first time in Ukraine, a cultural approach to an opera composed outside the conditions of artistic integrity of presentation is highlighted. **Conclusions.** The "Giustino" opera by A. Vivaldi is composed for carnival events and covers more than 4 hours of performance, that is, it goes beyond the time limits of artistic theatrical acts, fundamentally approaching mysterious events. The plot, borrowed from historical ideas about Byzantium, is filled with events that declare the unity of powerful people and the heroic actions of neophytes,

whom Giustino appears in the pursuit of honour, loyalty and sincere admiration for love. The very placement in the centre of the plot of the story of the rise to higher power – the co-ruler of the emperor – the provincial Giustino through the feat and honour and help of the Most High constitutes an exemplary path for the youth. It was in the 1720s, when youth activism unfolded (personified by F. Voltaire's radicalism in the revision of national shrines and beliefs), clearly restrained by the church principles of the conditions of the Venetian aristocratic republic.

Keywords: baroque opera, church didactics, musical style, musical genre, musical artistry, musical ecclesiasticism.

Актуальність теми дослідження вирішується виконавським і слухачьким попитом на оперну продукцію барокового періоду, яка складає в сьогоденні ХХІ століття логічне продовження «неоренесансного» соціального подання минулого сторіччя (див. «систему Леонардо да Вінчі» П. Валері відносно постатей творчої сфери у добу Науково-технічної революції і психології підсвідомого – докладніше в дисертації В. Батанова [1]). У зв'язку зі змістом естетичних переваг публіки нагадуємо, що етап опери бароко в італійському поданні у вигляді опери-seria, яка розглядається у певних довідниках як «докласичне» надбання [8, с.351], суттєвим виступає усвідомлення жорсткого неприйняття тих композицій у Віденському класицизмі, який став першим історичним щабелем явлення художньо-самодостатньої музики, з позицій якої (а це позиція Х. Глюка в його «реформі опери», яку прийняв передреволюційний Париж, але не прийняв В. Моцарт) опера seria складала дещо анахроністичне і те, що потребувало відсунення [так само, с. 352], більш докладно про це у вихованки О. Маркової І. Красиліної [4].

Історично на грані ХVІІІ і ХІХ століть восторжествувала опера прореалістичного, життєвоуподібненого типу, тобто саме художнього призначення, тоді як seria складала втілення церковно-дидактичного мистецтва. А останнє вело свій початок від літургійної драми ХІІ-ХІІІ ст. тоді ще православної Франції, а за Г. Кречмаром то і був саме початок опери як вистави, що виспівувалася від початку до кінця (про це в дисертації В. Осипової [6]). Відповідно, *умовність і символізм* вираження складали в seria основу виразності, з повнотою опори на гіпертрофовано-віртуозний (за судженням театралізованої свідомості наступних епох) спів кастратів-фальцетистів. А ті втілювали із глибин *гімносіву* йдучий *фігуративний* вокал (що живився церковністю *калофонії* Х–ХІ сторіччя), який згодом глибоко віруючий Дж. Россіні назвав *bel canto*, переклавши на італійську названий термін з грецької.

Опера seria на хвилі релігійного відродження Новітньоісторичного етапу

поступово завоювала право на представлення широкій публіці і осмислення її згідно з типологічним виявленням, а не с позицій оперного «сценічного реалізму», як це називали режисери ХХ століття, охоплюючи твори протовіденського і поствіденського періодів аж до традиційного репертуару сьогодення. Звідси – тема дослідження із зосередженням на опері «Джустіно» А. Вівальді, яка у свій час, у 1720-ті роки, дістала високе визнання, згодом категорично забута, але останні десятиліття з ентузіазмом виставляється у різних виконавських версіях, в основному, у концертному поданні, оскільки сценічне представлення барокового твору потребує зовсім незвичного для сучасних уявлень сценічного втілення.

Мета роботи – усвідомлення ідеї і сюжетного смислу опери А. Вівальді «Джустіно» в контексті сутнісного типологічного її виявлення як церковно-дидактичної композиції, скерованої на заохочення у сприйнятті слухачів пошани і захоплення християнськими чеснотами, якими наділені провідні персонажі твору. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, відзначений в роботах Д. Андросової, О. Козаренка, Т. Левицької, О. Маркової, О. Рощенко, А. Соколової, В. Шульгіної та інших провідних науковців шкіл І. Ляшенка та І. Котляревського як тих, що започаткували музично-культурологічний профіль мистецтво- і культурознавства. Виділені такі методи культурологічного аналізу музичного артефакту: біографічно-описовий у варіанті інтелектуально-біографічного [7], герменевтичний, міждисциплінарний, музично-семіотичний [4; 6, ін.].

Наукова новизна роботи проявляється в наступному: 1) вперше в українському культуро- і мистецтвознавстві піднятий аспект класифікації вказаної опери А. Вівальді як церковно-дидактичної, тобто художні ознаки представляють суттєву, але не вирішальну складову вираження; 2) вперше в Україні виділений культурознавчий підхід до опери, вирішеної поза умов дотримання художньої цілісності подання.

«Джустіно» («Юстин»), RV 717 — опера Антоніо Вівальді, написана у 1724 році на лібрето Ніколо Берегана для карнавального сезону 1724 у Римі й була представлена у Театрі Капраника. Перед цим у 1723 році був триумф з постановкою у Римі опери «Геракл на Термодонті» (італ. «Ercole sul Termodonte») [3]. Ясно, що нова опера складала суттєву частину вчистостей карнавальних свят, яким протекціювала церква — і взагалі та опера була заказана знаменитим покровителем мистецтву від церкви (особистим покровителем А. Кореллі) кардиналом П'єтро Оттобоні. Опера в оригінальному композиторському варіанті складала виставу, що продовжувалася більше 4-х годин, відомий також не автором скорочений варіант довгістю коло 3-х годин.

Звертаємо увагу на тип сюжетів, що використав А. Вівальді для своїх опер, які отримали вражаючий успіх. Це сходження до визнання і отримання великої влади молодих героїв, які для отримання вказаних вищих благ повинні були пройти через випробування і демонструвати неабияку витримку, силу і вміння спокутувати свої провини сумирно і щиро. Особливо це стосується «безрідного» Джустіно, героя другої римської опери Вівальді. Нагадуємо, що 1720-ті роки — це час ствердження «молодіжного прориву» у соціальних відносинах (це був час ствердження у Франції юного, що отримав корону 12-річним, короля Людовіка XV, то був розквіт Гамбургської опери, коли поряд із Р. Кайзером там розгорнув діяльність Г. Телеман, ін.) — метафізика історії засвідчує значущість кожного століття активізацію «нової молоді» (так себе називали активісти 1920-х в Німеччині і у Франції), що на новому рівні повторюють «шістдесятники».

Демонстрацією «молодіжності» у всеєвропейському вимірі у 1720-ті відрізнялася *антицерковна* активність Ф. Вольтера, яка вилилася у написання від 1730-го року одного з найблизнірніших його творів «Орлеанська незаймана». Однак протидією цьому молодіжному протиправному руху стала активність Католицької церкви, спадкоємців Петра Могили на європейському Сході. А музикально це проявилось у створенні в Неаполі, тобто на Півдні Італії, населеному етнічними греками, що пам'ятали й пам'ятають про своє вихідне Православ'я, опери *seria* — «серйозної» у буквальному перекладі з італійської, а по смислу «церковної». Як не дивно, ту ініціативу Неаполю продовжила Венеція, яка зберігала вірність церковним порядкам, поки з нею не розправився Наполеон,

«подарувавши» те місто-республіку Австрії у 1790-ті [2].

А. Вівальді, священник за соціальним станом, у не такому вже юному віці (більше 35 років) береться за опери-*seria*, маючи славу і визнання як скрипаль і композитор-інструменталіст. Апогей його оперного визнання — написані для Риму у 1720-ті — вищеназвані «Геракл на Термодонті» і «Джустіно».

Відмічена вище монументальність у довгій постановці «Джустіно» виправдана її вписаністю в церемоніал, представлені на сцені історичні та фантастичні картини розраховані на вчистість обстановки і, як завжди в опері-*seria*, диктує той стрій вистави дидактика християнської сумирності, шанування владних осіб і гармонія благополучного розв'язування усіх конфліктних ситуацій через благородство і готовність до самопожертви головних героїв заради честі своєї і обраних для служіння осіб.

Дія опера відбувається у Візантії (що не так часто фігурувало в сюжетах оперних вистав XVIII століття), а головними діючими особами являються можновладці — імператор (Анастасій), його дружина (Аріанна) і найближчі кривні з оточення (сестра Анастасія Леокаста), два брати-аристократи Віталіан та Андронік. Є ще дві особи з оточення Віталіана: Амантіо, генерал армії і офіцер Полідарт. Ніби поза кола цих представників вищого класу — Джустіно, головний герой, «простий» у порівнянні з родовитими і гордими представниками владних структур. Але готовність Джустіно до подвигу, його щире бажання вірно служити і виконувати непрості обов'язки громадянина рідної країни стають запорукою його фінального успіху.

За розвитком сценічних подій, вже у I акті Джустіно послана нагода спасти сестру імператора Леокасту від дикого звіра — і юний «простяк» чесно й вміло робить свій мужній вчинок. А це звертає до нього увагу владної Леокасти, відкриває йому вхід в оточення властителя Анастасія, візантійського імператора. Анастасію послано випробування: викрадена його кохана дружина Аріанна — відчай від того показаний в арії «Vedro con mio diletto» («З радістю побачу»). Знахабнілий підданий тиран Віталіан домагається у Аріанні кохання, загрожуючи їй у випадку відмови жорстокою розправою. Однак імператриця Аріанна є вірною дружиною і відзначена гордістю й сміливістю, достойних їй високого призначення імператриці. Аріанна готова до смерті, але не бажає зраджувати свого чоловіка,

якого шанує й кохає (арія «*Mio dolce amato sposo*» - «Мій милий коханий дружино»)

Так вже на рівні I акту подається концентрація ліричної виразності, яка доповнюється, розширюється, але не опонується музичним аповненням наступних двох актів.

У II дії виділяється арія Джустіно «*Misero é colui che dopo nato*» («Нещасний, хто народився пізно»), де він оплакує свою долю, звертаючись за поміччю до Неба. І здійснюється сон-переродження: у сні у вигляді доброї поради з Вищих сфер Джустіно подається завдання героїчно захищати Вітчизну і спасти дружину імператора від свавілля Віталіана. «Простяк» Джустіно, будучи підбадьореним високим напуттям, вправно й чітко все виконує. Він схоплює Віталіана, у кайданах доставляє до імператора на високий суд. Віталіан, зухвальство якого діями Джустіно було приборкане, усвідомив, що спасіння – тільки в щирому каятті, він визнається у гріху зазіхання на владні вчинки, несумісні з його завданням служити імператору – звучить арія «*Quando serve alla ragione*» («Коли це слугує розумінню»). Краса і ніжність того номеру наділяють довірою до висловлень бувшого тирана, естетично «переконують» у виборі нової путі тим персонажем.

А у III дії Джустіно, на якого несправедливо був зведений наклеп, за який він виганяється з країни і змушений розлучитися з Леокастою, сестрою імператора, що його щиро полюбила, - сумирно приймає ці несправедливості. І тільки втручання вищих сил, що містично повідомляють про його кривне братерство з аристократами Віталіаном та Андроніком, виводить на дружнє протистояння братів інтригам Амантіо, за що отримують винагороду наближення до імператора, а Джустіно стає чоловіком сестри Анастасія Леокасти, одночасно отримуючи співвладу імператорського статусу. Звучання хора і трубні фанфари підтримують високу радість Чесної нагороди за подвиг Служіння.

Усього учасників дії 8, з них 6 партій, чоловічі і жіночі, написані для співу їх кастратами, і тільки два персонажа - відверто негативний Віталіан, зрадник, правда, здатний і щиро покаятися, і з оточення останнього офіцер Полідарт призначені для тенорового співу (тенори тоді складали другорядні голоси, співвідносними з кастратами були баси кантанте). З того переліку ясно, що усі партії, відзначені участю співаків-кастратів, виступають носіями добродійних якостей, запис музики «Джустіно» являє нам красу

характерів чесних і відданих у служінні Вірі і державним властителям, сімейній честі.

З тих номерів особливою увагою виконавців користується на сьогодні арія візантійського імператора Анастасія *Vedrò con mio diletto* («З радістю побачу»), що увійшла в репертуар знаменитих контртенорів Філіппа Жарускі і Якуба Орлінського, а також контральто Соні Прина [3] Виконання тої арії може включати соло труби, яке складало ніби доповнення до удаваного дуету з улюбленою дружиною. Низхідна спрямованість (за послідовністю *catabasis*) мелодії арії засвідчує силу спокутного звернення героя до Неба в надії отримати спасіння для Аріанни (і в особі Джустіно це спасіння стає посланям Анастасієві).

Через виділення тої арії виконавцями і слухачами той номер став емблематикою названої опери Вівальді, складаючи дещо надзвичайно показове для естетики-дидактики композиції: гармонія краси і порядку світу, особистої етичної позиції і віросповідально-державного призначення Служіння. А молодіжний тонус вираження – в особистості головного героя, який через своє лицарське бойове вміння, через щирість прийняття законів держави і сумирність позиції по відношенні до владних структур отримує жадану «путь наверх», особисте визнання в коханні і повноту соціального злету в кар'єрі.

Саме вказана естетизація «симфонії влад», поєднання у ціле досконалості особистісних відносин і соціального призначення-Служіння складає специфіку виразності персонажів опери цього типу і концепції вистави, естетизм якої через спів покликаний подавати не «правду життя» (воно недосконале і часто недостойне), але ідеальні позиції, достойні уведення їх у вжиток. Ця церковна дидактика опери-seria повинна бути оціненна у самотності цілісності її не як художнього, але культур-акту, і в цьому значенні поставленою на відповідне високе місце і збереженні оперним дійством своїх містеріального початку і атрибутики.

Висновки. Опера «Джустіно» А. Вівальді складена до карнавальних дійств і охоплює більше 4-х годин представлення, тобто виходить за часові межі художніх театральних актів, принципово наближаючись до містеріальних дійств. Сюжет, запозичений з історичних уявлень про Візантію, наповнений подіями, що заявляють єдність владних осіб і героїчних дій неофітів, яким постає Джустіно в дотриманні честі, вірності і щирого захоплення коханням. Сама постановка у центр сюжету

історії виходу на вищу владу – соправителя імператора – провінціала Джустино через подвиг і честь та поміч Вищого складає зразкову для молоді путь. І це у 1720-ті роки, коли розгорнулася молодіжна активність (персоніфікована радикалізмом Ф. Вольтера в перегляді національних святинь і вірувань), явно стримувана церковними засадами умов Венеціанської аристократичної республіки.

Література

1. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI ст. : дис. канд. 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А.В.Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.
2. Венеціанська республіка. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Венеціанська_республіка (дата звернення: 08.10.2024).
3. Джустино (опера Вівальді). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Джустино_\(опера_Вівальді\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Джустино_(опера_Вівальді)) (дата звернення: 08.10.2024).
4. Красиліна І. В. Ознаки пізньої серія в опері Антоніо Сальєрі «Арміда». *Вісник НАКККІМ*. 2024. № 1. С. 344–348.
5. Лінг Цзюньда. Сонати Л. Бетховена в контексті мистецтва XVIII-XIX століть : дис. канд. 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 173 с.
6. Осипова В. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи : дис. канд. 17.00.03 / Одеська державна консерваторія імені А.В.Нежданової. Одеса, 2003. 181 с.
7. Шульгіна В., Яковлев О. Інтелектуальна біографія як жанровитипологічне узагальнення. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка, І. Котляревського, О. Костюка присвячується* : тези і матеріали Міжнародної

науковотворчої конференції 7–9 травня 2022 року. Одеса : Астропринт, 2022. С. 235–237.

8. Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

References

1. Batanov, V. (2016). Universalism of Composer Personalities in Music Art XX – Early XXI Centuries. Candidate's Thesis. Odesa [in Ukrainian].
2. Republic of Venice. (n.d.). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Venecianska_respublika [in Ukrainian].
3. Justino (opera by Vivaldi). (n.d.). Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Justino_\(Vivaldi_opera\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Justino_(Vivaldi_opera)) [in Ukrainian].
4. Krasylina, I. V. (2024). Signs of Late Seria in Antonio Salieri's Opera Armida. *Herald of NAKKKIM*, 1, 344–348 [in Ukrainian].
5. Ling, Ciung Da (2021). Sonatas of Ludwig van Beethoven in Context of Art to XVIII–XIX Centuries [in Ukrainian].
6. Osypova, V. (2003). Christian-Mystery Continuum of Operatic Art: Genesis, Evolution, Prospects. Candidate's Thesis. Odesa [in Ukrainian].
7. Shulhina, V., & Yakovlev, O. (2022). Intellectual Biography as a Genre-Typological Generalisation. Transformation of Musical Education and Culture: Tradition and Modernity. In memory of the founders of musical cultural studies in Ukraine, professors I. Liashenko, I. Kotliarevskyi, O. Kostyuk. Abstracts and materials of the International Scientific Conference (May 7–9, 2022). Odesa, 235–237 [in Ukrainian].
8. Randel, D. M. (1978). *Harvard Concise Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts, London [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 18.11.2024

УДК 78.071.1Ляшенко:78.087.5:785.7(477)(045)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322926

Цитування:

Ярушевський Т. В. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Геннадія Ляшенка крізь призму розвитку камерно-інструментального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 427–433.

Ярушевський Тарас Васильович,
творчий аспірант Національної музичної
академії України ім. П. І. Чайковського,
<https://orcid.org/0009-0004-4020-7660>
taras.yarushevskiy@gmail.com

Yarushevskiy T. (2024). 'Exercises' for Flute, Bassoon, and Piano by Hennadii Liashenko through the Lens of Chamber-Instrumental Art Development. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 427–433 [in Ukrainian].

«ЕКЗЕРСИСИ» ДЛЯ ФЛЕЙТИ, ФАГОТА І ФОРТЕПІАНО ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи – виявити еволюцію українського камерно-інструментального ансамблю у складі флейти, фагота й фортепіано як унікального типу музичного мислення; дослідити темброві та фактурні трансформації традиційних прийомів композиторської мови. **Методологія роботи.** Закономірності камерно-ансамблевого інструменталізму у творах українських та світових композиторів проаналізовано із застосуванням порівняльно-історичного методу, а предмет дослідження вдалося системно опрацювати за допомогою музично-аналітичного методу. **Наукова новизна** статті полягає в дослідженні джерел еволюції вказаного камерного складу та введенні цього твору в музикознавчий науковий обіг задля сприяння ширшому побутуванню «Екзерсисів» Г. Ляшенка у виконавській практиці. **Висновки.** Творчість Геннадія Ляшенка вирізняється постійним пошуком нових форм вираження, зокрема через глибоке дослідження тембрових і фактурних можливостей музичних інструментів. Це дало змогу композиторові створювати багатогранні звукові контрасти у своїх камерних творах. Його «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано є бездоганним прикладом сучасного підходу до специфічного й досить рідкісного камерно-ансамблевого складу, який у XX столітті зазнав нової хвилі розвитку. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано вирізняються складною фактурою, експериментами з класичною тричастинною формою, поліфонічним викладом і тембровою колористикою, що притаманно багатьом творам Г. Ляшенка. До прикладу, мелодичний матеріал флейти та фагота розвивається у взаємодії з ритмічною та гармонічною основою фортепіано. Тож протягом усіх «Екзерсисів» фагот відіграє роль своєрідного опонента флейті. Автор використовує темброву гнучкість фагота для створення різноманітних текстур, поєднуючи глибоке й тепле звучання цього інструмента з легким, прозорим тембром флейти. Завдяки цьому фагот стає одним з основних носіїв драматичного розвитку твору.

Ключові слова: творчість Геннадія Ляшенка, інструментальне тріо, камерно-інструментальна музика, музика для духових інструментів, новітня українська музика.

Yarushevskiy Taras, Creative Postgraduate Student, Department of Chamber Ensemble, Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music

'Exercises' for Flute, Bassoon, and Piano by Hennadii Liashenko through the Lens of Chamber-Instrumental Art Development

The purpose of the article is to explore the evolution of the Ukrainian chamber-instrumental ensemble composed of flute, bassoon, and piano, investigating its distinctive musical language as well as examining the timbral and textural transformations of traditional compositional techniques. **The research methodology.** The study applies a comparative-historical method to analyse the characteristics of chamber ensemble instrumentalism in works by Ukrainian and international composers, complemented by a systematic approach facilitated by musical-analytical methods. **Scientific novelty.** This article contributes to the musicological discourse by examining the origins of this specific chamber ensemble and formally introducing Hennadii Liashenko's 'Exercises' into scholarly discussions. This is intended to promote broader performance recognition of 'Exercises' within instrumental practice. **Conclusions.** Hennadii Liashenko's work is marked by an enduring quest for new forms of expression, particularly through an in-depth exploration of the timbral and textural potentials of musical instruments. This approach allowed him to create multifaceted sound contrasts within his chamber compositions. His 'Exercises' for flute, bassoon, and piano exemplify a contemporary perspective on this unique yet relatively rare chamber ensemble, which experienced a renewed wave of development in the 20th century.

The 'Exercises' distinguish themselves through intricate texture, experimentation with classical ternary form, polyphonic exposition, and timbral colour that are characteristic of many of Lyashenko's works. For instance, the melodic material of the flute and bassoon interacts with the rhythmic and harmonic foundation of the piano. Throughout the 'Exercises', the bassoon functions as a contrasting counterpart to the flute, with its timbral flexibility contributing to the creation of varied textures, combining its rich, warm sound with the light, transparent timbre of the flute. Thus, the bassoon emerges as a primary vehicle for the work's dramatic development.

Keywords: Hennadii Liashenko's works, instrumental trio, chamber-instrumental music, wind instrument music, contemporary Ukrainian music.

Актуальність теми дослідження. Камерна музика, зокрема в другій половині ХХ століття, посідає важливе місце в українській академічній музиці. Композитори цього періоду почали активно використовувати нові прийоми звукоутворення та техніки, такі як сонорика, алеаторика та поліфонічні форми. Це дало новий імпульс розвитку камерних жанрів, включно з музикою для дерев'яних духових інструментів. Геннадій Ляшенко (1938–2017), будучи одним із представників цього покоління композиторів, у своїх творах продовжував цю лінію експериментів. Звернувшись чи не до кожного класичного жанру, композитор збагатив та урізноманітнив спектр сучасних виражальних засобів. Він працював у царині симфонічної, хорової та сценічної музики. Окремою важливою віхою діяльності Геннадія Ляшенка є його камерно-інструментальний спадок, зокрема композиції, до виконання яких залучені дерев'яні духові інструменти. До прикладу, «Дивертисмент» (1966) та Квінтет для духових інструментів (1976) – ранні твори Г. Ляшенка, де він експериментує з тембрами дерев'яних духових інструментів, створюючи складну музичну тканину, яка поєднує традиційні й сучасні техніки.

Наприкінці ХХ століття – у 1993 році – Геннадій Ляшенко започаткував жанр «Технеми», у якому створив п'ять зразків цього новаційного жанру, щоразу звертаючись до різних інструментальних складів: духового квінтету, тріо за участі флейти, фагота й фортепіано, гобоя та фагота, солюючих скрипки та фортепіано. Тембр фагота у творчості Геннадія Ляшенка посідає особливе місце, відображаючи його інтерес до експериментів з тембровими можливостями інструмента та створенням складних фактур у камерній і симфонічній музиці. Фагот – це інструмент, який здатний передавати широкий спектр емоцій завдяки своєму насиченому, глибокому звучанню та багатим тембровим відтінкам. Г. Ляшенко майстерно використовує ці характеристики для створення багатовимірних звукових полотен, де фагот часто грає роль не тільки басової основи ансамблю, але й активного мелодійного голосу. Тож, якщо «Технеми» № 1 написані для

духового квінтету, то «Технеми» № 4, за твердженням Я. Денисенко, є подвійним концертом для флейти та гобоя. Очевидно, що в «Технемах» митець особливу увагу приділяє дерев'яним духовим інструментам. Показовим є те, що у 1999 році Геннадій Ляшенко втілює свій інтерес до зазначених тембрів, створивши «Екзерсиси» для флейти фагота і фортепіано.

Аналіз досліджень і публікацій. Українська музикознавча спільнота активно вивчає життєтворчість Геннадія Ляшенка. Серед дослідників слід виокремити Майю Ржевську – авторку біографічного нариса, присвяченого композиторові [8], та робіт про жанрові засади творчості Г. Ляшенка [7; 9; 10]. До прикладу, вона на основі аналізу камерної інструментальної музики композитора характеризує її жанрово-стильові особливості: вибір інструментів і темброві поєднання в ансамблях, застосування прийомів сонорики, інтерпретація традиційних форм та жанрових моделей [9].

Також у науковому обігу є низка студій, присвячена камерно-інструментальному доробку митця. Серед них виділимо праці, що стосуються музики для струнно-смічкових інструментів, – це статті Н. Кирджи [5], А. Комлікової [6] та А. Тормахової [10], які розкривають, зокрема, специфіку альтових і віолончельних творів Г. Ляшенка. До цієї групи праць також відносимо дослідження Н. Фещак [12], у якому авторка приділяє увагу струнним квартетам. Тож у цих статтях проаналізовані «Прелюдія, Арієта і Танець», Сон amore для альту з камерним оркестром, «Технема» № 2 для флейти, альту і арфи та Концерт для альту з оркестром, що є яскравим втіленням авторського «чуття» специфіки інструмента.

Звісно, окрему групу публікацій, присвячених камерно-інструментальній музиці Г. Ляшенка, становлять аналітичні розвідки М. Денисенко-Сапмаз [2] та Я. Денисенко [4], фокус яких зосереджено на композиціях, до інструментального складу яких входять дерев'яні духові інструменти. В останньому з перелічених досліджень авторка простежує в окремих «Технемах» Г. Ляшенка ознаки стильового синтезу на тематичному рівні, визначає розвиток форми та вказує на

спорідненість із романтичною і бароковою традиціями. Зовсім побіжно у перелічених вище роботах згадано твір «Екзерсиси» для флейти, фагота й фортепіано, фактично просто підтверджено його існування.

Мета дослідження полягає у виявленні еволюції українського камерно-інструментального ансамблю у складі флейти, фагота і фортепіано як унікального типу музичного мислення, а також дослідженні тембрових і фактурних трансформацій традиційних прийомів композиторської мови.

Виклад основного матеріалу. Об'єднання флейти, фагота й фортепіано в інструментальне тріо – явище доволі незвичне для історії музики. Утім воно відображає як ширші тенденції розвитку камерно-інструментальної музики, так й унікальні характеристики цих трьох інструментів. Композитори досліджували багатий потенціал цього інструментарію, підкреслюючи у своїй творчості його контрастні тембри та технічні можливості. Коріння музики для дерев'яних духових і клавішних інструментів сягають епохи бароко, коли фагот був як сольним інструментом, так й одним з учасників групи *basso continuo*. Однак приклади поєднання флейти, фагота і фортепіано з'явилися помітно пізніше – у період класицизму. У цю епоху зростання кількості публічних концертів та аматорського музикування вдома призвело до збільшення музики для камерних ансамблів. Наприклад, у період між 1786 та 1790 роками Людвіг ван Бетховен написав Тріо для флейти, фагота і фортепіано (WoO 37). У цей самий час французький композитор Ф. Дев'єн (François Devienne, 1759–1803) також звернувся до подібного ансамблю, написавши Сонату для флейти, фагота та фортепіано (1778). Доба романтизму також не відзначилась особливою увагою митців до такого екстраординарного складу. Виняток становлять буквально декілька творів: Тріо (ор. 49) Ф. Мендельсона; «Концертне тріо» (ор. 76) А. Ледюка (Alphonse Leduc, 1804–1868), який віртуозно володів усіма трьома інструментами; Тріо (А. 507) Г. Доніцетті та шестичастинне Тріо (ор. 2) Е. Аньєля (Émile Agnel, 1810–1882).

Протягом ХХ століття поєднання флейти, фагота та фортепіано стало більш типовим для камерної музики. Цей період характеризується сплеском інтересу до вивчення нових інструментальних тембрів і колористичних можливостей, що зробило цей майже ігнорований раніше склад переконливим вибором для композиторів. Бразильський композитор Е. Вілла-Лобос (Heitor Villa-Lobos,

1887–1859) звертається до дуету флейти й фагота в «Бразильській Бахіані» № 6 (1938). У 1943 році французький композитор А. Жоліве пише «Різдвяні пасторалі» для флейти, фагота та арфи. На нашу думку, арфа в цьому творі відіграє аналогічну фортепіано роль, слугуючи гармонічною протиположністю монофонним флейті та фаготу, тому цей твір можна також розглядати в контексті становлення характеризованого нами інструментарію. Тож до кінця століття ансамбль флейти, фагота та фортепіано поступово емансипується, що знайшло відображення в Тріо для флейти, фагота та фортепіано (1997) американського композитора А. Превена (André Previn, 1929–2019), яке демонструє поєднання ліризму, джазових впливів і класичних форм, що є типовими для сучасної камерної музики.

В українській музиці творчість для дерев'яних духових представлена цілою низкою творів композиторів різних генерацій. Утім тріо флейти, фагота та фортепіано – це склад, що мало реалізовували вітчизняні митці. Аналогічно до зарубіжного мистецтва, наприкінці минулого століття в українській музиці відбувається переосмислення фонічних властивостей традиційних тембрів і, як наслідок, розширення меж камерно-інструментальної музики. До об'єднання в одне музичне полотно флейти, фагота та фортепіано вдається також Ю. Іщенко (1938–2021) у Дев'яти «Римованих рядках». А у 2002 році тріо для такого виду ансамблю написала О. Гнатівська (1949–2007).

Кінець ХХ – початок ХХІ століття став для Геннадія Ляшенка часом плідної роботи над камерно-інструментальною музикою після періоду, присвяченого написанню творів симфонічного жанру. Як справедливо зазначає М. Ржевська, «у співвідношенні іпостасей камерної музики – "творчої лабораторії" композиторів, свого роду території випробовування нових драматургічних схем і засобів виразності, з одного боку, та самодостатнього художнього явища, з другого, безперечно, посилилася саме художня складова, що пояснюється не в останню чергу поглибленням філософської спрямованості композиторських задумів та вдосконаленням майстерності їх реалізації» [9, 45].

Серед опусів, які створив Г. Ляшенко у цей час, відзначимо *Idem per idem* для двох фортепіано (1991), Сонату для скрипки й фортепіано, Сонату для саксофона й фортепіано, «Відлуння» для фортепіано, *Lamento* для струнних (1992), «Технему» №1 (1993) для флейти, гобоя, кларнета, фагота і

валторни та «Мікросонату» для труби та органа (1994) і, звісно, «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано (1999).

На окрему увагу заслуговує назва твору. Слово «екзерсис» у перекладі з французької мови означає «вправа». З одного боку, таке визначення може вказувати на суто технічний характер твору, як, до прикладу, у «Вправах» Й. Брамса. З іншого ж боку, цю назву композитори давали й повноцінним музичним опусам. Серед найвідоміших зразків «вправ», які виходять далеко за межі коротких тренувальних п'єс, наведемо приклад Д. Скарлатті, який використав саме це слово до низки своїх клавірних сонат, виданих у 1739 році – *Essercizi per gravicembalo* («Вправи для клавесина»), та сучасного італійського

композитора С. Шарріно (нар. у 1947), на якого Д. Скарлатті мав великий вплив та який написав власні «вправи» на матеріалі сонат барокового майстра – це *Esercizi di tre stili* («Вправи у трьох стилях», 1999) та *L'esercizio della stravaganza Gènealogie* («Вправа на екстравагантність “Генеалогія”», 2014). До доробку С. Шарріно належить ще одна «Вправа», написана в 1971 році для фортепіано. Незважаючи на відмінний від італійського композитора інструментальний склад, легко помітити спільні риси «Екзерсисів» С. Шарріно та Г. Ляшенка. До них ми відносимо інструментальний тип викладу, використання дрібних тривалостей, відсутність розміру й тактових рисок та переважання єдиної мелодичної лінії (рис. 1, 2).



Рис. 1. Сальваторе Шарріно. «Вправа» для фортепіано (1971)



Рис. 2. Геннадій Ляшенко. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано

Г. Ляшенко урізноманітнює свої «Екзерсиси», збагачуючи фонічну природу твору тембрами флейти та фагота. Окрім цього, композитор використовує тричастинну форму на противагу «шаррінівському» варіанту «барокового періоду типу розгортання». Це цілком підтверджує зауваження М. Ржевської стосовно того, що «ускладнення тембрових сполучень і посилення уваги до чинника звукового простору твору, що особливо виразно виявлявся в камерній музиці митця з 1990-х рр., збігається в часі із проявами його

цікавості до сонорики й активізацією тембробарвного начала» [8, 15]. І дійсно, флейта і фагот мають кардинально різні характеристики звучання, що робить їх поєднання в музиці особливо цікавим.

Примітно, що в першому розділі Г. Ляшенко ніби віддає данину одноголосній природі духових інструментів: під час цезур у межах розлогого мелодичного ходу флейти, короткі низхідні інтонації в партії правої руки на фортепіано створюють компліментарні підголоски. А на тлі витриманого звуку «до» у

флейти вступає фагот – з неточною мелодично, але точною ритмічно імітацією мелодичного матеріалу, що вже звучав. Окремий пласт фактури першого розділу – це остинатне тремоло в партії фортепіано, яке базується на малій секунді та рухатиметься по півтонах вгору. Разом з динамікою *pp* та постійною педаллю, ця інтонація малої секунди покликана створити враження нерозбірливого шарудіння, яке щоразу переходить в одне й те саме кластерне співзвуччя. Отже, Г. Ляшенко активно використовує прийоми сонорики, завдяки яким музичне полотно отримує особливий колористичний характер (рис. 3).



Рис. 3. Геннадій Ляшенко. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано

У міру розгортання музичної тканини «репліки» флейти та фагота стають все коротшими, а доволі «вузьким» кластерам у партії фортепіано приходять на заміну більш широкі за діапазоном дисонантні утворення. Перший розділ «Екзерсисів» завершує флейтовий хід на велику септиму вниз

ре-дієз – мі, аналогічний тому, що відкривав твір, але в мелодичному оберненні. Так композитор створює чітку інтонаційну арку всередині першого розділу. Але значення цієї септими набагато більше: вона виявляється тематичним зерном всіх трьох розділів твору. Здебільшого це виявляється в другій частині. Вона базується на каноні¹ між флейтою та фаготом, а ядро основної теми – та сама септима *мі – ре-дієз*, яка звучить у висхідному та низхідному напрямках.

У четвертому такті другого розділу (тут композитор виставляє розмір 2/4 та додає тактові риси) партія флейти вносить деструктивний елемент у канонічний рух між духовими інструментами – замість очікуваної ноти *мі* з'являється *ре-дієз*, і протягом наступних тактів саме в такому, «викривленому» вигляді проводитиметься тема (рис. 4). Фортепіано не бере участі у поліфонічному «діалозі» флейти та фагота, проте, навпаки, слугує статичним гармонічним тлом. Утім у переході до репризи функції інструментів змінюються. Починаючи з т. 13 (другого розділу) основне мелодичне навантаження переходить до партії фортепіано. Активний стрибкоподібний рух шістнадцятими нотами вже апелює до тематичного матеріалу першого розділу, а флейта та гобой виконують функцію гармонічного «бекграунду». Зазначимо, що центральним тоном першого та початку другого розділу був звук *мі*, а ладовий ухил був до мінорного. Але протягом другого розділу гармонічний рух (через півтонові зсуви) привів до чітко окресленого *соль мінору*, який повною мірою виявився через консонантні співзвуччя в партіях флейти та фагота. Важливою складовою розгортання музичної тканини «Екзерсисів» є і поліфонічний виклад, що пронизує всю композицію твору, а також чітке розшарування музичних пластів.



Рис. 4. Геннадій Ляшенко. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано

Реприза «Екзерсисів» динамізована. «Діалог» флейти та фагота стає набагато «завзятішим» через контрапунктне звучання інструментів. Ще одним чинником драматизації цього розділу стає партія

фортепіано, яка базується не на ледь чутному «шелесті» малих секунд, а на активних ходах низхідними збільшеними октавами / малими нонами (рис. 5). Отже, підтверджується спостереження Я. Денисенко про те, що в

музиці Г. Ляшенка, «музичній мові якого притаманна жанрова багатоманітність, звернення до технологій сучасної музики (алеаторики, сонорики, полігармонії, політональності), одночасно наявний зв'язок із

традиціями класичної форми, драматургії. Зокрема, у його камерно-інструментальній музиці спостерігаємо переосмислення архітекτονіки класичних форм, схильність до наскрізного розвитку» [4, 73].

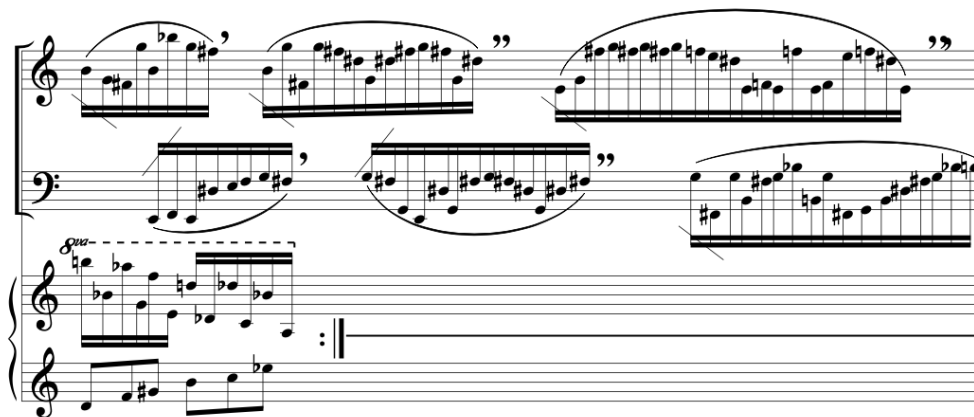


Рис. 5. Геннадій Ляшенко. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано

Наукова новизна статті полягає в аналізі джерел, семантики та головних тенденцій еволюції українського камерно-інструментального ансамблю у складі тріо – флейта, фагот і фортепіано.

Висновки. Поєднання флейти, фагота та фортепіано в інструментальне тріо є прикладом специфічного камерного ансамблю, що, хоч і рідко траплявся в історії музики, згодом отримав суттєвий розвиток у ХХ столітті. Історія цього ансамблевого складу відображає важливі трансформації в камерно-інструментальній музиці, зокрема у сфері тембрового мислення і музичної фактури. Унікальні особливості кожного інструмента в цьому тріо стали основою для розкриття нових можливостей у жанрі камерної музики. Композитори, які зверталися до цього складу, знаходили в ньому можливість експериментувати з новими способами організації звукового простору.

Творчість Геннадія Ляшенка вирізняється постійним пошуком нових форм вираження, зокрема через глибоке дослідження тембрових і фактурних можливостей музичних інструментів. Його «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано (1999) є бездоганним прикладом сучасного підходу до інструментального тріо у складі флейти, фагота і фортепіано. Використовуючи тричастинну форму в цьому творі, композитор створює складну музичну фактуру, у якій кожен інструмент отримує важливу роль у загальному звучанні.

Геннадій Ляшенко відомий своєю здатністю поєднувати традиційні та сучасні

елементи в музиці, й «Екзерсиси» не є винятком. Цей твір демонструє його майстерність у використанні класичних формотворчих моделей спільно з новаційними методами композиції. Тож більшість творів Г. Ляшенка, включно з «Екзерсисами», демонструють нові фонічні можливості музичних інструментів і можуть слугувати своєрідними «вправами» для розширення меж сучасного музичного мистецтва.

Примітки

¹ Таке тяжіння до поліфонізації фактури є властивим творчості Г. Ляшенка — можливо, це пов'язано з його науковими інтересами, адже темою його дисертації є «Роль фуги в драматургії неполіфонічних форм».

Література

1. Боровик І. Український камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Центрмузінформ, 1997. 118 с.
2. Денисенко М. Традиції європейської культури у творах для духових інструментів Геннадія Ляшенка. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 83. С. 51–62.
3. Денисенко-Сапмаз М. «Авторські знаки» в інструментальній творчості Геннадія Ляшенка. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 22–32.
4. Денисенко Я. «Технеми» для духових інструментів Геннадія Ляшенка в контексті жанрово-стильових засад сучасної української інструментальної музики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 71–78.

5. Кирджа Н. Європейські музичні традиції в альтових творах Геннадія Ляшенка. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 63–70.

6. Комлікова А. Концерт для альта з оркестром Геннадія Ляшенка як відображення світогляду митця. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 33–41.

7. Ржевська М. Авторський концерт у сучасному соціокультурному просторі (на прикладі концертів із творів Г. Ляшенка). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 75. С. 47–56.

8. Ржевська М. Геннадій Ляшенко: обрії життя, обрії творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 9–21.

9. Ржевська М. Жанрово-стильові особливості камерної інструментальної музики Геннадія Ляшенка. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 28. С. 43–50.

10. Ржевська М. Риси симфонічної творчості Геннадія Ляшенка. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 3–8.

11. Тормахова А. Інтонаційна єдність як фактор інтеграції задуму (на прикладі другого концерту для віолончелі з оркестром Геннадія Ляшенка). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 42–52.

12. Фецак Н. Вібрація як засіб виразності у квартетах Г. Ляшенка та Є. Станковича. *Мистецтвознавчі записки*. 2009. Вип. 15. С. 37–44.

References

1. Borovyk, I. (1997). Ukrainian Chamber and Instrumental Ensemble. Kyiv [in Ukrainian].

2. Denysenko, M. (2011). Traditions of European Culture in Works for Wind Instruments by Hennadii Liashenko. Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 93, 51–58 [in Ukrainian].

3. Denysenko-Sapmaz, M. (2018). “Author’s Signs” in Instrumental Works by Hennadii Liashenko. Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 122, 22–32 [in Ukrainian].

4. Denysenko, Ya. (2018). ‘Technems’ for Wind Instruments by Hennadii Liashenko in the context of Contemporary Ukrainian Instrumental Music. Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 122, 71–78 [in Ukrainian].

5. Kyrdzha, N. (2018). European Musical Traditions in the Viola Works by Hennadii Liashenko. Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 122, 63–70 [in Ukrainian].

6. Komlikova, A. (2018). Concerto for Viola and Orchestra by Hennadii Liashenko as a Reflection of the Artist’s Worldview. Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 122, 33–41 [in Ukrainian].

7. Rzhavska, M. (2009). Author’s Concert in the Modern Socio-Cultural Space (on the Example of Concerts of H. Liashenko’s Works). Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 75, 47–56 [in Ukrainian].

8. Rzhavska, M. (2018). Hennadii Liashenko: Horizons of Life, Horizons of Creativity. Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 122, 9–21 [in Ukrainian].

9. Rzhavska, M. (2013). Genre and Style Characteristics of Hennadii Liashenko’s Chamber Instrumental Music. Art-Studies Notes, 28, 43–50 [in Ukrainian].

10. Rzhavska, M. (2013). Features of Symphonic Works by Hennadii Liashenko. Art-Studies Notes, 24, 3–8 [in Ukrainian].

11. Tormakhova, A. (2018). Intonational Unity as Integration Factor of the Idea (on the example of Hennadii Liashenko’s Second Concerto for Cello and Orchestra). Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 122, 33–41 [in Ukrainian].

12. Feshchak, N. (2009). Vibration as a Medium of Expression in Quartets by H. Liashenko and Ye. Stankovych. Art-Studies Notes, 15, 37–44 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2024

Отримано після доопрацювання 04.11.2024

Прийнято до друку 11.11.2024

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792:004.8

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322927

Цитування:

Ардельян Л. М. Акторське мистецтво як ефективний інструмент в популяризації творчого проєкту в умовах активного розвитку штучного інтелекту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 434–439.

Ардельян Людмила Миколаївна, доцент кафедри сценічного мистецтва і культури Київського національного університету технологій і дизайну, заслужена артистка України
<https://orcid.org/0009-0003-1008-9918>
ardelian.lm@knutd.edu.ua

Ardelian L. (2024). Acting as an Effective Tool for Popularisation of Artistic Projects in the Era of Rapid Development of Artificial Intelligence. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 434–439 [in Ukrainian].

АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ІНСТРУМЕНТ В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ В УМОВАХ АКТИВНОГО РОЗВИТКУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

Мета статті – з'ясувати важливість акторської майстерності для популяризації творчого проєкту зокрема із залученням соціальних мереж у період активного розвитку штучного інтелекту (далі – ШІ), який часто засоби масової інформації та спеціалісти цієї галузі називаються вибуховим. **Методологія дослідження.** Основними методами були: аналітика, систематизація та узагальнення, а також при вивченні можливостей ШІ – експериментальний метод. **Наукова новизна** полягає в тому, що в статті представлено не тільки огляд актуальних досліджень із тематики, а й практично було перевірено низку новітніх можливостей ШІ, зокрема: автоматичний дубляж, генерації відеоконтенту по фото й опису, також розглянуто тему створення аватарів на основі фото, цифровізація зовнішності і голосу актора, що несе в собі як позитивні моменти, так і певні загрози. **Висновки.** Акторська майстерність є важливою складовою для популяризації творчого проєкту від етапу залучення інвесторів, донорів та спонсорів до презентації власне готового творчого проєкту. З одного боку, штучний інтелект може допомогти із покращенням якості матеріалів, генерацією необхідних візуальних і звукових ефектів або їх референсів, перекладом на різні мови голосом актора навіть із ліпсингом (синхронізацією руху губ відповідно до звукової доріжки), використанням цифрових копій зовнішності та голосу, що значно полегшує і покращує якість спецефектів. Але, з іншого боку, він несе загрозу насамперед порушення авторських прав, прав людини і породження якісних фейків, цілі яких можуть бути різними.

Ключові слова: акторське мистецтво, творчий проєкт, соціальні мережі, маркетинг, дипфейк (deepfake), штучний інтелект, дубляж.

Ardelian Liudmyla, Associate Professor, Department of Performing Arts and Culture, Institute of Culture and Creative Industries, Kyiv National University of Technologies and Design

Acting as an Effective Tool for Popularisation of Artistic Projects in the Era of Rapid Development of Artificial Intelligence

The purpose of the study is to explore the role of acting in the promotion of artistic projects, in particular through social media, in the context of rapid development of artificial intelligence (AI), which has been characterised as “explosive” by the media and experts in this field. **Research methodology.** The main methods used were analysis, systematisation and generalisation, as well as the experimental approaches to studying the AI’s capabilities. **The scientific novelty** is that the article not only reviews existing research on the topic, but also introduces a number of the latest AI features such as automatic dubbing, photo-based and description-based video content generation, avatar creation based on photos, digital replication of actor's appearance and voice. These innovations have both positive aspects and some challenges. **Conclusions.** Acting plays an important role in the popularisation of artistic project, from attracting investors, donors and sponsors to the presentation of the finished artistic project. On the one hand, artificial intelligence may help to improve the content quality, generate the necessary visual and sound effects or their references, provide translation into different languages using an actor's voice, including lip sync (lip movement synchronisation with the soundtrack), and use digital copies of appearance and voice, all of which streamline production and improve the quality of special effects.

On the other hand, AI also poses significant risk, such as copyright infringement, violation of human rights, and the creation of high-quality deepfakes that can be used for various purposes.

Keywords: acting, artistic project, social media, marketing, deepfake, artificial intelligence, dubbing

Актуальність теми дослідження. В епоху вибухового розвитку штучного інтелекту, який охоплює все більше різноманітних галузей повсякденного життя, творчості та науки, очевидно, постає питання, а що ця хвиля несе? Як вона змінить звичний для нас світ? Які метаморфози відбудуться у звичних для нас речах і діях? Яке місце буде займати та чи інша професія? І взагалі, яке місце буде відводитися людині?

На жаль, зараз ми можемо тільки здогадуватися, якими будуть відповіді на ці питання в недалекому майбутньому. З урахуванням навіть вказаного вище актуальність теми стає очевидною.

Метою статті є з'ясувати важливість акторської майстерності для популяризації творчого проєкту, зокрема із залученням соціальних мереж у період активного розвитку штучного інтелекту (далі ШІ), який часто засоби масової інформації та спеціалісти цієї галузі називаються вибуховим.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному світі соціальні мережі вже стали невід'ємною частиною як повсякденного, так і ділового життя. Завдяки територіальній необмеженості учасників онлайн-груп мережі стали можливістю, зокрема, розширити ідею «сарафанного радіо», що дозволяє із відносно малими затратами популяризувати творчі проєкти та ідеї, навколо яких автоматично утворюються спільноти однодумців та опонентів, які своєю чергою роблять свій вклад у просуванні, використовуючи різні способи – від простих обговорень у коментарях до оглядів та рецензій у різних формах. Тобто маємо каскадний ефект, який при мінімальних затратах дозволяє охопити більше потенційних учасників проєктів, спонсорів та меценатів чи донорів, розширити спільноту проєкту новими учасниками. У джерелах [6; 7; 10] наведено статистичні відомості щодо ефективності просування проєкту, а також наведені приклади стратегій, які застосовували компанії. Використання акторського мистецтва залучають для різних за своїм змістом проєктів: навчальних, розважальних, ігрових, інформаційних, рекламних, популяризаторських, незалежних проєктів тощо [2; 6; 7; 10].

Одним зі способів покращити, пришвидшити та здешевити процес популяризації проєкту є використання штучного інтелекту. У цій статті ми розглядаємо найновіші на час написання

статті новітні продукти (з можливістю безкоштовного повного або демонстраційного використання), тому інформацію беремо з офіційних джерел компаній [1; 3–5; 8; 9] і їх демонстраційних матеріалів [11].

Виклад основного матеріалу. Оскільки соціальні мережі переповнені різноманітним контентом, це створює можливість того, що творчий проєкт може бути непоміченим. Зараз є популярною думка, що час захоплення глядача скорочується до 15 секунд, тобто, якщо за цей час ми не змогли зацікавити глядача, то ми його «втратили» (особливо це стосується коротких роликів на Youtube, TikTok, Instagram тощо). Відомі дослідження в галузі психології говорять про те, що людське обличчя – це те, на що ми звертаємо увагу передусім, а тому залучення акторів та використання акторського мистецтва до просування проєкту є надзвичайно ефективним способом, щоб встигнути за короткий проміжок часу захопити увагу, звісно, при якісному контенті. Адже акторське мистецтво включає в себе не лише вміння відтворювати ролі, а й здатність спілкуватися з глядачем через виразність, емоційну глибину, провокування його до переживань і, можливо, переосмислень. Ці якості можуть бути використані для створення вражаючого і якісного контенту, що приверне увагу та залучить аудиторію до творчого проєкту і допоможе без зайвих затрат створити спільноту.

Оскільки ми говоримо про соціальні мережі як відносно дешевий засіб популяризації творчого проєкту, то лідируючим видом є сам відеоконтент – це різні за тривалістю відеоролики з акторською грою за певним сценарієм, різні за формою прямі ефіри за участю акторів, різні форми обговорення та рецензій, зокрема огляди та подкасти. Використання такого медіаконтенту дозволяють акторові стати більш медійною особистістю, а також в окремих випадках стати обличчям проєкту.

При підготовці відеоконтенту неодмінно виникає питання щодо створення сценарію, його підготовки, обробки матеріалів. Тут на допомогу приходить штучний інтелект, який дозволяє значно здешевити і пришвидшити процес підготовки і випуску. Хоч він і вражає своїми можливостями, але все ще не досконалий, та й несе додаткові загрози, а саме: проблема дипфейків, а також порушення авторського права і прав людини.



а)



б)



в)



г)



д)



е)



є)



ж)

Рис. 1. Результати генерації відео за описом в Vidu з посиланням на демонстраційні матеріали у вигляді QR коду

Перейдемо до огляду ШІ. При створенні інформаційного контенту з одним спікером можна створити свого віртуального аватара на основі фото чи відео, а також короткотривалої

аудіодоріжки (рис. 1). Які плюси в цьому? По-перше, ваш віртуальний аватар буде говорити максимально наближеними до вашого голосу і навіть вловлювати вашу манеру говоріння.

По-друге, ви можете надати йому текст на різних мовах і навіть діалектах. По-третє, в аватарах зараз доступна функція ліпсинг (синхронізація руху губ із голосовою доріжкою), що дозволяє вам робити відео доволі правдоподібним. По-четверте, ви можете в одному кадрі поєднати декількох аватарів. Також можете налаштувати ваші віртуальні джерела світла, щоб воно максимально відповідало середовищу, яке відображено на задньому та передньому плані. Серед недоліків можна виділити те, що аватар буде рухатися як диктор, прямо дивлячись в камеру. А у випадку, коли ви поєднаєте декілька аватарів в одному кадрі, то їх сумісний діалог буде мати дивний вигляд, адже вони продовжуватимуть дивитися в камеру. Також виникає питання щодо використання ваших цифрових копій голосу й частини зовнішності, хто і як, і для чого може це використати. Навіть читання умов, де гарантують, що ваші дані не будуть використані ніде інакше, не зовсім гарантує те, що ці умови не зміняться в майбутньому і вони не потраплять в сток без ваших прав на них. Схожа проблема виникає із ситуацією, коли зараз збирають у стоки оцифровані зовнішності й голоси акторів, при цьому за малу плату передають усі права компаніям. І це є проблемою для акторів в майбутньому, адже використати готові цифрові копії значно дешевше, ніж залучати самого актора. Звісно, коли ми говоримо про серйозне кіновиробництво, де потрібно створювати спецефекти різного роду, а зараз практично без цього не обійтися, то в такій ситуації актори не передають свої права, але тимчасово й на конкретний проєкт дозволяють користуватися своїми цифровими копіями.

Для створення лого, генерації заставок, відеофрагменту зараз використовують різні генеративні мережі. Найбільш цікавими та передовими є Sora [8], Kling AI [5], щоб це зрозуміти достатньо переглянути демонстраційні ролики на їх офіційних сайтах. Поки для масового та безкоштовного використання Kling AI 1.5 недоступний, тож протестувати його не вдалося, натомість попередня версія Kling AI 1.0 вже доступна для користування з будь-якої точки планети (до цього було обмеження виключно на територію Китаю). Відзначимо, що зараз генерація п'ятисекундного відео в Kling AI 1.0 є тривалою, деякі фрагменти генеруються до майже двох діб. Це пояснюється, зокрема, тим, що після відкриття доступу всім охочим, збільшилося навантаження на сервер.

Нещодавно й, наскільки нам відомо, першою доступною для широкого кола користувачів компанія Vidu [9] презентувала революційну можливість: при завантаженні фото відбувається розпізнавання персонажів на фото, і далі цих персонажів можна використовувати у відеогенерації на основі опису. На рис. 1 наведено фото (а), приклади скриншотів генерації (б – є) і QR код із посиланням на наші демонстраційні матеріали (ж) [11]. Ми спеціально відібрали саме таке портретне фото, щоб ускладнити завдання нейронній мережі, адже їй потрібно було відновити симетрію тіла, домалювати все інше тіло, додати йому динаміки й перетворень відповідно до опису, із чим вона переважно, на нашу думку, успішно впоралася.

Наступною про схожу функцію заявила вже згадувана раніше Kling AI. Слід зазначити, що час на генерацію в Kling AI 1.0 зайняло більше двох діб, натомість у Vidu тривалість генерації не перевищувала пів години.

Для забезпечення просування продукту на міжнародній арені важливою є локалізація, на крайній випадок, переклад. Про цю можливість ми писали, коли згадували про віртуальних аватарів і про їх недоліки. У ситуації, коли є вже готове відео, для того щоб охопити більшу аудиторію, бажано його перекласти або дублювати. Якщо зі створенням субтитрів і їх перекладом вже достатньо якісно і давно працює ШІ, то от із дубляжем це новинка, яку активно зараз намагаються впровадити різні компанії. Ми розглянемо два приклади, це Dubbing від ElevenLabs [1] та VideoTranslation HeyGen [4], радимо переглянути порівняння автоматичного дубляжу з оригіналом в нашому YouTube-плейлисті демонстраційних матеріалів [11]. VideoTranslation намагаються додати ліпсинг, тобто дорисовування додаткових кадрів і зміну рухів губ персонажів, відповідно до їх звукових доріжок, але, на жаль, не завжди це спрацьовує якісно, що помітно на порівнянні. Натомість Dubbing намагається максимально перенести тембр і манеру спілкування саме персонажа, а не з опрацьованої стокової бази схожих голосів, і це вони доволі якісно роблять. Для експерименту ми обрали офіційний трейлер фільму «Джoker 2», адже він містить багато моментів, які ускладнюють роботу автоматичному дублюванню, а саме: рівень шумів практично на рівні голосу акторів, присутня музика і спів, різний тембр акторів. Найслабкішим місцем для обох продуктів виявилася пісня, хоча це все ж таки велике досягнення. Раніше схожі автоматичні дубляжі

відбувалися за схемою: створення субтитрів, переклад, озвучування перекладених субтитрів схожими темброво голосами зі stokів, що часто призводило до втрати інтонацій і особливостей подачі. Представлені продукти намагаються зберегти інтонації, тембр персонажа. На наш погляд, поки найкращим є Dubbing від ElevenLabs, але з урахуванням значної динаміки розвитку ШІ складно сказати, як довго він протримається в лідерах. Найбільш цікавою є ідея поєднання ліпсингу, вдала реалізація якого дозволить передавати максимально точно переклад тексту оригіналу без необхідності перезйомок, що значно спростить переклад і локалізацію. Але тут одразу стає очевидною певна загроза для роботи акторів дубляжу і локалізаторів, адже мінімальні затрати для автоматичного дублювання призводитимуть до того, що економічна вигідність буде схилити вибір в сторону нього.

Тож що нас чекатиме і які горизонти відкриває разом із загрозами цей вибуховий розвиток ШІ? Про це ми дізнаємось з часом, але вже певні тенденції дозволяють припускати обриси майбутнього.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній представлено не тільки огляд актуальних досліджень із тематики, а й практично було перевірено низку новітніх можливостей ШІ, зокрема: автоматичний дубляж, генерації відеоконтенту по фото й опису, також розглянуто тему створення аватарів на основі фото, цифровізація зовнішності і голосу актора, що містить у собі як позитивні моменти, так і певні загрози.

Висновки. У цій статті ми зупинилися на більш загальних описах щодо важливості акторської майстерності в популяризації творчого проєкту, зокрема з використанням соціальних мереж, адже це складний взаємопов'язаний процес, який включає в себе багато складових: це і менеджмент як самого проєкту, так і його популяризації, це й продюсування, і соціологічні дослідження (визначення основної аудиторії, соціальних груп потенційних учасників спільноти, груп потенційних опонентів реалізації), це й статистичні дослідження, й управління персоналом, та ще багато інших важливих аспектів, які визначають, якими засобами, способами, рішеннями буде все це реалізовано. Для кращого розуміння взаємозв'язків радимо ознайомитися зі статтями, які представлені в списку використаних джерел.

Також ми розглянули важливі досягнення в галузі штучного інтелекту, які безкоштовно,

хоча й обмежено, доступні практично кожному, що дозволяють спростити, покращити та оптимізувати важливі процеси створення медіаконтенту, його поширення на міжнародній арені. А також звернули увагу на потенційні загрози, які він несе зараз і в найближчому майбутньому. Тож ШІ – це інструмент, і ,як ним користуватися, вирішувати кожному.

Акторське мистецтво є потужним інструментом, і ми впевнено можемо стверджувати, що наразі ШІ не може зрівнятися з людиною в цьому плані, проте може допомогти в завданнях створення медіаконтенту.

Література

1. AI Voice Generator & Text to Speech. Офіційний сайт ElevenLabs. URL: <https://elevenlabs.io/> (дата звернення: 09.10.2024).
2. Dr N. Raja. (2023) Social Media Creative Technology in Media Education. Knowledgeable Research: A Multidisciplinary Journal. Vol. 1, no. 5. P. 8–13. DOI: <https://doi.org/10.57067/pprt.2022.1.05.8-13>.
3. Free Online AI Photo and Video Editing Tools. Офіційний сайт Hitpaw. URL: <https://online.hitpaw.com/> (дата звернення: 09.10.2024).
4. HeyGen - AI Spokesperson Video Creator. Офіційний сайт HeyGen. URL: <https://app.heygen.com/> (дата звернення: 09.10.2024).
5. KLING AI. Офіційний сайт KLING AI. URL: <https://klingai.com/> (дата звернення: 09.10.2024).
6. Leopold H. (2019) Social media and corporate innovation management—Eight rules to form an innovative organisation. e & i Elektrotechnik und Informationstechnik. Vol. 136, no. 3. P. 241–253. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00502-019-0729-5>.
7. Liu E., Li Y. (2023) Research on the implantation and dissemination strategy of short creative advertising videos in the new media era. International Journal of Communication Networks and Information Security (IJCNIS). Vol. 15, no. 1. P. 146–161. DOI: <https://doi.org/10.17762/ijcnis.v15i1.5713>.
8. Sora: Creating video from text. Офіційний сайт Sora. URL: <https://openai.com/index/sora/> (дата звернення: 09.10.2024).
9. Vidu studio. Офіційний сайт Vidu. URL: <https://www.vidu.studio/> (дата звернення: 09.10.2024).
10. Wawrowski B., Otolia I. (2020) Social Media Marketing in Creative Industries: How to Use Social Media Marketing to Promote Computer Games?. Information. Vol. 11, no. 5. P. 242. DOI: <https://doi.org/10.3390/info11050242>.
11. Експерименти зі штучним інтелектом. Плейлист youtube каналу Людмила Ардельян. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLPMrax9Gg4JlCQ-j_02AmKw7kpytAbS0A (дата звернення: 09.10.2024).

References

1. AI Voice Generator & Text to Speech. (n.d.). Official ElevenLabs website. Retrieved from: <https://elevenlabs.io/> [in English].
2. Raja, N. (2023). Social Media Creative Technology in Media Education. Knowledgeable Research, 1 (5), 8–13. DOI: <https://doi.org/10.57067/pprt.2022.1.05.8-13> [in English].
3. Free Online AI Photo and Video Editing Tools. (n.d.). Official Hitpaw website. Retrieved from: <https://online.hitpaw.com/> [in English].
4. HeyGen – AI Spokesperson Video Creator. (n.d.). Official website. Retrieved from: <https://app.heygen.com/> [in English].
5. KLING AI. (n.d.). Official website. Retrieved from: <https://klingai.com/> [in English].
6. Leopold, H. (2019). Social Media and Corporate Innovation Management–Eight Rules to Form an Innovative Organisation. e & i Elektrotechnik und Informationstechnik, 136 (3), 241–253. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00502-019-0729-5> [in English].
7. Liu, E., & Li, Y. (2023). Research on the Implantation and Dissemination Strategy of Short Creative Advertising Videos in the New Media Era. International Journal of Communication Networks and Information Security (IJCNIS), 15 (1), 146–161. URL: <https://doi.org/10.17762/ijcnis.v15i1.5713> [in English].
8. Sora: Creating Video from Text. (n.d.). Official website. Retrieved from: <https://openai.com/index/sora/> [in English].
9. Vidu studio. (n.d.). Official website. Retrieved from: <https://www.vidu.studio/> [in English].
10. Wawrowski, B., & Otola, I. (2020). Social Media Marketing in Creative Industries: How to Use Social Media Marketing to Promote Computer Games? Information, 11 (5). DOI: <https://doi.org/10.3390/info11050242> [in English].
11. Experiments with Artificial Intelligence. (n.d.). Playlist of Liudmila Ardelian's YouTube channel. Retrieved from: https://www.youtube.com/playlist?list=PLPMrax9Gg4JlCQ-j_02AmKw7kpytAbS0A [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 19.11.2024*

УДК 37.013.73

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322928

Цитування:

Гордєєв С. І. Концептуальні засади режисури сучасної української драматургії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 440–445.

Gordeyev S. (2024). Conceptual Principles of Directing Modern Ukrainian Dramaturge. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 440–445 [in Ukrainian].

Гордєєв Сергій Іванович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури,
Харківська державна академія культури
заслужений діяч мистецтв України,
<https://orcid.org/0000-0002-5654-0837>
sergeygordeyev1402@gmail.com

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ РЕЖИСУРИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Мета статті – концептуалізувати особливості режисерського рішення творів сучасної української драматургії крізь призму тенденцій розвитку театрального мистецтва 2014–2024 рр. **Методологія дослідження.** Застосовано комплекс загальнонаукових та мистецтвознавчих методів: методу теоретичного аналізу, системного та типологічного методу, методу спостереження, методу компаративного аналізу, методу мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Досліджено особливості театральної режисури крізь призму проблематики постановки творів сучасної української драматургії. Обґрунтовано активізацію звернення театральними режисерами до творів сучасної української драматургії у зв'язку з посиленням національно-патріотичного руху за часів Революції Гідності та з початком російсько-української війни (з 2014 р. й донині). Виявлено спільні та відмінні характеристики режисерських підходів до постановок сучасних українських п'єс на сценах драматичних та незалежних театрів (документальний театр). Проаналізовано специфіку вирішення сценічного простору, сценографічного оформлення та використання мультимедійних технологій в контексті особливостей постановок сучасних творів. **Висновки.** Дослідження дало змогу виявити, що сучасна українська драматургія відкрита для різноманітних режисерських інтерпретацій. Через характеристику твору, осмислення наративу, візуалізацію розвитку сюжету та загальний напрям сценічної дії відчутно проявляється авторське режисерське розуміння та основні професійні налаштування представників сучасного українського театру. Незважаючи на індивідуальність режисерського почерку, специфіку авторської інтерпретації та унікальність режисерських концепцій, спільними постановочними аспектами є: мінімізація сценографічного оформлення, використання мультимедійних технологій (відеопроєкції та ін.), звернення до прийомів умовного театру, розкриття правди та відвертості авторського висловлення через оригінальну образність. Характерна для постановок сучасної драматургії мінімізація сценографічного оформлення, в окремих випадках обігрування концепції порожнього простору П. Брука, водночас зміщує акцент на репрезентацію всіх аспектів інтимно-психологічного часопростору героїв, посилення мізансценічним малюнком їх спогадів та особистісних переживань до рівня сакралізації; аскетичному світу предметів у виставах надано особливу вагу, виводячи на рівень знаку чи символу.

Ключові слова: театральна режисура, сучасний театр, сучасна українська драматургія, режисерська концепція, візуальний ряд, мізансценічний малюнок.

Gordeyev Serhiy, Honoured Artist Worker of Ukraine, Candidate of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Directing, Kharkiv State Academy of Culture Kharkiv

Conceptual Principles of Directing Modern Ukrainian Dramaturge

The purpose of the article is to conceptualise the features of the directorial decision of works of modern Ukrainian dramaturgy through the prism of the trends in the development of theatrical art in 2014–2024. **Research methodology.** A complex of general scientific and art history methods was applied: the method of theoretical analysis, the system and typological method, the method of observation, the method of comparative analysis, the method of art history analysis. **Scientific novelty.** The features of theatrical directing were studied through the prism of the problems of staging works of modern Ukrainian dramaturgy. The intensification of the appeal of theatrical directors to the works of modern Ukrainian dramaturgy in connection with the strengthening of the national-patriotic movement during the Revolution of Dignity and the beginning of the Russian-Ukrainian war (from 2014 to the present day) is substantiated. Based on a comparative analysis, common and distinctive characteristics of directorial approaches to the production of modern Ukrainian plays on the stages of dramatic and independent theatres (documentary theatre) were identified. The specifics of the solution of the stage space, scenographic design and the use of multimedia technologies in the context of the features of the productions of modern works were analysed. **Conclusions.** The study revealed that modern Ukrainian dramaturgy is open to various directorial interpretations. Through the characterisation of the work, the understanding of the narrative,

the visualisation of the plot development and the general direction of the stage action, the author's directorial understanding and the main professional settings of the representatives of modern Ukrainian theatre are noticeably manifested. Despite the individuality of the director's handwriting, the specificity of the author's interpretation and the uniqueness of the director's concepts, common production aspects are: minimisation of scenographic design, the use of multimedia technologies (video projections), recourse to conventional theatre techniques, the disclosure of the truth and frankness of the author's expression through original imagery. Characteristic for the productions of modern dramaturgy is the minimisation of scenographic design, in some cases playing on the concept of empty space by P. Brook, while at the same time shifting the emphasis to the representation of all aspects of the intimate and psychological time-space of the characters, the enhancement of their memories and personal experiences by the mise-en-scene drawing to the level of sacralisation; the ascetic world of objects in the performances is given special weight, bringing it to the level of a sign or symbol.

Keywords: theatre direction, modern theatre, modern Ukrainian dramaturgy, director's concept, visual series, mise-en-scene drawing.

Актуальність теми дослідження. Український театр у перші десятиліття XXI ст., розвиваючись під впливом провідних тенденцій сценічного мистецтва, все більше тяжіє до пошуку нових форм і змісту. Радикальне розширення режисерської лексики, збагачення виражальних засобів та художніх підходів надає потужний інструментарій для здійснення актуальних постановок за творами сучасних українських драматургів, репрезентації власного бачення злободенних сюжетів, осмислення піднятих авторами питань, багато з яких є рефлексією на складні соціокультурні та суспільно-політичні події в Україні. Вистави за творами Н. Ворожбит, С. Жадана, Н. Неждани, М. Матіос, Д. Тернового, В. Маковій та ін., представлені на сценах українських державних і незалежних театрів протягом 2010-2024 рр. у різноманітних режисерських інтерпретаціях та сценічних формах відображають гострі ситуації та проблеми сучасного українського суспільства. Актуальність їх дослідження зумовлена важливістю теоретизації практики режисерських втілень для вітчизняної наукової бази.

Мета статті – концептуалізувати особливості режисерського рішення творів сучасної української драматургії крізь призму тенденцій розвитку театрального мистецтва 2014-2024 рр.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження різноманітних аспектів розвитку українського театру загалом та театральної режисури перших десятиліть XXI ст. зокрема є одним із важливих і актуальних напрямів сучасного мистецтвознавства, свідченням чого є широкий масив наукових досліджень та публікацій (Т. Бойко, С. Васильєва, А. Веселовської, М. Гринишиної, І. Іващенко, М. Кондратьєва, О. Лачко, Г. Липківська, В. Мізак, Р. Никоненко, М. Татаренко, В. Стрельчук, В. Фіалко та ін.). Серед іншого дослідницьку увагу привертає проблематика

постановок творів сучасної української драматургії. Так, наприклад, режисерсько-драматургічні пошуки сучасних українських митців аналізує О. Апчел [1]; вектор розвитку української драматургії і театру 2014-2021 рр. розглядає О. Бондарева [2]; окремі аспекти означеної проблематики висвітлює Ю. Мельничук [7] у статті, присвяченій виявленню новітніх підходів в роботі режисера над літературними текстами в процесі створення вистави; О. Спольська та Н. Зеленіна в науковій публікації, предметом дослідження якої є вплив режисерських рішень на інтерпретацію тексту в сучасному театрі [9]; теми, ідеї та форми подачі в постановках сучасних п'єс, які рефлексують на тему війни в 2022-2024 рр. розглядає В. Котенок [6] та ін.

Проте найменш дослідженим наразі лишається аспект режисерських інтерпретацій сучасних українських драматичних творів, що потребує подальшого мистецтвознавчого осмислення.

Виклад основного матеріалу. Дослідження феномену сучасної української драматургії, зважаючи на основоположне значення в драмі слова, зазвичай пов'язане з аналізом тексту п'єси. Водночас виходячи із запропонованого О. Чирковим [10, 108] трактування поняття «драматургія», сучасну українську драматургію розглядаємо як історично сформований метавид національного мистецтва кінця XX – початку XXI ст. (умовно кажучи, чверть століття), метою і сенсом якого є створення вистави, а отже не менш важливим постає питання специфіки її втілення на сцені, як апіорі орієнтованої не лише на читача, а й на глядача, та формування новаторської естетики українського театру.

Інтерес до сучасної української драматургії безпосередньо пов'язаний з національною та культурною самоідентифікацією, посиленням ідеї національної гідності, патріотизму. Свідченням цього є трансформація репертуарної політики

державних театрів – якщо до середини 2010-х рр. постановки сучасних українських п'єс були скоріше винятками (наприклад, «Нація» М. Матіос, режисер Р. Держипільський, Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, 2010 р.; «Гімн демократичної молоді», режисер Ю. Одинокій, 2011 р. та «Квітка будяк» Н. Ворожбит, режисер С. Мойсєєв, 2013 р., Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка; та ін.), то події Євромайдану та Революції Гідності суттєво вплинули на зміну ситуації.

У контексті проблематики розвитку сучасної української драматургії неможливо не відмітити її безпосередній зв'язок з появою та популяризацією в другій половині 2010-х рр. в Україні нових театральних форм, зокрема різних типів документального театру (форм-театр, вербатім-театр, проєктний театр або театр для діалогу) [3, 2]. Так, наприклад, у грудні 2014 р. на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка режисер А. Май здійснив постановку документальної вистави «Щоденники Майдану» за Н. Ворожбит. Форма документального театру зумовила використання відповідних режисерських підходів та принципів з метою створення і занурення глядача в специфічну атмосферу відсутності четвертої стіни (зокрема, один з акторів починає спілкування з глядачами безпосередньо на вході в зал, протягом вистави шестеро виконавців постійно перебувають в діалозі з глядачами). Вистава, що у трактуванні А. Мая окрім політичного, набула глибинного філософського-психологічного забарвлення, відбувається в порожньому просторі сцени (практично без реквізиту), в якому актори не створюють образи персонажів, а лише портретують реальних людей за відеозаписами (на їх основі власне і написано текст п'єси).

Ю. Мельник акцентує на тому, що на сучасному етапі, «текст не є чимось недоторканим і режисер при постановці як класичного, так і сучасного твору драматургії створює свою літературну редакцію і нерідко вносить суттєві зміни відповідно власній концепції» [7, 270]. Наголосимо, що такий підхід властивий багатьом українським режисерам. У 2015 р. на сцені Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. Тараса Шевченка режисером С. Демешко було здійснено постановку власної інсценізації за поетичними творами С. Жадана зі збірки віршів «Вогнепальні та ножові», «Динамо Харків», а

також оповіданнями «Месопотамія», «Біг Мак та інші історії», «Анархія в Україні». Виходячи зі спрямування вистави на молодого глядача, режисер максимально відходить від класичного розуміння театральної постановки, в прагненні показати сучасність, розкрити глибинність життя Зважаючи на експериментальний формат вистави та специфіку сценічного простору (постановку було здійснено у фое театру, на другому поверсі) режисер вибудовує візуальний ряд з акцентом на мінімалізм буденних декорацій та створенні інтимної атмосфери засобами сценічного освітлення. Варто зазначити, що вистави за текстами С. Жадана посідають особливе місце в творчості українських режисерів 2010–2024 рр., незважаючи на те, що основний творчий доробок митця складають поетичні та прозові твори («Червоний Елвіс», Харківський театр «Арабески», 2010 р.; «Депеш Мод», режисер М. Бартль, Харківський театр для дітей та юнацтва, 2015 р.; «Приморська пустка», режисер Є. Якубовська, «Склад 2'0», 2016 р.; «Гагарін і Барселона» за оповіданнями Р. Горового, Л. Дереші та С. Жадана, Київський академічний Молодий театр, режисер А. Білоус, 2017 р.; «Покоління пепсі» за мотивами творів, Київський академічний театр на Печерську, режисер В. Літкевич, 2019 р.; «Я буду твоїми очима», режисер А. Дарела, Національний драматичний театр імені Марії Заньковецької, 2024 р. та ін.).

Психологічна складна п'єса С. Жадана «Хлібне перемир'я» про кілька днів з життя мешканців «сірої зони» на Луганщині в липні 2014 р., які опинилися між двох вогнів і не мають можливості вибратися вперше була поставлена на сцені Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра режисером С. Жирковим (2020 р.). Властивий режисерському почерку епатаж проявляється у пошуку певного акценту прочитання твору, який стає головним у процесі художнього трактування його образу. Міфологічні алюзії, характерні для тексту С. Жадана у виставі репрезентовано у пластичних рішеннях та освітленні – протягом сценічної дії життя персонажів час від часу показано ніби в паралельному світі – на залитій мертвенно-блідим світлом сцені, герої рухаються як зомбі під зловісно-механічний звуковий супровід [4]. Таким чином режисер намагається розкрити для глядача незворотний фінал – персонажі приречені, вони практично вже мертві. У постановці вдало використано відеопроєкцію – зокрема на початку вистави на всю сцену

проектуються кадри чорно-білої хроніки з дитинства головного героя.

Драматичні вистави, в яких підіймається тема війни на Донбасі кидає виклик обґрунтованості тогочасної домінантної ідеології, що оточує національну ідентичність, підриваючи принципи проросійських позицій і тим самим демонструючи, як міфи, що оточують національну ідентичність, пов'язують деяких українців, а серед інших викликають жорстокі розриви. Постановки п'єс, присвячених трагедії російсько-української війни, переселенців та ін. пропонують більше, ніж відповіді на мейнстрим, надають нові, альтернативні концепції осмислення сучасності.

Загалом використання медіагаджетів та мультимедійних технологій є однією з тенденцій режисерсько-постановочних рішень вистав за творами сучасних українських драматургів. Великою мірою це зумовлено необхідністю розробки альтернативних способів підтримки уваги та інтересу глядача. Одним із показових прикладів є вистава «Квітка будяк» за п'єсою Н. Ворожбит, написаної за мотивами п'єси М. Куліша «Маклена Граса», постановку якої в 2013 р. було здійснено С. Мойсеевим, головним режисером Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (2012–2017) в рамках відновлення започаткованого ще в 1920 р. напряму роботи із сучасною українською драматургією. У співпраці з художником-постановником А. Александровичем-Дочевським С. Мойсеев створює величезний умовний простір-подвір'я з двома парами вуличних ліхтарів і смітників, вуличним екраном та двома елементами типових квартир-сот (їх мобільність надає можливості для монтажу в режисурі), а також фотопортретом-задником сцени театру, що виконує функцію екрана-фантазії. Основною постановочною задумкою режисера стало проектування відео (художник із відео І. Александрович) як на весь сценічний простір в цілому, так і на вуличний екран. С. Мойсеев відводить відео роль самостійного персонажа, який, у розмаїтті своїх проявів (відеосюжетів) взаємодіє з акторами в процесі створення сценічної поліфонії [8].

Театральні режисери переглядають підходи до інтерпретації сучасної драматургії, залучають елементи естетичної комунікації для покращення видовищності постановки, з метою посилення ідейно-тематичного звучання, розстановки необхідних акцентів та ін. Виходячи з того, що медіа стали невід'ємною

частиною буденного життя сучасного глядача, режисери в більшості випадків надають пріоритет створенню медіа-інтенсивного театального досвіду. Використання техніки змішаних медіа посилює режисерську інтерпретацію та забезпечує зв'язок з вимогами глядача засобами навмисного використання естетичної комунікації, інтермедіальності, попереднього запису звуку, медіації та медіатизації, а також видовища. Наприклад, надзвичайно органічно використано мультимедійні технології у виставі «Погані дороги» Н. Ворожбит в режисурі Т. Трункової (прем'єра 2018 р.). – на задник сцени, на якому встановлено екран, проектується відео з автореєстратора машини, що рухається дорогою вночі. П'єса складається з шести новел – окремих історій шести різних людей, життя яких, так чи інакше, пов'язано з війною. Кожну з них режисерка відтіняє цитатами з картин-мемів Рене Маргіта, Марка Шагала, Фріди Кало та інших відомих художників, які викликають необхідні її авторському задуму асоціації [5].

М. Голенко, колишній головний режисер Одеського театру імені В. Василька та Дикого театру (Київ), який у 2023 р. став очільником Львівського театру імені М. Заньковецької, відводить сучасній українській драматургії важливе місце в репертуарі драматичного театру. У квітні 2022 р. з акторами Одеського академічного українського театру імені В. Василька ним було здійснено постановку вистави «Саша, винеси сміття» Н. Ворожбит – як репетиції, так і покази проходили під сценою. Специфічний сценічний простір з поворотним колом замість стелі створює цікавий ефект, а в якості декорацій використано дерев'яні конструкції, накриті старими килимами. На відміну від багатьох інших постановок п'єси, головний герой – Саша (О. Самученко), а власне його привид, вдягнений не у цивільний білий чи чорний одяг, а у форму ЗСУ. Головною ідеєю вистави є єднання українців, посилення патріотизму, формування національної ідентичності, необхідності захищати свою землю. У вересні 2022 р. М. Голенком було здійснено постановку вистави «Зерносховище» Н. Ворожбит із колективом Рівненського обласного музично-драматичного театру. У співпраці з художницею Ю. Зауличною режисеру вдалося візуалізувати гострий історико-культурний контекст трагедії Голодомору, провівши умовну паралель з сучасними подіями в Україні, акцентуючи на ворожому ставленні країни-агресора до українців та народних традицій, прагненні принизити національну

ідентичність. «Зернохосовище» - одна з небагатьох постановок сучасної драматургії, яку можна розглядати як багатоаспектний сценічний твір зі складним пластичним рішенням та сценографією, в якому залучений великий акторський склад. Вистава вирішена в колористиці холодного сірого (високі алюмінієві полиці, паркан, візки з супермаркету) та яскраво червоного (диван, елементи костюмів). Ці постановки дозволяють говорити про характерні режисерському почерку митця детальне опрацювання тексту з метою розкриття створеного автором Всесвіту, тяжіння до посиленої актуалізації драматичного матеріалу, а власне виокремлення та розвиток одвічних сенсів, звернення до естетики умовного театру, зокрема використання колажу, гротеску, ретельної побудови світлової партитури, метод кінематографічного монтажу та ін.

Варто зазначити, що постановка сучасної української драматургії вимагає специфічного інструментарію та режисерського підходу. Актуальність піднятих в ній питань і злободенність матеріалу практично унеможливує використання концепції зміни просторово-часового континууму та багатьох інших режисерських прийомів і методів, характерних для художньо-постановочних рішень класичної драматургії. Аналізуючи представлені у театральному вимірі 2010-2024 рр. вистави можна констатувати, що більшість постановок здійснено молодими режисерами, які здебільшого надають перевагу творчим експериментам з новими театральними формами.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній: досліджено особливості театральної режисури крізь призму проблематики постановки творів сучасної української драматургії; обґрунтовано активізацію звернення театральними режисерами до творів сучасної української драматургії у зв'язку з посиленням національно-патріотичного руху за часів Революції Гідності та з початком російсько-української війни (з 2014 р. й донині); виявлено спільні та відмінні характеристики режисерських підходів до постановок сучасних українських п'єс на сценах драматичних та незалежних театрів (документальний театр); проаналізовано специфіку вирішення сценічного простору, сценографічного оформлення та використання мультимедійних технологій у контексті особливостей постановок сучасних творів.

Висновки. Дослідження дало змогу виявити, що сучасна українська драматургія

відкрита для різноманітних режисерських інтерпретацій. Через характеристику твору, осмислення наративу, візуалізацію розвитку сюжету та загальний напрям сценічної дії відчутно проявляється авторське режисерське розуміння та основні професійні налаштування представників сучасного українського театру.

Аналізуючи названі вище вистави, констатуємо, що, незважаючи на індивідуальність режисерського почерку, специфіку авторської інтерпретації та унікальність режисерських концепцій, спільними постановочними аспектами є: мінімізація сценографічного оформлення, використання мультимедійних технологій (відеопроєкції та ін.), звернення до прийомів умовного театру, розкриття правди та відвертості авторського висловлення через оригінальну образність. Техніка змішаних медіа, що включає використання кількох видів медіа, є квінтесенцією постановок сучасної української драматургії – у багатьох постановках вона використовується з метою посилення режисерської інтерпретації і створення театального досвіду, орієнтованого на медіа. Характерна для постановок сучасної драматургії мінімізація сценографічного оформлення, в окремих випадках обігрування концепції порожнього простору П. Брука, водночас зміщує акцент на репрезентацію всіх аспектів інтимно-психологічного часопростору героїв, посилення мізансценічним малюнком їх спогадів та особистісних переживань до рівня сакралізації. Незважаючи на обмеженість світу предметів у виставах, який можна охарактеризувати як аскетичний, режисери надають їм особливої ваги, виводячи на рівень знаку чи символу.

Література

1. Апчел О. А. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України*. 2011. Вип. 33. С. 199–204.
2. Бондарева О. Українська драматургія і театральний контекст після Революції гідності: куди рухаємося і що толеруємо? *Збірник наукових праць (філологічні науки)*. 2021. № 18. С. 6–12.
3. Бурнашов І. Ю. Проблеми біженців та вимушених переселенців у вимірах сучасного українського театру. *ДЗК*. 2017. Вип. 12/6. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2017/pereselenc%D1%96.pdf (дата звернення: 05.06.2024).
4. Володарський Ю. Вистава «Хлібне перемир'я»: як Жирков Ждана переінакшив. *Yabl*. 2020. URL: [https://yabl.ua/2022/01/26/vistava-hlibne-](https://yabl.ua/2022/01/26/vistava-hlibne)

peremirya-yak-zhirkov-zhadana-pereinakshiv (дата звернення: 01.10.2024).

5. Гайшинець А. «Погані дороги». Війна без війни. LB.ua. 2019. URL : https://lb.ua/culture/2018/10/02/408946_pogani_dorogi_viyna_bez_viyni.html (дата звернення : 01.10.2024).

6. Котенок В. Сучасні тексти на сцені: теми, ідеї, форми подачі. *Кіно-Театр*. 2024. № 5. С. 9–10.

7. Мельничук Ю. С. Режисерська концепція як шлях до створення образної системи вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 267–272.

8. Овчаренко О. Приховані витоки міфу. I-ua.tv. 2019. URL: <https://i-ua.tv/culture/14891-prykhovani-vytoky-mifu> (ата звернення : 09.10.2024).

9. Спольська О. В., Зеленіна Н. В. Режисура в сучасному театрі: аналіз стилів та впливу режисерських рішень на інтерпретацію тексту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 235–241.

10. Чирков О. Драматургія – мистецтво драми? *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2006. Вип. 30. С. 104–109.

References

1. Apchel, O. A. (2011). Documentary Theatre in Theatrical Culture of the Post-Soviet Space, in particular Modern Ukraine. *Culture of Ukraine*, 33, 199–204 [in Ukrainian].

2. Bondareva, O. (2021). Ukrainian Dramaturgy and Theatrical Context after the Revolution of Dignity: Where are we Moving and what are we Tolerating? *Collection of Scientific Works (Philological Sciences)*, 18, 6–12 [in Ukrainian].

3. Burnashov, I. Yu. (2017). Problems of Refugees and Internally Displaced Persons in the Dimensions of Modern Ukrainian Theatre. *State*

Library, 12/6. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2017/pereselenac%D1%96.pdf [in Ukrainian].

4. Volodarskyi, Yu. (2020). The Play "Bread Truce": How Zhirkov Transformed Zhdana. *Yabl*. URL: <https://yabl.ua/2022/01/26/vistava-hlibne-peremirya-yak-zhirkov-zhadana-pereinakshiv> [in Ukrainian].

5. Haishynets, A. (2018). "Bad Roads". *War without War*. LB.ua. URL: https://lb.ua/culture/2018/10/02/408946_pogani_dorogi_viyna_bez_viyni.html [in Ukrainian].

6. Kotenok, V. (2024). Modern Texts on Stage: Themes, Ideas, Forms of Presentation. *Kino-Teatr*, 5, 9–10 [in Ukrainian].

7. Melnychuk, Yu. S. (2021). Director's Concept as a Way to Create a Figurative System of Performance. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 267–272 [in Ukrainian].

8. Ovcharenko, O. (2019). Hidden Origins of Myth. I-ua.tv. URL: <https://i-ua.tv/culture/14891-prykhovani-vytoky-mifu> [in Ukrainian].

9. Spolska, O. V., & Zelenina, N. V. (2024). Directing in Modern Theatre: Analysis of Styles and the Influence of Directorial Decisions on the Interpretation of the Text. *Directing in Modern Theatre: Analysis of Styles and the Influence of Directorial Decisions on the Interpretation of the Text*. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 48, 235–241 [in Ukrainian].

10. Chyrkov, O. (2006). Dramaturgy – the Art of Drama? *Bulletin of Ivan Franko Zhytomyr State University. Philological Sciences*, 30, 104–109 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2024
Отримано після доопрацювання 12.11.2024
Прийнято до друку 19.11.2024*

УДК 792.97:[792.2+82-2]](045)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322929

Цитування:

Неупокоев Р. В. Вплив мистецтва драматичного театру на специфічний дискурс мистецтва театру ляльок. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 446–450.

Neupokoiev R. (2024). Influence of Drama Theatre on the Specific Discourse of Puppet Theatre. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 446–450 [in Ukrainian].

Неупокоев Руслан Валентинович,
доцент, завідувач кафедри
мистецтва театру ляльок
Київського національного університету
театру кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0003-4823-9435>
neupokoyev@ukr.net

ВПЛИВ МИСТЕЦТВА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ НА СПЕЦИФІЧНИЙ ДИСКУРС МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Мета роботи – визначити онтологічні особливості мистецтва драматичного театру з метою відокремлення його від інших видів театрального мистецтва та мінімізації його впливу на специфічний дискурс мистецтва театру ляльок. **Методологія дослідження.** У статті в процесі визначення впливу дискурсивних особливостей мистецтва драматичного театру на дискурс мистецтва театру ляльок використано метод мистецтвознавчого та культурологічного аналізу, систематизації та узагальнення. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні онтології мистецтва драматичного театру, його специфіки за аналогією визначення специфіки мистецтва театру ляльок з урахуванням методу Ф. Ніцше, а також зроблено спробу усунути протиріччя в театрознавчій термінології, пов'язаної із мистецтвом театру ляльок та мистецтвом драматичного театру. На відміну від оптики діячів драматичного театру, що характеризується драматургічним підходом, визначення специфіки зроблено через зосередження на засобах виразності, на основі емпіричного до досвіду Є. Гrotовського. **Висновки.** Зроблено спробу усунути протиріччя в специфічній термінології мистецтва театру ляльок, які спричинено впливом аполлонічних інтенцій, що було привнесено до дискурсу мистецтва драматичного театру під впливом естетики класицизму та реалізму. Запропоновано виокремити мистецтво драматичного театру в окремий вид театрального мистецтва, надано йому визначення. З'ясовано, що мистецтво драматичного театру є видом театрального мистецтва, у якому художній образ створюють переважно за допомогою акторського «перевтілення» засобами виразності, створеними психофізичним апаратом акторського тіла. Зроблено уточнення в термінології обох видів мистецтва, вказано межі застосування терміну «театральне мистецтво».

Ключові слова: специфіка, онтологія, засоби виразності, мистецтво театру ляльок, мистецтво драматичного театру, театральне мистецтво.

Neupokoiev Ruslan, Honoured Worker of Arts of Ukraine, Associate Professor, Head of the Puppet Theatre Art Department, I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

Influence of Drama Theatre on the Specific Discourse of Puppet Theatre

The purpose of the research is to determine the ontological features of the art of dramatic theatre with the aim of separating it from other types of theatrical art and minimising its influence on the specific discourse of puppet theatre art. **The methodology of the research.** In the article, in the process of determining the influence of the discursive features of the art of dramatic theatre on the discourse of the art of the puppet theatre, the method of art and cultural analysis, systematisation and generalisation is used. **The scientific novelty** of the study consists in the definition of the ontology of the art of dramatic theatre, its specifics by analogy with the definition of the specifics of the art of the puppet theatre, taking into account the method of F. Nietzsche, and an attempt was made to eliminate contradictions in the theatrical terminology related to the art of the puppet theatre and the art of the dramatic theatre. In contrast to the optics of actors of the dramatic theatre, which is characterized by a dramaturgical approach, the definition of specificity is made by focusing on the means of expression, turning to the empirical experience of Y. Grotovsky. **Conclusions.** An attempt has been made to eliminate contradictions in the specific terminology of the art of the puppet theatre, which are caused by the influence of Apollonian intentions, which were introduced into the discourse of the art of the dramatic theatre under the influence of the aesthetics of classicism and realism. It is proposed to separate the art of dramatic theatre into a separate type of theatrical art, and its definition is given. It has been found that the art of dramatic theatre is a type of theatrical art in which an artistic image is created, mainly, with the help of an actor's "reincarnation" by means of expressiveness created by the psychophysical apparatus of the actor's body. The terminology of both types of art has been clarified, the limits of the term "theatre art" have been clarified.

Keywords: specificity, ontology, means of expression, puppet theatre art, art of dramatic theatre, theatrical art.

Актуальність теми дослідження. Словник Патріса Паві [7] дає таке визначення драматичному мистецтву: «Цей термін здебільшого вживають у широкому значенні як “театр” для позначення артистичної діяльності (займатися театром) і водночас сукупності п’єс, текстів, драматичної літератури у вигляді писаного матеріалу, призначеного для вистави чи, інакше, постанови. Отже, драматичне мистецтво є власне літературним жанром та діяльністю, зв’язаною з грою актора, який втілює або демонструє публіці свою дійову особу» [7, 135]. За цим визначенням, «драматичне мистецтво» та «театральне мистецтво» є словами синонімами, але ж останнє включає в себе багато інших видів мистецтва, які кардинально відрізняються від мистецтва драматичного театру. Словник театрознавчих термінів і понять, створений Національним педагогічним університетом імені М. П. Драгоманова [9], взагалі не містить терміна «драматичне мистецтво», а слово «драма» пояснює як «1) один із трьох родів літератури, що належить і літературі, і театру. Твори написані в діалогічній формі і призначені для показу на сцені <...>; 2) один з основних жанрів (видів) Д. як літературного роду разом з трагедією і комедією» [9, 38]. Додамо лише, що поняття «драматичний театр» у цих словниках відсутнє взагалі, що певною мірою демонструє відсутність розуміння необхідності ідентифікації драматичного театру як окремого виду мистецтва.

Визначення мистецтва драматичного театру залишається не лише локальною проблемою конкретного виду театру. Така неоднозначність у зв’язку з історичними обставинами перебування мистецтва театру ляльок у парадигмі драматичного театру вплинула і на дискурс мистецтва театру ляльок. Після проголошення в першій половині ХХ сторіччя в СРСР законів реалістичної школи правильними для всього театрального мистецтва, лялькарі як представники його складової були змушені дотримуватись цих принципів та зображувати «життя людського духу» у «формах самого життя» засобами виразності неживого матеріалу. Це вартувало мало не трагічних сторінок в історії мистецтва театру ляльок, відомих як натуралізм 30–50 років ХХ сторіччя. Відповідно лялькарі мусять робити уточнення не лише у визначенні власної онтології, але й онтології мистецтв, що мають опосередкований вплив на дискурс театру ляльок. Ідеться передусім про вплив теоретизувань К. Станіславського та маркування його «системи» як єдино-

правильної для всього театрального мистецтва світу.

Аналіз досліджень і публікацій. Сьогодні говорити про театральні дискурси, незважаючи на класифікацію мистецтв, яку запропонував Ф. Ніцше [6], є абсолютно контрпродуктивним, проте на початку ХХ сторіччя висновки філософа ще не здаються очевидними, свідченням чого є театральна дискусія двох аполлонічних, за визначенням Ніцше, шкіл: класицизму, основні театральні принципи якого описав Д. Дідро [4], та реалізму, репрезентованого «системою» Станіславського. Дихотомія «удавання-переживання» перетворилася на головну складову міфу «театрального мистецтва». Чи не головним репрезентантом діонісійства в мистецтві драматичного театру стає Б. Брехт [1], який у своїх пошуках драматичної онтології переважно долає маркери «театру ілюзії» – проявів аполлонізму в театрі [1, 84], хоча й не зосереджуючись на ознаках, що позиціонували би мистецтво як драматичне. Є. Гротовський [2], перебуваючи в умовах бідного театру, вимушений знайти межу мінімуму засобів виразності для існування його театральної системи, і саме ця межа визначає специфіку мистецтва драматичного театру в протиставленні її специфіці мистецтва театру ляльок, головним авторитетом з питань якої, як «оживлення» неживого матеріалу, у радянський період вважається М. Корольов. Його визначення є доволі точним, проте в питанні специфічних засобів виразності він робить кілька контраверсійних тверджень, які ми детально розбираємо в статті «Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності» [5]. Свою версію усунень протиріч, створених визначеннями Корольова на підставі розвідок багатьох дослідників, пропонує харківський театрознавець Є. Русабров [8], апонування його основним тезам і стали причиною нашого дослідження.

Мета статті – визначити онтологічні особливості мистецтва драматичного театру з метою відокремлення його від інших видів театрального мистецтва та мінімізації його впливу на дискурс мистецтва театру ляльок.

Виклад основного матеріалу. Одним із питань, що викликає дискусію в середовищі українських та європейських лялькарів, є формула так званого мистецтва театру анімації, яку запропонував теоретик мистецтва театру ляльок Є. Русабров [8]. Він вважає неактуальним традиційно вживаний термін «мистецтво театру ляльок» через існування

«квазілялькових форм», що спонукає до розширення назви мистецтва, у центрі специфіки якого анімація – «оживлення» неживого матеріалу. Нову назву нібито розширеного мистецтва сьогодні активно просувають представники харківської школи лялькарів. Свого часу М. Корольов вирішує, що предмети, пластика рук, актор у масці та актор без маски не є специфічними засобами виразності для мистецтва театру ляльок [5], саме їх Русабров і називає «квазіляльковими формами». Проте твердження Корольова суперечить ним же сформульованому визначенню специфіки мистецтва театру ляльок як «оживлення неживого матеріалу», оскільки специфіка чудово поширюється на «неспецифічні», за його визначенням (або квазілялькові форми, за визначенням Русаброва), засоби виразності. Для усунення суперечності достатньо було розширити поняття «лялька», включивши до нього всі засоби виразності, на які поширюється «оживлення», тобто імітація неживим матеріалом поведінки живих істот [5], визнавши, що предмети чи ляльки, які створено із людських рук чи інших частин людських тіл, є ляльками. Проте Є. Русабров замість розширення поняття «лялька», запропонував перейменувати вид мистецтва [8], зробивши спробу законсервувати помилку Корольова, якому розширити поняття ляльки заважала думка про належність театру ляльок до «театру удавання», на противагу «театру переживання» [5]. Цю дихотомію він позичив у того самого Станіславського, який протиставляв свою аполлонічну реалістичну школу аполлонічній же школі французького класицизму. Мистецтво театру ляльок не має стосунку до аполлонізму [6], будучи онтологічно діонісійським [5]. Так Корольов застосовує аполлонічний дискурс, засвоєний ним разом із вченням К. Станіславського, до мистецтва театру ляльок.

Є. Русабров у своїй статті, ретельно аналізуючи відомі визначення ляльки, максимально наближається до спроби розширити це поняття, але не наважується: «Адже якщо це – театр ляльок, то театральною лялькою мають бути визнані ці руки й ноги. Якщо ж – що буде правильно за елементарною логікою – подібні живі об'єкти ляльками не визнавати <...>?» [8]. Аргументація Русаброва зводиться до «елементарної логіки», саме вона не дозволяє йому розширити обмежене рамками класицистичного дискурсу Корольова поняття ляльки та визнати «ці руки й ноги» ляльками. Що ж приховується за цією

«елементарною логікою», та чи не можна до розширення поняття ляльки застосувати якусь іншу логіку, менш елементарну? Ім'я цієї логіки – аполлонізм [6]. Аполлонічна логіка привела Корольова до визначення «неспецифічних засобів виразності», а Русаброва до «мистецтва театру анімації» замість розширення обмеженого аполлонізмом поняття ляльки. Чим специфіка «мистецтва театру анімації» відрізняється від мистецтва театру ляльок? Чи варто вважати специфічні засоби виразності «мистецтва театру анімації» ляльками? Чи є слова «анімація» та «оживлення неживого матеріалу» синонімами? Позитивні відповіді на всі три питання ми вже дали, терміни «мистецтво театру анімації» та «мистецтво театру ляльок» є абсолютними синонімами та означають одне й те саме явище.

Драматичний дискурс спричинив дискусію лялькарів не лише в Україні. Представники найстаршої у світі школи мистецтва театру ляльок – празької [10] – називають себе кафедрою альтернативного театру і театру ляльок, кафедру драматичного театру неофіційно називають кафедрою «класичної драми» [11]. Представники празької школи пішли діаметрально протилежним шляхом, але, як не парадоксально, у тому ж напрямі. Все театральне мистецтво незалежно від засобів виразності тут розділяється відносно ставлення до такого явища, як «класична драма», на безпосередньо драматичний та альтернативний театр, тобто питання засобів виразності виноситься за дужки і не вважається онтологічною засадою визначення виду мистецтва, на чому ми наголошуємо [5]. Очевидно, так склалося під впливом якоїсь іншої «елементарної логіки», де слова «драма» і «класика» як орієнтація на зразок стають в один ряд. Орієнтація на зразки є явищем аполлонічним, саме такою вважав класичну філософію Ніцше [6]. Представники празької школи об'єднали всі діонісійські напрями «театрального мистецтва» та назвали цей коктейль альтернативним театром, додавши діонісійству маргінальний відтінок.

Отже, з урахуванням впливу дискурсу мистецтва драматичного театру на дискурс мистецтва театру ляльок варто було би визначити його специфіку за аналогією специфіки мистецтва театру ляльок та знайти відповідь на питання: чим є драматичний театр. Не чим є театр взагалі, оскільки театром взагалі, крім драми і театру ляльок, також є опера, балет, оперета, пластична драма тощо, ідеться саме про мистецтво драматичного театру, яке традиційно пов'язане із

багатозначним словом «драма». Ми не можемо ідентифікувати це мистецтво в контексті розуміння драми як драматургії, оскільки остання притаманна всім видам театрів, включаючи постдраматичний, який виникає на протиставленні себе драматургії. Те саме із поняттям драми як дії – це обов'язкова ознака будь-якого театрального дійства. Виходить, що мистецтво драматичного театру, взявши собі в назву слово «драма», не визначилось з унікальними засобами виразності, а значить, і зі своєю онтологією.

У зв'язку з особливостями існування драматичного театру в маленькому польському місті Ополе [3] місцевий режисер Є. Гротовський випадково та неочікувано для себе самого фактично формулює специфіку мистецтва драматичного театру. Сталося через специфіку існування його театру – надзвичайно бідного, який не може дозволити собі ніякого художнього оформлення: починаючи від освітлення та закінчуючи акторським гримом. Така ситуація спонукає режисера замислитись над питанням: що ж в його театрі є головним, а від чого можна відмовитись, власне, умови існування театру підштовхнули режисера максимально наблизитись до визначення онтології мистецтва драматичного театру, яка проявляється в специфіці та зосереджується на специфічних засобах виразності. Тож Є. Гротовський дійшов висновку, що єдине, без чого не зможе існувати його театр, це акторське перевтілення. Завдяки акторському перевтіленню можна відмовитись від гриму, адже актор має м'язи обличчя і засобами міміки може створити собі риси будь-якого обличчя. Засобами виразності пластики власного тіла актор може створити не лише будь-яку ходу, але й враження костюму, а пластикою всього акторського ансамблю можна створити сценографію. Гротовський був не єдиним, хто застосував на практиці специфіку мистецтва драматичного театру. Свого часу театрові Шекспіра також не потрібні були декорації, а місце дії достатньо було позначити відповідними написами. Драматичне мистецтво для Шекспіра так само полягало в акторському перевтіленні, зокрема перевтілення акторів-чоловіків у жіночі персонажі. Отже, спираючись на емпіричний досвід Є. Гротовського, визначимо специфіку драматичного театру як процес створення художнього образу шляхом акторського перевтілення, де під перевтіленням ми розуміємо зображення актором поведінки іншого, відмінного від нього, персонажа засобами виразності, створеними

психофізичним апаратом його власного тіла. Відповідно, мистецтвом драматичного театру ми вважаємо вид театрального мистецтва, де художній образ створено на засадах специфіки драматичного театру, які ми означили вище. «Перевтілення» і «оживлення неживого» – абсолютно різні мистецькі процеси, вони визначають специфіку різних видів мистецтва, які входять до мистецтва театрального. Певні мистецькі твори можуть допускати дифузії цих процесів, у випадку, коли, до прикладу, специфіку мистецтва театру ляльок та специфіку мистецтва драматичного театру буде застосовано в межах однієї вистави. У такому разі неважко визначати, яка зі специфік відіграватиме головну роль, а яка допоміжну, це стане головною ознакою для ідентифікації цього мистецького твору щодо належності до певного виду театрального мистецтва.

Наукова новизна дослідження. Спробу визначення онтології мистецтва драматичного театру та його специфіки за аналогією визначення специфіки мистецтва театру ляльок, відповідно до застосування специфічних для цього мистецтва засобів виразності, зроблено у зв'язку з необхідністю, що постала перед мистецтвом театру ляльок для ідентифікації онтологічних особливостей мистецтва театру ляльок у синтетичних мистецьких сценічних творах. Діячі драматичного театру розглядають своє мистецтво через іншу оптику, скоріше пов'язану з драматургією, ніж із засобами виразності, тому наш підхід містить у собі елементи наукової новизни. Звернення до досвіду Є. Гротовського та методу Ф. Ніцше в питанні визначення специфіки мистецтва драматичного театру та спроба усунення протиріч у театрознавчій термінології, пов'язаної із мистецтвом театру ляльок і мистецтвом драматичного театру, теж мають ознаки наукової новизни та спонукають до проведення подальших досліджень у цьому напрямі.

Висновки. У результаті дослідження ми з'ясували, що мистецтво драматичного театру є видом театрального мистецтва, у якому художній образ формують переважно за допомогою акторського «перевтілення» засобами виразності, створеними психофізичним апаратом акторського тіла. Запропонували виділити мистецтво драматичного театру в окремий вид театрального мистецтва, що має власну онтологію та специфіку, що кардинально відрізняється від інших видів театрального мистецтва. Уточнили межу застосування

терміна «театральне мистецтво». Ми з'ясували, як невизначеність специфіки драматичного театру та некоректне застосування терміна «театральне мистецтво» впливають на дискурс мистецтва театру ляльок та що головним чинником цього впливу є аполлонізм, який привнесли до дискурсу мистецтва театру ляльок діячі, які спиралися на естетики реалізму та класицизму. Ми зробили деякі уточнення в термінології обох видів мистецтва та зробили спробу усунути протиріччя, що виникли в результаті цих неточностей.

Література

1. Брехт Б. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1977. 366 с.
2. Гротовский С. Театр. Ритуал. Перформер. Львів : Літопис, 1999. 186 с.
3. Десятерик Д. Про Гротовського. День, 227, 10 грудня 2015. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/pro-grotovskoho> (дата звернення: 25.09.2024).
4. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ : Мистецтво, 1966. 154 с.
5. Неупокоев Р. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. 2018. Вип. 23. С. 27–34.
6. Ніцше Ф. Народження трагедії. Невчасні міркування ІV. Астролябія, 2022. 624 с.
7. Патріс Паві. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
8. Русабров Е. К определению театра анимации. *Критика. Драматургия. Театр* : из докл., представл. на V–IX Международных чтениях молодых учёных памяти Л. Я. Лившица. Харків. 2000. С. 52–59.
9. Словник театрознавчих термінів і понять / уклад.: І. Савченко, І. Ліпницька. Київ : Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2021. 144 с.
10. Department of Alternative and Puppet Theatre. URL: <https://www.damu.cz/en/department/department-of-alternative-and-puppet-theatre/> (дата звернення: 25.09.2024).
11. Department of Dramatic Theatre. URL: <https://www.damu.cz/en/department/department-of-dramatic-theatre/> (дата звернення: 25.09.2024).

References

1. Brecht, B. (1977). About the art of theater. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Grotovsky, E. (1999). Theater. Ritual. Performer. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
3. Desyaterik, D. (2015). About Grotovsky. Den, 227. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/pro-grotovskoho> [in Ukrainian].
4. Diderot, D (1966). Paradox about the actor. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Neupokoiev, R. (2018). Ontology of the play puppet art as a cultural embodiment of specific means of expression. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karoho. Zbirnyk naukovykh prats'. 23, 27–34. [in Ukrainian].
6. Nietzsche, F. (2022). The birth of tragedy. Untimely considerations IIV. Astrolyabiya [un Ukrainian].
7. Pavy, P. (2006). Theater dictionary. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
8. Rusabrov, E. (2000). Toward the definition of animation theater. Criticism. Dramaturgy. Theater. Kharkiv: V–IX Mezhdunarodnye chteniya molodykh uchonykh pamyati L. Y. Livshitsa. 52–59 [in Russian].
9. Savchenko, I., Lipnytska, I.. (2021). Dictionary of theatrical terms and concepts. Kyiv: Nats. ped. un-t im. M. Nats. ped. un-t im. M. P. Drahomanova [in Ukrainian].
10. Department of Alternative and Puppet Theatre (2024, November,16). Retrieved from: <https://www.damu.cz/en/department/department-of-alternative-and-puppet-theatre/> [in English].
11. Department of Dramatic Theatre. (2024, November,16). Retrieved from: <https://www.damu.cz/en/department/department-of-dramatic-theatre/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2024
Отримано після доопрацювання 14.11.2024
Прийнято до друку 22.11.2024

УДК 792.2 (477)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322930

Цитування:

Бенюк Б.-Г. Український театр в часі війни: публіцистичний та науковий дискурс. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 451–457.

Beniuk B.-H. (2024). Ukrainian Theatre in Wartime: Journalistic and Scientific Discourse. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 451–457 [in Ukrainian].

Бенюк Богдан-Гордій Богданович,
аспірант Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого
<https://orcid.org/0000-0003-0363-8053>
boh dangbeniuk@gmail.com

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР В ЧАСІ ВІЙНИ: ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ТА НАУКОВИЙ ДИСКУРС

Мета статті – проаналізувати та систематизувати публіцистичні й наукові студії з проблем функціонування українського театру в часі війни 2022–2024 рр. **Методологія дослідження.** Застосовано історико-хронологічний принцип, методи аналізу, порівняння, систематизації та теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Вперше відтворено панораму публіцистичного та наукового дискурсу українського драматичного театру після повномасштабного вторгнення росії в Україну. **Висновки.** Дослідження публіцистичного та наукового дискурсу українського театру в часі війни є важливим для усвідомлення сучасного стану сценічного мистецтва, виявлення актуальних проблем та перспектив осмислення театральної сфери. Досить умовно можна виокремити такі групи друкованого публіцистичного дискурсу: науково-популярні журнали театральної тематики («Просценіум», «Український театр», «Кіно-Театр» та ін.); суспільно-політичні масмедіа, зокрема, інтернет-видання («Українська правда. Життя», «Суспільне. Культура», журнал «Український тиждень» та ін.); спеціалізовані інформаційні сайти («ProTeatr» та ін.); блоги про театральне життя України («Театральна риболовля» та ін.). Важливим елементом публіцистичного дискурсу є аудіо- (подкасти та ін.) та відеоресурси (відео на платформі YouTube та ін.). Науковий друкований дискурс сучасного українського театру знаходиться на стадії формування, налічує незначну, порівняно з публіцистичними, кількість наукових статей (К. Юдова-Романова; Є. Скрипник, О. Мошкіна, Я. Зарічна; Г. Сухомлин, Ю. Цивата, А. Чорнойван; Ю. Бентя, П. Шопін та ін.). Значна частина матеріалів звертає увагу на вплив воєнного травматичного досвіду на художні рішення, а також на терапевтичні аспекти впливу мистецтва на людину як засобу подолання таких травм, що дає підстави стверджувати важливість врахування театального дискурсу для Trauma studies («Вивчення травми») – актуального напрямку гуманітарних досліджень.

Ключові слова: український театр, театр у часі війни, публіцистичний дискурс, науковий дискурс, театральне мистецтво, культурна травма.

Beniuk Bohdan-Hordii, Postgraduate Student, Theatre Organisation Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

Ukrainian Theatre in Wartime: Journalistic and Scientific Discourse

The purpose of the article is to analyse and systematise journalistic and scientific studies on the problems of the functioning of the Ukrainian theatre during the war of 2022–2024. **Research methodology.** The historical and chronological principle, methods of analysis, comparison, systematisation and theoretical generalisation were applied. **Scientific novelty.** For the first time, the panorama of the publicistic and scientific discourse of the Ukrainian drama theatre after Russia's full-scale invasion of Ukraine is recreated. **Conclusions.** The study of the journalistic and scientific discourse of Ukrainian theatre during the war is important for understanding the current state of the performing arts, identifying current problems and prospects for understanding the theatre sphere. The following groups of printed journalistic discourse can be distinguished quite conditionally: popular science magazines on theatrical topics (Proscenium, Ukrainian Theatre, Kino-Theatr); socio-political media, in particular, online publications (Ukrainska Pravda, Life, Suspilne. Culture, Ukrainian Week magazine); specialised information websites (ProTeatr); blogs about theatre life in Ukraine (Theatre Fishing). An important element of journalistic discourse is audio (podcasts) and video resources (videos on YouTube). The scientific printed discourse of contemporary Ukrainian theatre is at the stage of formation, with a small number of scientific articles compared to journalistic ones (K. Yudova-Romanova; E. Skrypnyk, O. Moshkina, Y. Zarichna; H. Sukhomlyn, Y. Tsyvata, A. Chornoivan; Y. Bentia, P. Shopin). A significant part of the materials draws attention to the influence of war traumatic experience on artistic decisions, as well as to the therapeutic aspects of the impact of art on a person as a means of overcoming such traumas, which gives grounds to assert the importance of taking into account theatrical discourse for Trauma studies, a relevant area of humanitarian research.

Keywords: Ukrainian theatre, wartime theatre, journalistic discourse, scientific discourse, theatre art, cultural trauma.

Актуальність теми дослідження. Російсько-українська війна, що триває від березня 2014 року, вплинула на український

театр, актуалізувавши антиколоніальні трансформаційні процеси. Повномасштабне вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року

в перші тижні руйнівно позначилося на культурно-мистецьких процесах нашої держави: знищення частини театральних будівель, внутрішня міграція та від'їзд за кордон мистецьких кадрів, загроза фізичному існуванню людей, перетворення театрів на гуманітарні центри, волонтерські майданчики та ін. За свідченням І. Чужиної, «після повномасштабного вторгнення майже миттєво деякі театри ув Києві, Львові, Івано-Франківську, Хмельницькому, Харкові, Чернігові, Дніпрі тощо перетворилися в шелтери й волонтерські центри. Театр-укриття і театр-склад, театр-пункт психологічної допомоги і театр-мінігостел, театр-кухня і театр-логістичний пункт. Усі ці ініціативи народжувалися стихійно, але впевнено: театри розуміли, що мають долучатися до опору через пряму дію» [26]. Оговтавшись від шоку, навесні 2022 року, театри в Україні поступово почали відроджуватися в ситуації посилення національно-патріотичних настроїв, прийшовши сьогодні до справжнього «театрального ренесансу», що є унікальним явищем у часі війни, коли росія продовжує бомбування, зокрема й театрів (Костянтинівка, Херсон, Чернігів та ін.).

Звернення до наукового осмислення будь-яких культурно-мистецьких феноменів сучасності є надзвичайно складною справою, про що стверджував У. Еко, зазначаючи, що для дослідження «сучасний предмет завжди важчий, ніж класичний» [11, 29]. Однак дослідження українського театру в часі війни є важливим для виявлення особливостей цього періоду, запобігання регресування, прогнозування шляхів розвитку, підтримки наукового дискурсу, усвідомлення ролі сучасних процесів у культурному континуумі та ін. Для проведення таких студій необхідно проаналізувати сучасний публіцистичний та науковий дискурс українського театру, що дозволить виявити основні аспекти, яких торкаються театральні фахівці.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми театрального мистецтва України від початку повномасштабного вторгнення росії піддано осмисленню в статтях театрознавців Ю. Бенті та П. Шопіна [1], Г. Сухомлин, Ю. Циватої та А. Чорнойван [22], К. Юдової-Романової [28] та ін., що в історіографічних оглядах подають певний аналіз наявної літературної та джерельної бази. Але, з огляду на невіддаленість у часі та різну специфіку проблематики таких наукових статей, можемо стверджувати, що дослідження, спеціально присвяченого осмисленню сучасного публіцистичного та наукового дискурсу функціонування українського театру в часі війни, досі проведено не було.

Мета статті – проаналізувати та систематизувати публіцистичні й наукові студії з проблем функціонування українського театру в часі війни 2022–2024 рр.

Виклад основного матеріалу. Для комплексного дослідження публіцистичного та наукового дискурсу театральної культури України в часі війни необхідно проаналізувати різні види джерел. Науково-популярні журнали театральної тематики, як-от: «Просценіум», «Український театр», «Кіно-Театр», є потужними платформами для оприлюднення рецензій та критичних статей, інтерв'ю, історичних розвідок, проблемних нарисів та ін., що відіграють важливу роль у театральному дискурсі. Серед перших спроб комплексно відтворити ситуацію в театральному мистецтві України перших місяців війни стаття В. Котенка «Український театр під час війни: 24 лютого – 24 квітня» у журналі «Кіно-театр», де продемонстрована різноаспектна діяльність театрів: гуманітарна, волонтерська, організаційна, творча та ін. [17] У тому самому часописі вийшла низка рецензій на нові постановки воєнної тематики, зокрема В. Котенка «Сучасні тексти на сцені: теми, ідеї, форми подачі» [18] («Проста українська скіфська баба» Миколаївського художнього театру, «Легенди Києва» Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, «Тускульські бесіди» Київського драматичного театру на Подолі). Авторка звертає увагу на важливість мистецького рефлексування на тему війни, адже «такі постановки дають людям можливість прожити внутрішні травми, шукати і знайти відповіді на болючі питання, глянути на свої проблеми збоку, полегшити свій емоційний стан і відчувати, що вихід з будь-якої ситуації можна знайти» [18].

Серед помітних праць у «Просценіумі» – стаття А. Галас «Відображення колективної травми в українській драматургії періоду повномасштабної війни (2022–2024)» [8]. Авторка наголошує, що саме драматургія дає можливість активно висловитися з приводу жаклих воєнних подій, що і призвело до генерування сотень текстів як реакції на травматичний досвід. Попри те, що війна йшла від 2014 року, вона не торкалася більшості мешканців України (географічна локалізація). Тому лише повномасштабне вторгнення 2022 року призвело до вибуху творчості драматургів, аналізуючи яку, А. Галас вважає тему травми ключовою, «вона пронизує кожен текст про війну і драматургічний дискурс загалом. Дослідження травми ... дають змогу сфокусуватися на двох вимірах: інформування про травму і переживання травми» [8].

Серед популярних для часопису жанрів – інтерв'ю, як-от публікація Д. Захоженко «Про війну в часі війни [Розмову вела Ганна Гарбузюк. Розшифрувала Яна Антків]», де йдеться про травму та детравматизуючий вплив театру, про формування «мови ненависті» в художній палітрі українського театру, спровоковану російським агресором, про використання брехтівських виразових прийомів для реалізації шекспірівських творів, що сьогодні отримують актуальне «звучання», та ін. [12]

Періодично критично-оцінні матеріали, огляди, проблемні виступи з театральних подій з'являються на сторінках часопису «Критика». Театрознавиця І. Чужина, висловлюючись у цьому журналі, вважає, попри те, що лише в метафоричному сенсі театр є зброєю, він у часі війни стає вагомим інструментом суспільних перетворень та збереження національної культури й цінностей [26].

Інформаційну підтримку театральних подій (фестиваль-премія «Гра», інші фестивалі, конкурси, майстер-класи, лабораторії, семінари, тренінги та ін.) провадить офіційний сайт Національної спілки театральних діячів України [19].

Блог про театральне життя України «Театральна риболовля» спрямований на популяризацію українського театру, систематизацію інформації, висвітлення подій театального життя та аналітичні огляди [7]. Рецензії на вистав, огляди фестивалів і конкурсів театального мистецтва, інших подій театального життя України розміщено на сайті інформаційно-мистецького проекту «ProTeatr» [13].

Суспільно-політичні масмедіа, зокрема інтернет-ЗМІ «Українська правда. Життя», журнал «Український тиждень», періодично розміщують театральні рецензії, огляди, проблемні публікації, інтерв'ю з фахівцями театальної галузі та ін. Попри суспільно-політичний характер видань, що розраховані на широку, а не фахову аудиторію, у статтях можна виявити наукові риси, що дозволяє засвідчити їх користь для наукового дискурсу. У статті Н. Семенишиної в «Українській правді. Життя», присвяченій постановці «Отелло» В. Шекспіра режисером Оксаною Дмитрієвою на сцені Театру на лівому березі, йдеться про авторську інтерпретацію, що перетворила класичну п'єсу на розповідь про повернення воїна з війни, яка для нього ніколи не закінчується. Режисерка називає виставу «випаленим раєм» [20]. Рецензент пише про увиразнення у палітрі вистави травматичного військового досвіду, що спричиняє ментальну безвихідь для героїв постановки, вважає, що саме через такі вистави реалізується зцілення

суспільства. Серед показових публікацій «Української правди. Життя» – групові інтерв'ю, як-от Г. Щокань «Як пишуть про війну у війну і чому ворога (не) варто зображувати примітивним: розповідають театральні митці» [27]. Тут режисерка Роза Саркісян висловлює думку, що ми «поки не вийшли зі старих радянських колоніальних героїчних наративів, які глорифікують війну. Ніби трішечки навчилися виводити на перший план травматичний досвід і провогорювати його, але часом екзотизуємо його, часом стереотипізуємо» [27]. Режисерка та ще чотири драматурги піднімають проблеми опрацювання колективної травми через втілення сучасної драматургії, де відбито болісні історії воєнного сьогодення; шаблонності драматургічних ходів у п'єсах про війну, коли документальні історії людей поєднуються в цілісний твір; схематичне зображення ворога та ін.

«Український тиждень» від 2022 року перетворився на платформу серйозної критики та аналітики перебігу вітчизняного театального життя, де Г. Веселовська рецензує вистави та підбиває підсумки життєвих та художніх випробувань, що випали на долю нашого театру у таких статтях: «Український театр у часі війни» (2022) [6], «Театральне життя України під час війни. Рік 2023» (2023) [3], «Український театр у 2023 році: сподівання, реальність, жанри й фестивалі» (2023) [4], «Театр і війна: поєднання іронії, трагізму та стійкості» (2024) [2]. «Український театр у 2024 році: ризики, втрати і перемоги» (2024) [5]. У листопаді 2022 року, коли український театр знаходився на початку своєрідного «буму», театрознавиця стверджувала, що «розпочалися “Кассандри”, трагічні “Гетьман Мазепа” та “Маруся Чурай”, саркастична “Енеїда”, магичні “Тіні забутих предків”, іронічне “Сватання на Гончарівці”, а також суттєво модернізовані п'єси Карпенка-Карого – ці та інші українські твори стали осердям репертуарних афіш вітчизняних театрів. Війна нарешті позбавила їх принизливого статусу творів шкільної програми» [6]. Справедливість цієї думки підтверджено сучасним станом українського театру.

Суспільно-політичне інтернет-видання «БЖ» (Журнал великого міста) також звертає увагу на події театального життя. Тут, зокрема, розміщено огляд С. Гулюка вистав воєнної тематики у Києві через рік після початку агресії у Театрі драматургів («Військовий концерт»), Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки («Україна в огні», «Переклади»), Малий театр («Двоє»), Театр авторської п'єси Conception з Маріуполя, що грають вистави на

сценах театру імені Лесі Українки та Театру на Подолі («Обличчя кольору війна», «Життя переселенське») [10].

Одним з потужних суспільних телеканалів та інтернет-видань є «Суспільне. Культура», де постійно оприлюднюють матеріали з різних аспектів сучасного театрального простору України. Наприклад, стаття В. Кіхтенко [14] присвячена трансформуванню репертуару після повномасштабного вторгнення росії в Україну. Авторка констатує, що театри почали відмовлятися від російськомовних вистав лише 2022 року: Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка скасував показ понад десяти вистав, Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки відмінив всі російськомовні вистави, майже повністю оновивши репертуар, у Київському національному академічному Молодому театрі зняли тринадцять вистав, Київський академічний драматичний театр на Подолі прибрав лише декілька вистав, адже репертуар був переважно україномовний та ін. В огляді В. Кіхтенко зазначено, що в ряді театрів йшли вистави, де відтворено події російсько-української війни від 2014 року, зокрема «Погані дороги» у постановці Т. Трунової у Театрі на Лівому березі (2018), що складається з шести історій про воєнні події на Донбасі [14].

Важливим джерелом для мистецтвознавчого дослідження є інтерв'ю, що фіксують думки провідних діячів українського театру сучасності, виступають своєрідним документом епохи (в аудіо- (подкасти та ін.) та відеоформаті (відео на платформі YouTube та ін.)). Наприклад, інтерв'ю Олексія Суханова з Іваном Уривським, режисером, автором ряду вистав у Київському академічному театрі «Золоті ворота», Одеському академічному українському музично-драматичному театрі імені В. Василька, Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка, Київському академічному драматичному театрі на Подолі та ін., що перетворилися на найзатребуваніші в Україні саме під час війни. І. Уривський не лише розкриває деякі аспекти власного режисерського методу, а й висловлюється щодо необхідності єдності суспільства при всій різноманітності особистостей, важливості підтримки військових завдяки благодійним виставам у театрі, необхідності просування української культури в Європу та світ, вагомості культури як основи держави [9].

Помітним стало інтерв'ю на телеканалі «ДІМ» «Український театр під час війни: нова реальність», де взяли участь відомі режисери Станіслав Мойсєєв та Тамара Трунова, а також

актор, режисер, генеральний директор – художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка Євген Нищук [25]. Митці висловили власні думки щодо стану українського театру в часі війни, акцентуючи на підвищенні не лише художньої та арттерапевтичної ролі в суспільстві, а й посиленні національно ідентифікаційної функції театру та зростанні його вагомості як важливої інституції підтримки морального духу громадян України, учасника відновлювальних та трансформаційних процесів у країні, а також про роль закордонних гастролей у популяризації культури української держави на міжнародній арені.

У медіасередовищі також набули поширення подкасти на гостроактуальні теми сучасної театральної культури, зокрема, подкаст «Культур Фіртель» («Театральне мистецтво. Виклики та висновки української культури під час війни» [23] та інші), аудіоінтерв'ю на радіо «Накипіло» («Театральний менеджмент в умовах війни. Наталія Вальтер-Буйнова, Аліна Богданович» [24] та ін.), Radio NV («Кому треба театр під час війни. Курочкін, Ткачук і Мацарський» [16] та ін.).

На тлі публіцистичного розмаїття науковий дискурс сучасного театру виступає в стадії зародження, адже виявлено лише декілька наукових статей, присвячених окремим аспектам театрального життя України від 24 лютого 2022 року. Серед них стаття К. Юдової-Романової, присвячена творчо-організаційній діяльності київських театрів у перші сто днів повномасштабної військової агресії, де авторкою умовно виокремлено два періоди: «повного призупинення публічної театральної діяльності» (24.02.–01.04), «поступового відродження в нових форматах публічної театральної діяльності... повернення до обслуговування глядачів у Києві; гастрольна діяльність» (02.04.–03.06) [28, 174].

У статті Є. Скрипник, О. Мошкіної та Я. Зарічної «Метаморфози “великого стилю” у дзеркалі “молодої режисури” митців-франківців 2021–2023 рр.» авторки, аналізуючи постановки І. Уривського «Безталанна» та Д. Петросяна «Візит», доходять висновку про особливий терапевтичний ефект цих вистав, що пливають на почуття та емоції глядачів філософським змістом: «Нині, коли в Україні триває війна й театральний репертуар насичений кон'юнктурними, хоч і вкрай потрібними, виставами про воєнні події, римейки класичного спадку “франківців” дистанціюють глядача від актуальних проблем і животрепетного болю, даючи можливість

замислитися над “вічними” темами й особливостями людської природи» [21, 83].

Г. Сухомлин, Ю. Цивата та А. Чорнойван, досліджуючи явище документального театру в сучасній Україні, стверджують, що саме він є одним з найдієвіших та найзатребуваніших, здатних у мобільних формах розробляти актуальну проблематику, пов’язану з російсько-українською війною. На підтвердження цього авторки засвідчують появу ряду «вистав-свідчень, пов’язаних з воєнними діями й окупацією територій» [22, 96].

У статті «Український театр після повномасштабного російського вторгнення: нове звучання хрестоматійних текстів» Ю. Бентя та П. Шопін констатують сплеск створення актуальної драматургії, одночасно – «переосмислення театральних текстів з національного і західноєвропейського канону», що увиразнюється у нових смислових акцентах у виставах «Калігула» та «Кассандра» Театру імені Івана Франка, «Цар Едип» Театру на Подолі, «Великий льох» Полтавського театру ляльок. Авторки підсумовують: «Український театр активно реагує на нову реальність, в різний спосіб бере участь в актуальних суспільних дискусіях, що намагаються осмислити драму сучасної війни, творить безпечний простір для спільного емоційного переживання нового трагічного досвіду» [1, 68]. Авторки зосереджують увагу на одній з провідних місій театру – осмислення в художніх образах воєнних драматичних подій, певного травматичного досвіду, що на індивідуальному та загальному суспільному рівні стає культурною травмою.

Серед монографій можна назвати працю Ю. Клековкіна «Режисерська система: горизонтальний аналіз», куди увійшли міркування автора з приводу «московсько-української» війни та важливості позбавлення від колоніальної залежності в гуманітарній сфері, зокрема в сфері театральної освіти [15].

Висновки. Дослідження публіцистичного та наукового дискурсу українського театру в часі війни є важливим для усвідомлення сучасного стану сценічного мистецтва, виявлення актуальних проблем та перспектив осмислення театральної сфери. Досить умовно можна виокремити такі групи друкованого публіцистичного дискурсу: науково-популярні журнали театральної тематики («Просценіум», «Український театр», «Кіно-Театр» та ін.); суспільно-політичні масмедіа, зокрема, інтернет-видання («Українська правда. Життя», «Суспільне. Культура», журнал «Український тиждень» та ін.); спеціалізовані інформаційні сайти («ProТеатр» та ін.); блоги про театральне життя України («Театральна риболовля» та ін.).

Важливим елементом публіцистичного дискурсу є аудіо- (подкасти та ін.) та відеоресурси (відео на платформі YouTube та ін.).

Науковий друкований дискурс сучасного українського театру знаходиться на стадії формування, налічує незначну, порівняно з публіцистичними, кількість наукових статей (К. Юдова-Романова; Є. Скрипник, О. Мошкіна, Я. Зарічна; Г. Сухомлин, Ю. Цивата, А. Чорнойван; Ю. Бентя, П. Шопін та ін.).

Значна частина матеріалів звертає увагу на вплив воєнного травматичного досвіду на художні рішення, а також на терапевтичні аспекти впливу мистецтва на людину як засобу подолання таких травм, що дає підстави стверджувати важливість врахування театрального дискурсу для Trauma studies («Вивчення травми») – актуального напрямку гуманітарних досліджень.

Серед перспективних напрямів подальших досліджень – виявлення ролі регіональних масмедіа у формуванні театрального дискурсу, системний аналіз кожної з груп зазначених інформаційних джерел, їх порівняння, виявлення основних тенденцій розвою наукового та публіцистичного дискурсу театру України, з’ясування специфіки підходів до художньо-критичного та наукового аналізу подій театрального життя різних авторів та ін.

Література

1. Бентя Ю., Шопін П. Український театр після повномасштабного російського вторгнення: нове звучання хрестоматійних текстів. *Мистецтвознавство України*. 2023. Вип. 23. С. 61–74.
2. Веселовська Г. Театр і війна: поєднання іронії, трагізму та стійкості. *Український тиждень*. 15.08.2024. URL: <https://tyzhden.ua/teatr-i-vijna-poiednannia-ironii-trahizmu-ta-stijkosti/> (дата звернення: 08.10.2024).
3. Веселовська Г. Театральне життя України під час війни. Рік 2023. *Український тиждень*. 21.07.2023. URL: <https://tyzhden.ua/teatralne-zhyttia-ukrainy-pid-chas-vijny-rik-2023/> (дата звернення: 08.10.2024).
4. Веселовська Г. Український театр у 2023 році: сподівання, реальність, жанри й фестивалі. *Український тиждень*. 26.12.2023. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-2023-rotsi-spodivannia-realnist-zhanry-j-festyvali/> (дата звернення: 08.10.2024).
5. Веселовська Г. Український театр у 2024 році: ризики, втрати і перемоги. *Український тиждень*. 30.12.2024. URL: <https://tyzhden.ua/ukrain-skyj-teatr-u-2024-rotsi-ryzyky-vtraty-i-peremohy/> (дата звернення: 08.10.2024).
6. Веселовська Г. Український театр у часі війни. *Український тиждень*. 16.11.2022. URL:

<https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/> (дата звернення: 08.10.2024).

7. Винниченко С. Підсумки 2023. Версія «Театральної риболовлі». *Театральна риболовля : блог про театральне життя України*. 01.01.2024. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/results/result-2023/> (дата звернення: 08.10.2024).

8. Галас А. Відображення колективної травми в українській драматургії періоду повномасштабної війни (2022–2024). *Просценіум*. № 1–2 (68–69) 2024. С. 22–28. URL: <https://proscenium.lnu.edu.ua/art-war-we/vidobrazhennia-kolektyvnoi-travmy-v-ukrainskij-dramaturhii-2022-2024/#> (дата звернення: 08.10.2024).

9. Говорить Суханов. У чому феномен «Конотопської відьми»? Іван Уривський про український театр, страхи та кохання. 18.02.2024. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RJ5czf07fE8> (дата звернення: 08.10.2024).

10. Гулюк С. 6 вистав київських театрів на тему війни. *БЖ : інтернет-видання*. 2023. URL: <https://bzh.life.ua/plany/6-spektaklej-kievskih-teatrov-ro-teme-vojni/> (дата звернення: 08.10.2024).

11. Еко У. Як написати дипломну роботу: Гуманітарні науки. Тернопіль : Мандрівець, 2007. 224 с.

12. Захоженко Д. Про війну в часі війни [Розмову вела Ганна Гарбузюк. Розшифрувала Яна Антків]. *Просценіум*. №1-3 (65-67) 2023 / № 1 (68) 2024. С. 34–41.

13. Кашперська Д. Мовчання овець Хазяїна. Прем'єра «Хазяїн» Івана Уривського, Театр на Подолі. *ProTeatr : інформаційно-мистецький проект*. 01.12.2023. URL: <https://newsproteatr.blogspot.com/2023/12/Khazain.html> (дата звернення: 08.10.2024).

14. Кіхтенко В. Без Чехова і Чайковського: як українські театри змінили репертуар через повномасштабну війну Ексклюзивно. *Суспільне. Культура*. 18.12.2024. URL: <https://suspinne.media/culture/903589-bez-cehova-i-cajkovskogo-ak-ukrainski-teatri-zminili-repertuar-cerez-povnomasstabnu-vijnu/> (дата звернення: 08.10.2024).

15. Клековкін О. Ю. Режисерська система: горизонтальний аналіз : монографія. Київ, 2023. 368 с.

16. Кому треба театр під час війни. Курочкін, Ткачук і Мацарський. *Radio NV*. URL: <https://soundcloud.com/radio-nv/komu-treba-teatr-pd-chas-vyni-kurochkn-tkachuk-matsarskiy> (дата звернення: 08.10.2024).

17. Котенок В. М. Український театр під час війни: 24 лютого – 24 квітня. *Кіно-Театр*. 2022. № 4. С. 10–12.

18. Котенок В. Сучасні тексти на сцені: теми, ідеї, форми подачі. *Кіно-Театр*. 2024. № 5. С. 9–10.

19. Національна спілка театральних діячів України. Проєкти. URL: <https://nstdu.com.ua/project/> (дата звернення: 08.10.2024).

20. Семенишин М. Ще один «Отелло» у Києві: дискусії про досвіди війни, що вийшли за межі Театру на Лівому березі. *Українська правда. Життя*. 01.10.2024. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/otello-v-teatri-na-livomu-berezi-304037/> (дата звернення: 08.10.2024).

21. Скрипник Є., Мошкіна О., Зарічна Я. Метаморфози «великого стилю» у дзеркалі «молодої режисури» митців-франківців 2021–2023 рр. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. Т. 7, № 1. С. 71–86.

22. Сухомлин Г., Цивата Ю., Чорнойван А. Реалії російсько-української війни в документальному театрі України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. Т. 7, № 1. С. 87–98.

23. Театральне мистецтво. Виклики та висновки української культури під час війни. *Культур Фіртель* : подкаст. 25.07.2024. URL: <https://creators.spotify.com/pod/show/goethe-institut-ukraine/episodes/ep-e2mei9h> (дата звернення: 08.10.2024).

24. Театральний менеджмент в умовах війни. Наталія Вальтер-Буйнова, Аліна Богданович. *Накупіло : радіо*. 26.09.2023. URL: <https://radio.nakypilo.ua/podcast/teatralnyj-menedzhment-v-umovah-vijny/> (дата звернення: 08.10.2024).

25. Телеканал ДІМ. Український театр під час війни: нова реальність. *YouTube*. 16.11.2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q5DbO4Shuk> (дата звернення: 08.10.2024).

26. Чужинова І. Театр як інструмент суспільних перетворень. *Критика*. 2024. № 9–10. С. 18–21. URL: <https://www.krytyka.com.ua/articles/teatr-iak-instrument-suspilnykh-peretvoren> (дата звернення: 08.10.2024).

27. Щокань Г. Як пишуть про війну у війну і чому ворога (не) варто зображувати примітивним: розповідають театральні митці. *Українська правда. Життя*. 05.03.2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/03/5/253183/> (дата звернення: 08.10.2024).

28. Юдова-Романова К. Творчо-організаційна діяльність київських театрів: сто днів у реаліях масштабної військової агресії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2022. Т. 5, № 2. С. 162–180.

References

1. Bentia, Yu., & Shopin, P. (2023). Ukrainian Theatre after the Full-Scale Russian Invasion: A New Sound of Textbook Texts. *Art Research of Ukraine*, 23, 61–74 [in Ukrainian].

2. Veselovska, H. (August 15, 2024). Theatre and War: A Combination of Irony, Tragedy and Resilience. *Ukrainian Week*. Retrieved from: <https://tyzhden.ua/teatr-i-vijna-poiednannia-ironii-trahizmu-ta-stijkosti/> [in Ukrainian].

3. Veselovska, H. (July 21, 2023). Theatrical Life in Ukraine during the War. Year 2023. *Ukrainian Week*. Retrieved from: <https://tyzhden.ua/teatralne-zhyttia-ukrainy-pid-chas-vijny-rik-2023/> [in Ukrainian].

4. Veselovska, H. (December 26, 2023). Ukrainian Theatre in 2023: Expectations, Reality, Genres and Festivals. *Ukrainian Week*. Retrieved from: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-2023-rotsi-spodivannia-realnist-zhanry-j-festyvali/> [in Ukrainian].

5. Veselovska, H. (December 30, 2024). Ukrainian Theatre in 2024: Risks, Losses and Victories. Ukrainian Week. Retrieved from: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-2024-rotsi-ryzyky-vtraty-i-peremohy/> [in Ukrainian].
6. Veselovska, H. (November 16, 2022). Ukrainian Theatre in Wartime. Ukrainian Week. Retrieved from: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/> [in Ukrainian].
7. Vynnychenko, S. (January 1, 2024). Results of 2023. A Version of Theatre Fishing: A Blog about Theatre Life in Ukraine. Retrieved from: <http://www.t-fishing.co.ua/results/result-2023/> [in Ukrainian].
8. Halas, A. (2024). Reflections of Collective Trauma in Ukrainian Drama during the Period of Full-Scale War (2022–2024). *Prostsennium*, 1–2 (68–69), 22–28. Retrieved from: <https://proscenium.lnu.edu.ua/art-war-we/vidobrazhennia-kolektyvnoi-travmy-v-ukrainskyi-dramaturhii-2022-2024/#> [in Ukrainian].
9. Sukhanov Speaks. (February 18, 2024). What is the Phenomenon of the Konotop Witch? Ivan Uryvskiy on Ukrainian Theatre, Fears and Love. YouTube. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=RJ5czf07fE8> [in Ukrainian].
10. Huliuk, S. (2023). Six Performances by Kyiv Theatres on the Theme of War. BZh: online publication. Retrieved from: <https://bzh.life.ua/plany/6-spektaklej-kievskih-teatrov-po-teme-vojny/> [in Ukrainian].
11. Eko, U. (2007). How to Write a Thesis: Humanities. Ternopil [in Ukrainian].
12. Zakhochenko, D. (2023/2024). On War in Time of War [Interview conducted by Hanna Harbuziuk, transcribed by Yana Antkiv]. *Prostsennium*, 1–3 (65–67)/1 (68), 34–41 [in Ukrainian].
13. Kashperska, D. (December 1, 2023). Silence of the Master's Sheep. Premiere of the Master by Ivan Uryvskiy, Theatre on Podil. ProTeart: Information and Art Project. Retrieved from: <https://newsproteatr.blogspot.com/2023/12/Khazain.html> [in Ukrainian].
14. Kikhtenko, V. (December 18, 2024). Without Chekhov and Tchaikovsky: How Ukrainian Theatres Changed their Repertoire due to the Full-Scale War. Exclusive. *Suspilne. Kultura*. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/903589-bez-cehova-i-cajkovskogo-ak-ukrainski-teatri-zminili-repertuar-cerez-povnomasstabnu-vijnu/> [in Ukrainian].
15. Klekovkin, O. (2023). The Director's System: A Horizontal Analysis. Kyiv [in Ukrainian].
16. Who Needs the Theatre during the War. Kurochkin, Tkachuk and Matsarskyi. Radio NV. Retrieved from: <https://soundcloud.com/radio-nv/komu-treba-teatr-pd-chas-vyni-kurochkn-tkachuk-matsarskiy> [in Ukrainian].
17. Kotenok, V. (2022). Ukrainian Theatre during the War: 24 February – 24 April. *Kino-Teatr*, 4, 10–12 [in Ukrainian].
18. Kotenok, V. (2024). Contemporary Texts on Stage: Themes, Ideas, Forms of Presentation. *Kino-Teatr*, 5, 9–10 [in Ukrainian].
19. National Union of Theatre Workers of Ukraine. Projects. Retrieved from: <https://nstdu.com.ua/project/> [in Ukrainian].
20. Semenyshyn, M. (October 1, 2024). Another Othello in Kyiv: Discussions about the Experiences of War that Went beyond the Left Bank Theatre. *Ukrainska pravda. Zhyttia*. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/culture/otello-v-teatri-nalivomu-berezi-304037/> [in Ukrainian].
21. Skrypyk, Ye., Moshkina, O., & Zarichna, Ya. (2024). Metamorphosis of the 'Big Style' in the Mirror of 'Young Directing' by Artists from Frankivsk in 2021–2023. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 7(1), 71–86 [in Ukrainian].
22. Sukhomlyn, H., Tsyvata, Yu., & Chornoivan, A. (2022). The realities of the Russian-Ukrainian war in the documentary theatre of Ukraine. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 7 (1), 87–98 [in Ukrainian].
23. Theatre Art. Challenges and Conclusions of Ukrainian Culture during the War. (July 27, 2024). Kultur Firtel: podcast. Retrieved from: <https://creators.spotify.com/pod/show/goethe-institut-ukraine/episodes/ep-e2mei9h> [in Ukrainian].
24. Theatre Management in Wartime. Natalia Walter-Buinova, Alina Bohdanovych. (September 26, 2023). *Nakypilo: radio*. Retrieved from: <https://radio.nakypilo.ua/podcast/teatralnyj-menedzhment-v-umovah-vijny/> [in Ukrainian].
25. DIM TV Channel. Ukrainian Theatre during the War: A New Reality. (November 16, 2024). YouTube. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=q5Db-O4Shuk> [in Ukrainian].
26. Chuzhynova, I. (2024). Theatre as a Tool for Social Transformation. *Krytyka*, 9–10, 18–21. Retrieved from: <https://www.krytyka.com.ua/articles/teatr-iak-instrument-suspilnykh-peretvoren> [in Ukrainian].
27. Shchokan, H. (March 5, 2023). How to Write about War in War and why the Enemy (Should not) be Portrayed as Primitive: Theatre Artists Tell. *Ukrainska pravda. Zhyttia*. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/03/5/253183/> [in Ukrainian].
28. Yudova-Romanova, K. (2022). Creative and Organisational Activities of Kyiv Theatres: One Hundred Days in the Realities of Full-Scale Military Aggression. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 5 (2), 162–180 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 09.10.2024
Отримано після доопрацювання 11.11.2024
Прийнято до друку 18.11.2024*

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Денисюк Ж. З.</i>	Традиційна етнокультура як маркер ідентичності та ціннісних орієнтирів в умовах кризового стану суспільства	3
<i>Кравченко А. І.</i>	Мистецтво ілюзійонізму як явище видовищної культури	10
<i>Овчарук О. В.</i>	Шляхи формування наукової школи теоретичної та практичної культурології Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв	15
<i>Погребняк Г. П.</i>	Репрезентація кінокультури Нового Голлівуду в авторських моделях режисерської творчості	23
<i>Садovenко С. М.</i>	Туристичні дестинації України як домінуючі складові матеріальної й духовної культури в сучасних соціально-культурних умовах	31
<i>Сіверс В. А.</i>	Діалектика цінності в контексті координатного підходу	39
<i>Трач Ю. В.</i>	Креативні індустрії як сфера реалізації культурної партисипації	47
<i>Горбань Ю. І., Олійник О. М., Гайсинюк Н. А.</i>	Академічна мобільність і кроскультурні комунікації в глобалізованому освітньому просторі	53
<i>Конюкова І. Я., Сидоровська Є. А.</i>	Концепція різноманітності, справедливості та інклюзії як основа сучасного ділового етикету	62
<i>Родінова Н. Л.</i>	Ethnocultural Dimensions of Borys Grinchenko's Activities in Preserving and Popularising Ukrainian Heritage and Identity [Етнокультурні виміри діяльності Бориса Грінченка в збереженні та популяризації української спадщини та ідентичності]	68
<i>Соломатова В. В.</i>	Особливості цифрової візуальної культури в сучасних мобільних додатках	74
<i>Філіна Т. В.</i>	Місце регіонального туризму у формуванні національної ідентичності українців	80
<i>Шман С. Ю.</i>	Інтерпретація поняття «культурний капітал» у європейському науковому дискурсі кінця ХХ – початку ХХІ ст.	86
<i>Мамедова В. М.</i>	Проблематика культурної релокації в умовах повномасштабної російсько-української війни	92
<i>Тадля О. М.</i>	Культурні і креативні індустрії в закладах вищої освіти України: сучасні тенденції та перспективи розвитку	98
<i>Ковтун К. А.</i>	Український шоу-бізнес у час російсько-української війни: форми презентації артистичної діяльності	106
<i>Комар В. О.</i>	Тенденції розвитку культурно-креативних індустрій в Україні першої чверті ХХІ століття	111
<i>Костін Р. О.</i>	Соціокультурний феномен театру	118
<i>Кот Є. В.</i>	Телевізійне dance show у контексті сучасної танцювальної індустрії	123
<i>Хвостова Т. В.</i>	Трансформація ролі глядача крізь призму особливостей цифрової репрезентації сучасного театру	128

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

<i>Акімов Д. І.</i>	Методологія та соціокультурне проектування алгоритмів підбору експертів у сфері мистецького маркетингу та при формуванні мистецьких колекцій	134
<i>Андресюк Б. П., Царенко С. О., Журавель-Змєєва Л. С.</i>	Авангардне мистецтво як засіб образотворення в дизайні ХХІ ст.	141
<i>Афоніна О. С.</i>	Коди історії театраль-но-декораційного мистецтва у музейних колекціях Закарпаття	148

Виткалов С. В.	Мистецькі бієнале як глобальне явище	156
Копієвська О. Р.	Впливи французької порцеляни на вирішення фарфорових виробів мануфактури Міклашевського	162
Литвин С. Х.	Еволюція нумізматичної, сфрагістичної та фалеристичної іконографії княгинь Київської Русі	167
Пекарчук В. М.	Специфіка нумізматичних зображень Геракла: іконографічний аспект	172
Сабадаш Ю. С.	Peculiarities of Jewellery Art of Kyivan Rus (Treasures of the X–XIII Centuries from Rivne Region) [Традиції ювелірного мистецтва Київської Русі (на прикладі скарбів X–XIII ст. з Рівненщини)]	179
Бойко В. І.	Композиційні особливості портретів імператорів на монетах періоду Римської імперії	184
Долеско С. В., Михальчук В. В.	Мистецтвознавчий аналіз аукціону Contemporary Discoveries: (аукціонний дім Sotheby's, 2022)	189
Дяченко А. В.	Нові смислові ціннісні орієнтації в культурологічному потенціалі сучасного мистецтва	195
Марченко І. Я.	Японська порцеляна какіEMON і її французькі стилізації та копії першої половини XVIII ст.: стилістичні та техніко-технологічні особливості ...	200
Оборська С. В.	Documenta на межі XX–XXI століть: переосмислення ролі мистецтва в глобальному контексті	206
Слівінська А. Ф., Сапелкіна З. П.	Віденський модерн в оптиці філософії емпіріокритицизму Е. Маха (частина II)	212
Сліпич А. Л., Ковач О. А., Лисенко-Ткачук І. В.	Культурно-мистецькі аспекти застосування української витинанки в сучасному дизайн-проектуванні	217
Шишлюк Є. Г., Брей Н. О.	Львівська готика XIV–XV століть: формування локального варіанту сакральної архітектури на східних теренах Європи	226
Вакуленко Ю. Є.	Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943 [Реалізація основних функцій музеїв та мистецькі проекти окупаційних адміністрацій у 1941–1943 роках на території України]	231
Геращенко О. О., Овчарук В. Є., Леонтьєва О. В.	Українське сучасне мистецтво в міжнародному просторі на прикладі проекту «Норе!» («Надія!»)	237
Доценко В. Є.	Творчість Георгія Якутовича на тлі розвитку української графіки 1960–1980-х рр.: до постановки питання	243
Матіос А. О.	Реституція культурних цінностей в Україні: історичні витоки, міжнародно-правові аспекти та термінологічні виклики	249
Плоха О. В.	Роль симпозиумів у формуванні колекції декоративної керамічної скульптури Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному	254
Фесенко В. В.	Економічне стимулювання меценатства: зарубіжний досвід та перспективи в Україні	261
Цуріка Д. В.	Фотографії художніх творів Опанаса Шевчукевича як джерело інформації про доробок митця	266

ХОРЕОГРАФІЯ

Гриценюк Р. А.	Генеza Ча-ча-ча в контексті особливостей латиноамериканської програми спортивного бального танцю	271
Корисько Н. М.	Choreographic productions of Miroslav Vantukh from the 1950s to the 1970s: traditions and innovations [Хореографічні постановки Мирослава Вантуха 1950–1970-х років: традиції і новаторство]	277

<i>Винокурова Т. А.</i>	Хореографія Александра Екмана: мистецькі пошуки та розвиток художньо-постановчих принципів	283
<i>Волошина Л. П.</i>	Особливості адаптації шекспірівської драматургії на європейській балетній сцені другого – початку третього десятиліття ХХІ століття	289

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Бермес І. Л.</i>	Мистецтво хорового диригування: особливості, сучасний стан, перспективи ...	296
<i>Сиротинська Н. І.</i>	Образ «труби златогласної» в українській сакральній музиці ХVІІ–ХVІІІ століть	302
<i>Асталош Г. Л.</i>	Румунська національна ідентичність у творчості Дж. Енеску (на прикладі Сонати № 3 ор. 25 для скрипки і фортепіано)	308
<i>Булах Т. Б.</i>	Ціннісні аспекти музичного прославлення в сучасних євангельських громадах	314
<i>Гусар Д. О.</i>	Особливості втілення хуків у композиціях сучасних українських естрадних виконавців	320
<i>Кирея М. В., Лацік Є. М.</i>	Жанрово-стильові домінанти театральної музики Богдана Антківа	326
<i>Кулиняк М. А.</i>	Музично-пісенний фольклор у сучасній українській культурі	331
<i>Лазнюк О. П., Нефедов С. Ю.</i>	Вплив жанру романсу на українську естрадну пісню ХХ століття крізь призму соціокультурних змін	338
<i>Овсянніков В. Г.</i>	Музика гурту The Beatles у контексті творчо-технологічних і стильових аспектів	344
<i>Овчаренко Г. Е., Тетеря В. М.</i>	Аналіз специфічних рис інтерпретації ранньої барокової опери	350
<i>Кацалап О. В.</i>	Публіцистична діяльність співачки Зої Гайдай в умовах радянської пропаганди 1930-1950-х років	355
<i>Бєдний А. І.</i>	Імпресіоністичні тенденції у музиці українських композиторів	363
<i>Буранич С. І.</i>	Трансформація питомого репертуару традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля	374
<i>Гао Кайчен</i>	Партія Максима Кривоноса в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький» у втіленні театральної типології образу резонера	382
<i>Гвоздь Ю. М.</i>	Сопілковий репертуар в Україні середини ХХ – першої чверті ХХІ століть: особливості розвитку та функціонування	387
<i>Дерепаска Б. В.</i>	Стилістична та смислова синкретичність у музичному оформленні українських фільмів 2014-2024 років	395
<i>Малюкова Н. В.</i>	Музичний театр для дітей в Україні: новітні тенденції та досягнення (на прикладі мюзиклу «Пінокія» Бориса Севаст'янова)	401
<i>Мартинюк М. В.</i>	Жанрово-стильові засади формування репертуару аматорських жіночих вокальних ансамблів у творчості композиторів Закарпаття	406
<i>Привалова О. Г.</i>	Становлення і розвиток протестантської музичної традиції Київщини наприкінці ХХ – першій чверті ХХІ століття (на прикладі хорової творчості баптистських композиторів)	412
<i>Хуан Тайлун</i>	Струнний інструмент янцінь у концерті «Роздуми про місто» Лю Ханлі	418
<i>Філіппова С. І.</i>	«Джустіно» А. Вівальді в контексті дидактичних процерковних настанов барокової опери	422
<i>Ярушевський Т. В.</i>	«Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Геннадія Ляшенка крізь призму розвитку камерно-інструментального мистецтва	427

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Ардельян Л. М.</i>	Акторське мистецтво як ефективний інструмент в популяризації творчого проекту в умовах активного розвитку штучного інтелекту	434
<i>Гордєєв С. І.</i>	Концептуальні засади режисури сучасної української драматургії	440
<i>Неупокоев Р. В.</i>	Вплив мистецтва драматичного театру на специфічний дискурс мистецтва театру ляльок	446
<i>Бенюк Б.-Г.</i>	Український театр в часі війни: публіцистичний та науковий дискурс	451

CONTENTS

CULTUROLOGY

<i>Denysiyuk Zh.</i>	Traditional Ethnoculture as a Marker of Identity in the Conditions of a Crisis State of Society	3
<i>Kravchenko A.</i>	Art of Illusionism as a Phenomenon of Spectacular Culture	10
<i>Ovcharuk O.</i>	Ways to Create a Scientific School of Theoretical and Practical Cultural Studies at the National Academy of Culture and Arts Management	15
<i>Pogrebniak G.</i>	Representation of Cinema Culture of New Hollywood in Author Models of Director's Creativity	23
<i>Sadovenko S.</i>	Tourist Destinations of Ukraine as Dominant Components of Material and Spiritual Culture and Preservation of National Identity in Modern Socio-Cultural Conditions ..	31
<i>Sivers V.</i>	Dialectics of value in the coordinate approach context	39
<i>Trach Yu.</i>	Creative Industries as a Sphere of Implementation of Cultural Participation	47
<i>Horban Yu., Oliynyk O., Haisyniuk N.</i>	Academic Mobility and Cross-Cultural Communication in the Globalised Educational Space	53
<i>Koniukova I., Sydorovska Ye.</i>	Concept of Diversity, Justice and Inclusion as the Basis of Modern Business Etiquette	62
<i>Rodinova N.</i>	Ethnocultural Dimensions of Borys Grinchenko's Activities in Preserving and Popularising Ukrainian Heritage and Identity	68
<i>Solomatova V.</i>	Features of Digital Visual Culture in Modern Mobile Applications	74
<i>Filina T.</i>	The role of regional tourism in Ukrainian national identity formation	80
<i>Shman S.</i>	Interpretation of the concept "cultural capital" European scientific discourse is at the end of the 20th century - the beginning of the 21st century	86
<i>Mamedova V.</i>	Problem of Cultural Relocation in the Conditions of a Full-Scale Russian-Ukrainian War	92
<i>Tadlia O.</i>	Cultural and Creative Industries in Higher Educational Institutions of Ukraine: Current Trends and Development Prospects	98
<i>Kovtun K.</i>	Ukrainian Show Business during the Russian-Ukrainian War: Forms of Presentation of Artistic Activity	106
<i>Komar V.</i>	Development Trends of Cultural and Creative Industries in Ukraine in the First Quarter of the 21st Century	111
<i>Kostin R.</i>	Sociocultural Phenomenon of the Theatre	118
<i>Kot E.</i>	Television Dance Show in the Context of Modern Dance Industry	123
<i>Khvostova T.</i>	Transformation of the Role of the Spectator through the Prism of Features of Digital Representation of Modern Theatre	128

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

<i>Akimov D.</i>	Methodology and Socio-Cultural Projecting of Algorithms for the Selection of Experts in Art Marketing and for the Formation of Art Collections	134
<i>Andresyuk B., Tsarenko S., Zhuravel-Zmieieva L.</i>	Avant-garde Art as a Means of Imaging in the 21st Century Design	141
<i>Afonina O.</i>	Codes of the History of Theatrical and Scenarios Art in Museum Collections of Transcarpathia	148
<i>Vytkalov S.</i>	Art Bienale as a Global Phenomenon	156

Kopiievska O.	Influences of French Porcelain on the Design of Porcelain Products of the Miklashevskiy Manufactory	162
Lytvyn S.	Evolution of numismatic, sphragistic and phaleristic iconography of princesses of Kiev Russ	167
Pekarchuk V.	Specificity of Numismatic Images of Herakles: Iconographic Aspect	172
Sabadash Ju.	Peculiarities of Jewellery Art of Kyivan Rus (Treasures of the X–XIII Centuries from Rivne Region)	179
Boyko V.	Composition Features of Emperor Portraits on Coins of the Roman Empire	184
Dolesko S., Mykhalchuk V.	Artistic Analysis of “Contemporary Discoveries” Auction: (Sotheby's Auction House, 2022)	189
Diachenko A.	New Sense Value Orientations in the Cultural Potential of Contemporary Art	195
Marchenko I.	Japanese Kakiyomon Porcelain and its French Stylisations and Copies of the First Half of the Eighteenth Century. Stylistic, Technical and Technological Features	200
Oborska S.	Documenta at the End of the 20th and 21st Centuries: Redeveloping the Role of Art in a Global Context	206
Slivinska A., Sapyelkina Z.	Viennese Modern in the Optics of E. Mach's Philosophy of Empirio-Criticism (Part II)	212
Slipich A., Kovach O., Lysenko-Tkachuk I.	Cultural and Artistic Aspects of the Application of Ukrainian Vytynanka in Modern Design	217
Shyshliuk Ye., Brei N.	Lviv Gothic of the 14th-15th Centuries: Formation of a Local Variant of Sacred Architecture in Eastern Territories of Europe	226
Vakulenko Yu.	Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943	231
Gerashchenko O., Ovcharek V., Leontieva O.	Ukrainian Contemporary Art in International Space (on the example of the project Hope!)	237
Dotsenko V.	Work of Heorhii Yakutovych in the Context of Development of Ukrainian Graphics in the 1960s-1980s: Before the Question Is Posed	243
Matios A.	Restitution of Cultural Values in Ukraine: Historical Origins, International Legal Aspects and Terminological Challenges	249
Plokha O.	Role of Symposia in the Formation of the Collection of Decorative Ceramic Sculpture at the National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery in Opishne	254
Fesenko V.	Economic Stimulation of Cultural Patronage: Foreign Experience and Prospects in Ukraine	261
Tsurika D.	Photographic Reproductions of Sculptural Works by O. Y. Shevchukevych as a Source of Insight into the Artist's Contributions	266

CHOREOGRAPHY

Gritsenyuk R.	Genesis of Cha-Cha-Cha in the Context of the Features of Latin American Sports Ballroom Dance Programme	271
Korysko N.	Choreographic productions of Miroslav Vantukh from the 1950s to the 1970s: traditions and innovations	277
Vynokurova T.	Choreography by Alexander Ekman: Artistic Research and Development of Art-Production Principles	283
Voloshyna L.	Features of the Adaptation of Shakespeare's Dramaturgy on the European Ballet Stage of the Second and Early Third Decades of the XXI Century	289

MUSICAL ART

Bermes I.	Art of choral conducting: features, current state, prospects	296
Syrotynska N.	The Image of the "Golden-Voiced Trumpet" in Ukrainian Sacred Music of the 17th-18th Centuries	302
Astalosh G.	Romanian National Identity in the Creativity of G. Enescu (on the Example of Sonata no. 3 Op. 25 for Violin and Piano)	308
Bulakh T.	Value Aspects of Musical Worship in Contemporary Evangelical Communities	314
Husar D.	Characteristics of the Implementation of Hooks in the Compositions of Modern Ukrainian Entertainers	320
Kyreia M., Latsik Ye.	Genre and style dominants theatre music by Bohdan Antkiv	326
Kulyniak M.	Music and Song Folklore in Modern Ukrainian Culture	331
Lazniuk O., Nefedov S.	Involvement of Romance Genre in Ukrainian Pop Song of the Twentieth Century through the Prism of Socio-Cultural Changes	338
Ovsiannikov V.	Music by 'The Beatles' in Creative, Technological and Stylish Aspects	344
Ovcharenko A., Teteria V.	Analysis of Specific Features in the Interpretation of Early Baroque Opera	350
Katsalap O.	Publicistic Activity of Singer Zoia Haidai under Soviet Propaganda of the 1930s-1950s.	355
Biednyi A.	Impressionistic Tendencies in the Music of Ukrainian Composers	363
Buranych S.	Transformation of Local Repertoire of Traditional Instrumental Ensembles of Western Podillia	374
Gao Kaichen	The Part of Maksym Kryvonos in "Bohdan Khmelnytskyi" Opera by K. Dankevych's in the Embodiment of Theatrical Typology of the Image of the Reasoner	382
Hvozď Yu.	Sopilka Repertoire in Ukraine Mid-XX – First Quarter of XXI Century: Features of Development and Functioning	387
Derepaska B.	Stylistic and Semantic Syncretism in Musical Design of Ukrainian Films from 2014 to 2024	395
Maliukova N.	Musical Theatre for Children in Ukraine: Latest Trends and Achievements (on the example of the musical "Pinocchio" by Borys Sevastianov)	401
Martyniuk M.	Genre-Style Principles of Repertory Formation of Amateur Female Vocal Ensembles in the Creativity of Transcarpathian Composers	406
Pryvalova O.	Formation and Development of Protestant Musical Tradition of Kyiv Region at the End of the 20th - Early 21st Century (on the Example of the Choral Work of Baptist Composers)	412
Huang Tailong	The Yangtze string instrument in Liu Hanli's "Reflections on the City" concert	418
Filippova S.	"Giustino" by A. Vivaldi in the Context of Didactic Pro-Church Instructions of Baroque Opera	422
Yarushevskiy T.	'Exercises' for Flute, Bassoon, and Piano by Hennadii Liashenko through the Lens of Chamber-Instrumental Art Development	427

STAGE ART

Ardelian L.	Acting as an Effective Tool for Popularisation of Artistic Projects in the Era of Rapid Development of Artificial Intelligence	434
Gordeyev S.	Conceptual Principles of Directing Modern Ukrainian Dramaturge	440
Neupokoiev R.	Influence of Drama Theatre on the Specific Discourse of Puppet Theatre	446
Beniuk B.-H.	Ukrainian Theatre in Wartime: Journalistic and Scientific Discourse	451

Наукове видання

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ
АКАДЕМІЇ
КЕРІВНИХ
КАДРІВ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

NATIONAL
ACADEMY OF
MANAGERIAL
STAFF OF
CULTURE
AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

4'2024

Редактор *О. І. Бугайова*
Редагування англomовних статей, анотацій і транслітерації *О. Б. Рубчак*
Комп'ютерна верстка *А. С. Терещенко*

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, каб. 210
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Вимоги до публікацій на сайті:
<https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/requirements.pdf>

Здано до набору 02.12.2024. Підп. до друку 09.12.2024. Формат 60x84 ¹/₈.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 54,28.
Облік.-вид. арк. 50,61. Наклад 300 прим.